

**„MILYEN NYELVET
ALKOTTAM
S BESZÉLTEM?”**

*“L’IDİOMA CH’USAI
E CHE FEI.”*

Nyelvi jelenlét.

Tanulmányok
Kovács Árpád tiszteletére

Языковое присутствие.

Сборник научных трудов
в честь Арпада Ковача



„milyen nyelvet alkottam s beszéltem?”

Nyelvi jelenlét.

Tanulmányok a nyolcvanéves Kovács Árpád tiszteletére

„язык, который я использовал и делал”

Языковое присутствие.

Сборник научных трудов в честь 80-летия Арпада Ковача

„milyen nyelvet alkottam s beszéltem?”

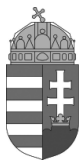
Nyelvi jelenlét.

Tanulmányok a nyolcvanéves Kovács Árpád tiszteletére

„язык, который я использовал и делал”

Языковое присутствие.

Сборник научных трудов в честь 80-летия Арпада Ковача



KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS
MINISZTERIUM



Nemzeti
Tehetség Program

A kiadvány a „Szakkollégiumok tehetséggondozó programjainak támogatása”
című pályázat keretében (NTP-SZKOLL-23-0031) valósult meg.

Az ELTE Eötvös József Collegium Szlavisztika műhelyének kiadványa

ELTE Eötvös József Collegium

Budapest, 2024

Felelős kiadó: Dr. Horváth László, az ELTE Eötvös Collegium igazgatója

Szerkesztők: Hoványi Márton és Molnár Angelika

Copyright © Eötvös Collegium 2024 © A szerzők

A borítóterv Pattantyús Márton munkája, amelyhez William Blake *Szent Péter, Szent Jakab és Szent János Dantével és Beatricével* című alkotását használta fel.

Minden jog fenntartva!

A nyomdai munkálatokat a CC Printing Szolgáltató Kft. végezte.

1055 Budapest, Falk Miksa utca 7. II. emelet 10/A

Felelős vezető: Könczey Áron

www.ccprinting.hu

ISBN 978-615-5897-67-2

Tartalom

Előszó	11
Fried István: Laudatio a 80 éves Kovács Árpád ünnepi alkalmából	13
Тюпа В. И.: Поздравительная записка	17
Тюпа В. И.: Актуальность обращения к эстетике	19
Verč Ivan: Из записок об этике	27
Kovács Gábor: Szövegsubjektum es alakmásképzés	5
Hoványi Márton: The distinguishing features of Gregory of Nyssa's theology of desire in the light of Saint Augustine's thought	53
Пильщиков И. А.: Стихотворное послание в жанровой системе европейского и русского классицизма (Метрика и тематика)	69
Kroó Katalin: Bináris ellentétek az irodalmi jelteremtődés folyamatában (Elméleti problémavázlat klasszikus orosz irodalmi példákkal)	87
Selmeczi János: <i>Senilia</i> : az önértelmező írás műfaja. (Turgenyev: <i>Költemények prózában</i>)	101
Отрадин М. В.: «Испорченный» эпилог романа Гончарова «Обыкновенная история»	119
Баршт К. А.: «Слезинка ребенка». Об одной аллюзии, которую невозможно доказать. (Ф. М. Достоевский и В. Г. Белинский)	131
Vladiv-Glover Slobodanka: <i>Notes from the House of the Dead</i> and Hegel's <i>Philosophy of Right</i>	143
d'Amelia Antonella: Романы Достоевского на итальянской сцене XX века	155
Horváth Csaba: Esszékiérlet Dosztojevszkij <i>Bűn és bűnhődése</i> kapcsán a polifonikus regény es karnevál összekapcsolhatóságára	171
Cs. Jónás Erzsébet: Dosztojevszkij <i>Bűn és bűnhődés</i> című regényének újrafordításáról	179

S. Horváth Géza: Úton <i>A félkegyelmű</i> íráspoétikája felé	193
Solti Gergely: A „szokatlan szépség” képei Dosztojevszkij <i>A félkegyelmű</i> című regényében (A <i>szépség</i> motívumának regényi interpretációjához)	205
Hajnády Zoltán: Az <i>átváltozás</i> -mitologema újraértelmezése Tolsztoj műveiben	215
Molnár Angelika: A diszkurzívaalkotás nehézségei Tolsztoj <i>Ivan Iljics halála</i> című művében	237
H. Végh Katalin: Tájak, terek, térképzetek Csehov <i>Sirályában</i>	247
Геллер Леонид: Кража, трансфер, типология? (Еще раз о Бульвере-Литтоне и Федоре Сологубе)	257
Фатеева Н. А.: Проза как поэзия: О языке романа «Доктор Живаго»	273
Nagy István: Az arc epifániája. (Marina Cvetajeva: <i>Szonyecska regénye</i>)	287
Horváth Kornélia: A költészet mint élet Oszip Mandelstam esztétikai írásaiban (Szó, test, tárgy, esemény, forma es architektonika)	299
Hermann Zoltán: A király nevet (Esszé Bulgakovról, Moliére-ről és a színházról)	313
Szilágyi Zsófia: Piszmovedomec: az írás tudósa (Móricz Zsigmond: <i>Unalmas nap a fronton, mely váratlanul érdekesen végződik,</i> <i>vagy Árgirus és Tündér Ilona</i>)	321
Eisemann György: „Es vajon angyal angyalit észlel-e csak...?” (A létezés nyelvi közegei Rilke <i>Duinói elégiáiban</i>)	331
Ladányi István: A test távollétének traumája es az elbeszélés elégelenségének gondolata Danilo Kiš műveiben	341
Benyovszky Krisztián: Hamis orosz klasszikusok szlovák kivitelben (Közép-európai borítómustra)	351
Бобрык Роман: Искусство как путь познания в романе Евгения Водолазкина «Авиатор»	359

Молнар Ангелика: Нарративная стратегия и дискурс в романе Б. Акунина «Пелагия и черный монах»	369
Hoványi Márton: A <i>Divina Commedia</i> limbusai mint Hans Urs von Balthasar teológiai forrásai	383
Tabula gratulatoria	401
Publikációs jegyzék	403

Előszó

A szerkesztők, Hoványi Márton és Molnár Angelika köszönet kívánnak mondani Horváth Lászlónak, az Eötvös Collegium igazgatójának, valamint az Eötvös Collegium kiadójának, amiért felkarolta ezt a fontos és jelentős ügyet: Kovács Árpád professzor 80. jubileumát, aki iskolateremtő munkásságát az Eötvös Collegium műhelyében virágoztatta fel. Jelen kötet tekintélyes vállalkozás, amely találó és megható *Méltatásokon* túlmenően tudományos szempontból is kiemelkedő értéket képviselő, értő és szövegérzékeny *Tanulmányokat* tartalmaz a jelenkori irodalomtudományt és russzisztikát meghatározó, neves magyar, orosz és nyugati kollégáktól, barátoktól, tanítványoktól. A szerkesztők *Előszó* helyett két-két tanulmánnyal köszöntik mesterüket. A kötet címébe emelt idézet a *Divina Commedia* egyik paradicsomi tercinájából származik (*Par.* XXVI:114), ahol is Ádám anticipálja a vándor hozzáintézendő kérdését. Professzorunk és kollégánk ehhez hasonlóan sokunk kérdését fogalmazta meg elsőként.



Kovács Árpád

Fried István
(SZTE, Szeged)

LAUDATIO

A 80 ÉVES KOVÁCS ÁRPÁD

ÜNNEPI ALKALMÁBÓL

Kezdjük azzal, ami egyszerre van közel és távol. Sem a magyar szlavisztika, sem (azon belül) a magyar russzisztika története nincs még teljes egészében feldolgozva, legfeljebb jó és kevésbé jó résztanulmányokkal rendelkezünk. Így mondandóm eleve csak részleges érvényű lehet, noha axiómaként megfogalmazhatom, és ezzel semmiféle kockázatot nem vállalok: Kovács Árpádot jelentékeny fejezet illeti meg ebben a remélhetőleg egyszer elkészülő roppant jelentős tudományos vállalkozásban. Azt nem akarom megjövendőlni, hogy olyan típusú monográfia vagy monográfia-sorozat, nyilván egy munkaközösség nyomán, születik-e meg, amely a korántsem oly magától értetődő irodalomtörténet-nyelvészet-történetírás-folkór megosztásban mutatja be, mivel járult hozzá a magyar szlavisztikai kutatás a diszciplína eredményeihez, vagy még inkább tagolva, az egyes tudományágakon belül különböztet-e meg oly stúdiumokat, amelyek a rendszerezés és a jobb áttekinthetőség kedvéért külön-külön, esetleg tudományos iskolákként, irányzatokként értelmezik és értékelik az egyes tanszékek, doktoriskolák, személyiségek fáradozásait. Itt sem kockáztatok: előre vetítem, hogy nem lesz könnyű dolguk azoknak, akik az ELTE szlavisztikai tanszékeinek munkásságát tárják föl, még kevésbé azoknak, akik a russzisztikai tanszék oktatói-kutatói történetében mélyednek el, és kiváltképpen Kovács Árpád széleskörű, több diszciplínára kiterjedő, noha súllyal a XIX. század orosz irodalmában elmélyült alapossggal foglalkozó könyveit, könyvnyi tanulmányait, némely részkérdések kidolgozását választják a szintézis számára. Egyfelől valóban gondos tanulmányozást igényel Kovács Árpád Puskintól a századfordulóig ívelő tanulmányainak szembesítése a magyar és nemzetközi szlavisztikában mérvadó, nem magyar kortársaival. Annak feltárása másfelől, hogy miként hasznosította Bahtyintól Lotmanig és tovább

mindazt, aminek magyarországi megjelentetésében számára úttörő szerep jutott. Nyilván nem egyedül ő küzdött azért, hogy rossz beidegződéseket, tévesnek bizonyuló előfeltevéseket eloszlasson, helyettük kor- és időszerűbb ajánlatokkal indítson meg kor- és időszerűbb gondolkodást. De az ő adaptálva közvetítő munkája számottevő módon járult hozzá, hogy a magyar szlavisztika, ezen belül a magyar russzisztika partnere, dialógustársa lehessen orosz- és nyugati/amerikai szlavistáknak, szlavisztikai irányzatoknak. S ha csak kiemelve a Dosztojevszkijről írt munkáit tekintjük, mennyi közkeletű és nem feltétlenül rosszindulatú félreértés helyébe kellett felvázolnia annak a szerzőnek nemcsak eszmetörténeti megközelítéssel olvasható regényeit, aki állandó vitában önmagával, elődeivel, orosz és nem-orosz kortársaival, olyan narratív struktúrákkal ajándékozta meg értelmezőit és olvasóit (a rajongókat talán a neki tulajdonított prófétai attitűd nyűgözte le), melyből előbb-utóbb érzékelhetővé vált, hogy az író nem azonos egyik vagy másik alakjával; s bár az íróban is ott munkálkodott a pro és contra nem szűnő vitája, regényeinek erősen rétegzett elbeszélés szerkezete az írói, a narrátori és szereplői személyiségek szólamainak összefonódásában és szétválásában jelezte a vitapozíciót, amelybe minden ágens kénytelen-kelletlen belépett. Amint Kovács Árpád az auktorialis és perszonális elbeszélés különbözőseit szemléltette tevékenységével, amint egyes szövegek fonikus összefüggéseiből rejtett üzeneteket tudott kiolvasni, azzal hozzásegített más művek, például Kosztolányi-regény finom olvasásához. Persze, nem maradhatott egy hagyományos értelemben vett irodalomtörténet keretein belül. És itt nemcsak az elméleti alapozás kimunkálása tette lehetővé számára a hagyományos történeti kérdések meghaladását, hanem a nyitány a rokon diszciplínák irányába, mint amilyen például a nyelvészet, a nyelvelmélet, s bár sosem kimondottan, a komparatiztika. Nemcsak a bibliai vonatkozások újragondolása vezette, irodalmi lélekvezetőjéül olykor Kerényi Károlyt választotta, az értelmezés labirintusához az Ariadné-fonalat többektől, ám hangsúllyal Ricœur-tól kapta, s valamennyi inspirációját a kortárs szlavistákkal szembesítette. Pályája elején prózapoeitika kutatások domináltak, ezt sikeresen párosította utóbb a líra területén végzett gondos vizsgálódásokkal, mint ezt elemzéseinek gyűjteményes kötete tanúsítja, a 2011-ben publikált *Versbe írt szavak*. Ebben a terjedelemben nem túl vastag, ám jelentőségét tekintve rendkívül fontos könyvben magyar és orosz szerzők egy-egy művét mutatja be, négy jeles költőt jelöl meg az előszó, vállalását meg emígy: „a költők több jelentős műve, költészeti önvallomásuk, nyelv- és kultúraszemléletük megvilágítása” (Kovács 2011: 128) nevezhető meg az interpretáció céljának, mely jellegénél

fogva szemantikai is, felhasználva a nyelvbölcseletben elmélyedés tapasztalatait, levonva a hermeneutika kínálta tanulságokat. A tudományköziség nem egyszerűen jelszava helyett annak a termékenyítő gyakorlatára lelünk, Kosztolányi, József Attila, Kovács András Ferenc és Puskin szövegeinek egészen szoros olvasása nyomán nem a még oly perdöntően fontos részletek, egyedi jelenségek és mozzanatok abszolutizálódnak, hanem rész és egész egymást állandó izgalomban tartó dialektikája érvényesül. A szerző nem vész el a részletekben (ha még oly állhatatossággal mutat rá mozzanatokra, amelyek eddig nem részesültek kellő figyelemben), hanem az elemek, a kisebb egységek funkcionalitására úgy derül fény, hogy egymáshoz való viszonyukban, változó hierarchikus vagy epizodikus vonatkozásaikban, egy viszonyrendszeren belül méretnek meg, s láthatatnak olyannak, amilyen a jelentőségük a műegészben, melyet a szerző sosem téveszt szem elől. Joggal idézi Kovács András Ferencet: „Nekem minden az és-és-és no meg az is-is-is kérdése. Ez a világ és önmagunk. A világ megértésének éhsége talán.” (Balla-Kovács-Parti Nagy 1998). Hadd idézzem Kovács Árpádot: ugyanebben a tanulmányban írja: „A hangzás közegét abszolutizáló szubjektum nem pusztán csak hallgat, nem csak néma, hanem fülel, aktívan van benne, füle munkája személyes részesedésről tanúskodik. Ez a hallgató figyelem képviseli a keletkező szó hiányának jelenlétmódját, a versnyelv anyagát, aki megfosztja az »Én« – azaz az elbeszélő – minden állítását referenciájától, sőt a beszédétől is.” Ez a fajta értelmezési retorika, amelyben több áttétellel ott az értelmező retorikája, szavatul a hitelesebb előadásért, Kovács Árpád sajátja, értelmezővé alakított énjének személyességét rejtő, de ezzel együtt, az egyetértés lehetőségét felkínáló reményteli üzenete.

Mindezzel összefügg, hogy noha az értelmező szemközt a művekkel, valamint a teleírandó fehér lappal, képernyővel végső soron magányos személyiség, vállálásában mégis oly értelmező mutatkozik nyitottnak, hogy kezdeményezője és résztvevője közös vállalkozásoknak. Ezekre több tér nyílik, a legeredményesebbnek minden bizonnyal a többszerzőjű kötetek szerkesztése bizonyul, ezzel egyenrangúan az oktatói, témavezetői tevékenykedés. Az előbbire a legjobb példa a veszprémi regénykollokviumok sorozata, mely különféle évjáratú, különféle elméleti felkészültségű, még inkább különféle tárgykörök feldolgozásában elmélyedő kollégák rendkívül kedvelt és becsült megnyilatkozási helyévé lett. A szervezők által biztosított kényeztető körülmények és talán ennek is tudhatóan a konstruktív viták végül olyan tanulmánykötetekké összpontosultak, amelyek egyként érzékeltették a prózapoétikai kutatások lehetőségeit, eredményeit, vitás helyeit. Másrészt összefogottságukban azt a szerkesztői szándékot,

amely a széttartó kutatások ellenére egy diszciplínáról adott helyzetjelentést, felrajzolván a perspektívákat, amelyek a következő, hasonló igényű szimpozionon irányíthatják az előadások, viták, az egyetértés és a különbözőzés irányait.

Ami az oktatói, témavezetői munkálkodást illeti, az elcsépeltnek ható „iskolateremtő-mester” helyébe inkább annak megfontolását ajánlanám, mint ismerte föl Kovács Árpád a kezdő érdeklődésben a tehetséget, mint terelgette érdeklődését meghatározott irányba, mint mutatott személyes példát az anyaggyűjtéstől a megírásig húzódó folyamatban, mint adta át tapasztalatait, ám meghagyván a lehetőségét annak, amint a kezdő kutató továbbhalad és egyáltalán halad pályáján, elkezdjen valami mást csinálni, valamiféleképpen akár eltérő irányban gondolkodni, tudatosan különbözni akarván a szuggesztív Mestertől. Az igazi tanítvány nem a Mester klónja, hanem a Mester szakmai fogásaiból tanuló, majd a maga útján járó, előre haladó kutató. Kovács Árpádnak – ki ne tudná? – számos ilyen tanítványa van. Nem ismétlései Kovács Árpádnak, hanem az általa kezdeményezettek alkotó továbbgondolói, másként gondolói, hogy – nem egy közülük – maga is mesterré váljék.

Ez az ünnepi alkalom lehetővé teszi azt, hogy Kovács Árpád ezúttal nem emlegetett, meglehetősen küzdelmes, olykor akadályfutásra emlékeztető pályáján töprengve, olyat mondjak, amit „hivatalos” részről ritkán hallhatott. Köszönöm. Köszönöm fáradhatatlanságát, szervező munkáját. Köszönöm tanári hozzáállását az ifjabb nemzedékek pályára állításában. A köszönet – a magyar nyelvben érdekes módon – a köszöntéssel egészen közeli rokon. A köszönet itt és most, de talán máskor és másutt is, köszöntés, egy érdemekkel, polémiaikkal, félreértésekkel és sikerekkel teli életút, egy jeles, sőt, igen jeles fordulópontján. Még egyszer nyolcvan – tapasztalatból tudom – Kovács Árpád sosem lesz. Nyolcvankodjék hát először addig, míg kilencvenkedni nem kezd, aztán – legyen ez a köszöntés csattanója – még tovább.

Kedves Árpád! Ad multos annos...

Felhasznált irodalom

Balla-Kovács-Parti Nagy 1998 = Balla Zsófia-Kovács András Ferenc-Parti Nagy Lajos.
A költészetről. // Magyar Lettre International, 1998/4. URL: <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00015/balla.htm>

Kovács 2011 = Kovács Árpád. Versbe írt szavak. Budapest, Argumentum Kiadó, 2011.

В. И. Тюпа
(Москва, Россия)

ПОЗДРАВИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Российское литературоведение самым сердечным образом поздравляет дорогого коллегу Арпада Ковача с юбилеем!

Фундаментальное значение для развития российской науки о литературе в последние десятилетия прошлого века принадлежит подготовленным Арпадом Ковачем хрестоматиям, которые до сих пор активно используются в России учеными-филологами и студентами: «Поэтика» (1982, совместно с Дьюлой Кираи), и Хрестоматия по творчеству Достоевского, выпущенная в 1990 году.

Самобытный вклад юбиляра в русскую филологию велик и значителен. Созданные и опубликованные на русском языке работы профессора Ковача о поэтике Достоевского, Пушкина, Гоголя, о научном творчестве Бахтина вошли в «золотой фонд» нашего литературоведения. А в фундаментальной монографии *Diszkurzív poétika* (Budapest, 2004) он выступил глубоким и убедительным разработчиком категориального аппарата дискурсоведческого анализа литературных произведений, автором оригинальной теории и методологии «дискурсивной поэтики». Во всех своих трудах он всегда выступал и остается истинным рыцарем филологии, для которого «В начале было слово» – совсем не пустые слова.

Яркими событиями литературоведческой жизни 1990-х годов, которая в России испытывала тогда значительные трудности, явились организованные Арпадом Ковачем (совместно с Иштваном Надем) Пушкинологические коллоквиумы в Будапеште, материалы которых публиковались в выпусках издания *Studia Russica Budapestinensia*, и высоко ценились в нашей стране.

Мы – русские филологи – всего этого не забываем и никогда не забудем. Многая лета славному юбиляру – дорогому другу и коллеге Арпаду Ковачу!

Ну, а для меня встречи с Арпадом как в нашем отечестве, так и на столь любезной моему сердцу благословенной Венгерской земле явились и остаются неизгладимыми из памяти событиями высоко профессионального и теплого, живого человеческого общения.

В. И. Тюпа
(Москва, Россия)

АКТУАЛЬНОСТЬ ОБРАЩЕНИЯ К ЭСТЕТИКЕ

Статья посвящена проблеме отхода современной науки о литературе от эстетической проблематики, вызванного девальвацией эстетических ценностей в обществе потребления. Это своего рода напоминание о принципиальной значимости гениальности для практики художественного письма.

В одной из своих наиболее значительных работ (о бахтинском персонализме с подзаголовком «От феноменологической эстетики к поэтике прозы») Арпад Ковач четко определяет место статьи 1926 года «Слово в жизни и слово в поэзии» в научном наследии Бахтина: «Эта исключительно важная статья стала тем поворотным пунктом, когда Бахтин отказался от попыток эстетического обоснования литературного явления и перешел к разработке его обоснования с точки зрения языковой деятельности» (Kovács 2012: 9). Справедливо именуя такой подход «металингвистическим», Арпад полагает, что в дальнейшем Бахтин ему следовал «на протяжении всей своей творческой деятельности» (там же). С одной стороны, это верно. Однако хочется обратить внимание на то, что в сознании Бахтина не было разрыва с эстетической проблематикой художественного творчества.

Знаменательно, что, занимаясь в 1961 году переработкой ранней книги о Достоевском, Бахтин между прочим делает пометку на полях своей рукописи: «Это <...> особый тип художественной прозы, особый тип эстетического мышления» (Бахтин 2002: 514). В «Черновиках к Достоевскому» он прямо заявляет: «Нам важна последняя инстанция автора-творца», который выбирает «форму ведения рассказа: рассказ "от автора", от рассказчика, от хроникера, от первого лица и т.п.» (Бахтин 2002: 315). Фигура «автора-творца» как надречевой «инстанции» художественного произведения недвусмысленно отсылает нас к раннему труду «Автор и герой в эстетической деятельности». Как бы резюмируя искания

своей молодости, Бахтин записывает в черновике: «Основная авторская позиция по отношению к образу человека – это позиция *вненаходимости* <...> если бы автор слился бы до конца со своими героями <...>, то художественное произведение было бы разрушено» (Бахтин 2002: 319). Здесь же он рассуждает о «специфике художественного образа» человека, состоящей во взаимодополнительности кругозоров героя и автора. В тетради 1966–67 гг. Бахтин возвращается к «проблеме авторского *избытка*» (Бахтин 2002: 393). В начале 1970-х годов он размышлял о проблеме «первичного (не созданного)» автора, который «облекается в *молчание*», и «вторичного» (говорящего) автора (Бахтин 2002: 412). По всей видимости, только второй подлежит ведению металингвистики, тогда как первый – категория эстетическая.

Позднейший научный поиск Бахтина действительно протекал под знаком металингвистики. Более того, работа в начале 1950-х годов над «Проблемой речевых жанров» происходила практически параллельно с «неориторическими» изысканиями Айвора Ричардса (в англоязычном мире) и Хаима Перельмана (во франкоязычном мире). При этом Бахтин сожалел об отсутствии корректного термина для металингвистического подхода к теории высказывания. После «Археологии знания» Мишеля Фуко таким термином стал «дискурс». Бахтинская «Проблема текста», как и «Проблема речевых жанров» – это дискурсоведение. Которое, впрочем, отнюдь не помеха эстетике. Очень стоит задуматься о взаимодополнительности эстетического и металингвистического подходов. Актуальность такого воззрения в наше время существенно обострилась.

Литературное произведение эстетического творчества, как и всякое подлинное творение искусства, является феноменом двоякой природы: семиотической, поскольку обладает текстом (семиотический объект), и эстетической, поскольку этот текст манифестирует условную реальность виртуального мира (эстетический объект). В работе 1924 года Бахтин эту двойственность эксплицировал в понятиях дуализма «архитектонической» и «композиционной» форм, восходящего, по всей вероятности, к богословию (см.: Зайцева 2024). Архитектоническая форма мыслилась организацией интерсубъективной творческой целостности, не принадлежащей ни одному из участников коммуникативного события взаимодействия сознаний (дискурса); композиционная – текстуальной организацией самого этого взаимодействия в его субъективности: «совокупность факторов художественного впечатления» (Бахтин

2003: 276). При этом «основные архитектурные формы общи всем искусствам и всей области эстетического» (Бахтин 2003: 279), тогда как композиционные обусловлены «материалом», то есть в литературе являются формами речевой деятельности.

Корень проблемы состоит в том, что композиционная форма имеется у любого текста, архитектурная же – только у сотворенной целостности, у продуктов творческого акта. В наше «постмодернистское» время стало привычным едва ли не всякое сочинительство именовать творчеством. Но так, как известно, было не всегда. До середины XVIII столетия понятие «творчества» соотносилось только с Богом: «сотворил Господь небо и землю» (Исх. 31: 17). Художественное сочинительство мыслилось «ремеслом», определялось аристотелевским понятием «технэ» (умение, основанное на опытности) – наряду с гончарным, ювелирным, риторическим, даже политическим или иного рода «мастерством».

Немецкий философ Александр Баумгартен, придумавший для названия своего труда слово «эстетика», впервые провозгласил в 1750 году, что лучшие произведения изящной словесности не являются «подражаниями», как это виделось Аристотелю, не свидетельствуют о мире, в котором мы все существуем, но подобно ветхозаветному Творцу *сотворяют* новую реальность: условный «гетерокосмос». Зародившаяся в Германии и быстро распространившаяся в Европе философская эстетика явилась осмыслением творческой природы искусства – открытием творческих способностей человека, превышающих критерии мастерства. Способность к творчеству Кант называл «гениальностью», что в его устах еще не было привычной нам похвалой, но эстетической категорией. Этим словом философ обозначал «способность создать то, чему нельзя научиться» (Кант 1967: 79). Мастерство же как раз предполагает учебу, овладение навыками определенных действий.

В сфере эстетических отношений произведением творчества может быть признано только нечто поистине уникальное – абсолютная оригинальность целого, а не частичная «инновационность». В отличие от ритуальных действий творческий акт есть беспрецедентное событие. Невоспроизводимость составляет принципиальную характеристику творческого акта в отличие от актов познания или ремесленного труда. Если ремесленная деятельность удовлетворяется достаточным уровнем проявленного мастерства, то эстетическое творчество предполагает абсолютную оригинальность и абсолютную целостность. Подлинное искусство

слова – в отличие от беллетристики или нон-фикциональных повествований – требует *совершенства* своих творений как «рубежа», который, по слову Канта, «не может быть отодвинут» (Кант 1966: 325). Условием этого совершенства выступает «изоляция» посредством «вымысла» (Бахтин 2003: 164) эстетического объекта от внеэстетической реальности.

Вследствие совершенства такого рода, литературные герои, порождаемые актами эстетического творчества, – Татьяна Ларина или Наташа Ростова, Печорин или Раскольников – входят в наш жизненный опыт не менее ощутимо и значимо, чем известные нам реальные люди. И более того, как утверждал Гегель, «духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок <...> в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности» (Гегель 1968: 35).

Секрет данного эффекта в том, что «духовная ценность» Татьяны объясняется не тем, что Пушкин ее «хорошо описал», а тем, что она является органической частью всей той «дали свободного романа», какая Пушкину приоткрывалась сквозь «магический кристалл» его творческого дара. Героиня неотделима ни от романного времени, ни от романного пространства, ни от одной строки текста, даже такой, где о ней не упоминается; неотделима она и от особенной строфики, понадобившейся Пушкину именно для этого произведения; и даже от четырехстопного ямба (в стихотворном романе, выполненном другим размером, и Татьяна оказалась бы несколько другой). Пушкинская героиня неразделима со всем художественным целым поэтического творения подобно древнему насекомому, застывшему в капле смолы и ставшему янтарем. Это делает ее образ ёмким, как миф. Таково эстетическое качество творческой целостности, одним лишь мастерством не достижимое.

Расцвет эстетики в пору художественной классики не отменял значимости поэтики как специальной риторики стихотворных, а впоследствии и прозаических художественных текстов. Организация высказываний – это уже предмет металингвистики. Придумывание сюжетов, персонажей, особенностей композиции, речевого строя, использование приемов само по себе эстетическим творчеством не является. Таково ремесленное производство беллетристики, включая и публицистическую беллетристику (например, «Что делать» Чернышевского). Среди беллетристов встречаются большие, по праву высоко ценимые мастера – такие, как Александр Дюма, Артур Конан Дойл, Агата Кристи, Стивен Кинг и т.п.

С металингвистической точки зрения, производство текстов – не только гениальных, но и ремесленных – протекает одинаково, однако стратегические установки здесь глубоко различны. Установка беллетристического письма – изготовление бестселлера, то есть текста, который захотят прочесть многие. Именно такой была установка «Поэтики» Аристотеля, объяснявшей, как следует организовать текст трагедии, чтобы она претендовала на победу в состязании трагиков.

Установка же творческого акта – возникновение шедевра как реализация его собственной виртуальной возможности, воспринимаемой самим пишущим в качестве тайны и дара (дарованного откровения). Творческий акт в истинном значении «сотворения» (со-творения) предполагает реализацию интуитивными усилиями писательского сознания сверхличного творческого импульса, некой интересубъективной, по слову Бахтина, «энергии произведения» (см. Фаустов 2005) как потенциального явления культуры.

В пределах писательского письма следует бескомпромиссно различать продукты эстетического творчества и ремесленную беллетристику или мастерски оформленную нон-фикциональность. Такое размежевание возможно и по отношению к наследию одного и того же автора, поскольку это разграничение не по качеству, даже не по культурной значимости, а по роду деятельности: речь идет о разных типах писательства. Роман «Обломов» и нон-фикциональный «Фрегат “Паллада”» написаны одной рукой, но принадлежат к разным сферам российской словесности.

Подлинное творчество сакрально. Даже с позиции атеиста возникновение художественной вселенной не может быть исчерпывающе эксплицировано риторически (в отличие от публицистики или беллетристики). Оно подобно сотворению вселенной богом. Возможно, способность к творчеству и является тем «подобием», о котором было сказано: сотворил человека «по образу и подобию» своему. Ибо в области подлинного искусства «сотворить» не значит «изготовить». Гениальный художник слова не выдумывает житейские ситуации и людей в этих ситуациях, как это происходит в массовой беллетристике. Он разворачивает в тексте явившееся ему *откровение*: открывающийся его воображению автономный мир произведения.

После осуществленного эстетикой разделения художественного письма на «гениальное», с одной стороны, и «лубочное», «бульварное», «массовое», с другой, на протяжении примерно двух веков

в общественном сознании доминировало первое. Однако постмодерн перевернул эту систему ценностей. В наше время мы все принадлежим к обществу потребления. Я отнюдь не собираюсь утверждать, что общество дефицита лучше. И все же необходимо отдавать себе отчет в том, что общество потребления смещает угол зрения, преобразует значимости многих явлений и процессов. В частности, извращает природу эстетических отношений и ценностей.

Потребительским сознанием эстетическое сводится к гедонистическому. Широко распространилось, в частности, представление об «эстетическом удовольствии». Между тем, истинное творчество вовсе не ориентировано на удовольствие потребителя. Оно удовлетворяет («удовлетворение» – более подходящее слово) некую духовную потребность – потребность в сотворческом сопереживании как способе «обретения себя», потребность в личностной *самоидентификации*. Именно таков глубинный эффект (катарсис) сотворческого восприятия: целостное духовное самоопределение личности, озаренной переживанием совершенства.

Массовая беллетристика не решает такой задачи. Стремящаяся обеспечить читателя удовольствием того или иного рода, она выступает очевидным ремеслом. Но и «высоколобое», порой нечитабельное, постмодернистское письмо приобретает ремесленный характер, поскольку отказывается от «пятого измерения» (как оно именуется в романе Булгакова), то есть от причастности к вечности. Такого рода усилия направлены на производство не шедевров, а бестселлеров или же шокирующих провокаций, ориентированных на «социальный заказ» со стороны сегодняшнего (то есть сугубо временного) потребителя. Постмодернистская критика интерпретировала современную социокультурную потребность как «вожделение свободы» (по выражению Ролана Барта) и стала настаивать на праве потребителя читать тексты не в поисках смысла, а как ему вздумается. Отсюда вызванная бахтинским «кризисом авторства» бартовская «смерть автора»: «рождение Читателя приходится оплачивать смертью Автора» (Барт 1989: 391).

И ремесленная поделка литературного письма и шедевр художественной гениальности присутствуют в культуре как тексты и при исключительно металингвистическом взгляде на них практически не различимы. Размежевание здесь глубинное. Беллетристика функционирует в рамках конвенциональных *норм*: она им отвечает или, напротив, провокативно

нарушает. Творчество же к нормам безразлично, оно реализует собственные потенциальные возможности в рамках законов искусства, открытых эстетикой. Подобно естественнонаучным законам это не сформулированные кем-то регламентарные правила, это неотменимые признаки принадлежности к сфере эстетического творчества: условность, целостность, оригинальность и суггестивность.

Главная же особенность произведения искусства как творческого феномена состоит в том, что оно предлагает нашему вниманию не нечто любопытное, занимательное, познавательное или поучительное, а некоторую воображаемую *модель* личностного способа присутствия в мире. Героем творческого акта может выступить даже животное, но оно для этого будет условно наделено собственным личностным «я», как чеховская Каштанка.

Сотворение эстетического «гетерокосмоса», конечно, не есть рациональное моделирование – это своего рода *миф* о личности как особой форме бытия. Если первобытный миф, еще не знавший личности, помогал первобытному человеку ориентироваться в окружающей его природе, то эстетическое творчество способствует ориентации современного человека в его собственном (интенциональном) мире, побуждая быть самим собой.

Современный среднестатистический потребитель словесности, чьи ценностные ориентиры формируются средствами массовой коммуникации, не стремится стать и пребывать «самим собой». У него не развита потребность в самоидентичности. Такой читатель не нуждается в творчестве и не способен к сотворчеству. Он желает лишь достаточно сильных впечатлений (приятных или острых). Эту потребность удовлетворяет постмодернистское письмо, где слово, по рассуждению Юлии Кристевой, «разлетается на "тысячу осколков" оттого, что попадает <...> в межтекстовое пространство, где расщепляется и рассеивается не только говорящий, но и слушающий субъект, т.е. мы сами» (Кристева 2004: 16). В читательской среде таких вот расщепляющихся агентов потребления «смерть искусства» неизбежна, поскольку эстетическая ценность целостности им внутренне чужда.

К счастью, в наши непростые для традиционных ценностей времена все еще встречается достаточно читателей, способных ценить подлинное творчество и готовых к ответному сотворчеству. Поэтому и литература сегодняшнего дня все еще не утратила своей причастности к

эстетической тайне искусства. Ориентация на таких читателей делает возврат к эстетике – при сохранении достижений металингвистики – сугубо актуальным вектором художественной культуры и гуманитарной науки.

Литература

- Kovács 2012 = Kovács Á. Персонализм литературной антропологии Михаила Бахтина. От феноменологической эстетики к поэтике прозы // *Russian Literature*. LXXII. 2012. № 1. Р. 1–44.
- Барт 1989 = Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., Прогресс, 1989.
- Бахтин 2002 = Бахтин М. М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М., Русские словари, 2002.
- Гегель 1968 = Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. М., Искусство, 1968.
- Зайцева 2024 = Зайцева Э. В. Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина в свете догматического богословия // *Новый филологический вестник*. 2024. №1 (68). С. 20–29.
- Кант 1966 = Кант И. Критика способности суждения // И. Кант. Соч.: В 6 т. Т. 5. М., Мысль, 1966.
- Кант 1967 = Кант И. Из опубликованных посмертно материалов 1770-1780 годов к книге «Антропология в прагматическом отношении // *История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*. Т. 3. М., Искусство, 1967. С. 77–82.
- Кристева 2004 = Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., РОССПЭН, 2004.
- Фаустов 2005 = Фаустов А. А. О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании М. М. Бахтина // *Новый филологический вестник*. 2005. № 1. С. 182–188.

Ivan Verč
(Trieste, Italy)

ИЗ ЗАПИСОК ОБ ЭТИКЕ

*Найти свое уникальное место
в языковой модели мира.
(Из переписки с Арпадом)*

Рассматривая развитие и достижения литературоведения, можно отметить, что в XX-ом веке оно изменило подход к эмпирическому материалу исследования, хотя полностью не отказалось от категорий, которые стремилось критически преодолеть. «Гегелевские» функциональные категории литературы сохранили первенство постулатов: литературоведение заменило поиски эстетической функции переходом к описательному анализу поэтики текста, а познавательные процессы литературы передвинулись в сторону герменевтики, семиотики и культурологии.

Отжившие категории позволяют нам задуматься о том, что, наряду с различными пересечениями и переориентациями, осталось за пределами литературоведения, а именно наследие третьей гегелевской категории, то есть вопроса об *этической* функции литературы. В отличие от эстетической и познавательной функций, в XX-ом веке пренебрегаемое присутствие этического вопроса в анализе литературного произведения во многом стало неизбежным следствием не только новых подходов к изучению слова, но и осознания пределов и возможностей самой (не)описуемости мира.

После более чем столетних литературоведческих анализов можно сказать, что феномен слова проявляется на множестве *дифференцированных уровней*, и современная наука о языке успела их зарегистрировать, описать и определить. Эти знания повлияли на дальнейшие поиски «этичности» художественного слова: осознание дифференцированных уровней, на которых слово проявляет себя, свернуло вопрос об этичности уже в самой его постановке. Нередуцируемое различие между актами коммуникации адресанта и адресата препятствовало попытке описать

«аутентичность» слова. Хотя в отношении «художественное слово/читатель» *асимметрия* является незаменимой категорией коммуникативного события, вопрос об этичности применялся почти исключительно на уровне рецепции и гораздо меньше на уровне того, кто производит слово, текст и смысл. Иными словами, высказывание и сообщение неадекватно перекрывались. Восприятие читателя оказалось единственным действующим мерилom для определения предполагаемой этики в литературе и в большинстве случаев оно подлежало доминирующей культурной модели или внедренной в ней нравственной норме. Суммарно можно сказать, что на протяжении столетий размышления об этической функции литературы сливались с необходимостью аристотелевского благотворного воздействия, которое литература должна оказывать на читателя. Кажется, что такой подход к этике в литературе не очень изменился вплоть до первых десятилетий прошлого века.

Во второй половине XX-го века литературоведение почти отодвинуло вопрос об этической функции литературы, и научный подход к художественному тексту оставил ее за пределами поля наблюдения. Такой сдвиг был обусловлен растущим философским и антропологическим осознанием множественности миров и их языковых моделей. По меньшей мере их трое: есть мир в своей языковой данности, мир в постоянном языковом становлении и мир, творчески построенный на уникальной, «персональной» языковой модели мира (Kovács 1994). Различие миров и возможность их изображения как неабсолютных и не взаимоисключающих продуктов культуры оказали значительное влияние на размышление об этике. Отказ от нее как предмета литературоведческого наблюдения был неизбежным: если *невозможно установить* всеобъемлющую (универсальную) этику, то лучше *оставить вопрос* о ней. Хотя феноменологический переворот в философии не отказался от размышлений об этике (вспомним хотя бы о принципе «ответственности»), литературоведение, согласно новым научным знаниям о феномене слова, *отказалось* от этики как объекта наблюдения. С отказом от поисков этического вопроса в трактовке литературы современное литературоведение (с некоторыми исключениями) стремилось следовать по пути мышления, которое развивала гуманитарная мысль XX-ого века. С этой точки зрения литературоведение освободило художественный текст от внелитературных этических категорий, которые априори определяли и его нравственные пределы, и возможности его существования.

Если невозможно установить этику в качестве всеобъемлющей категории, то это еще не значит, что мы должны отказаться от наблюдения и описания границ и потенциалов, которые предстоят человеку, когда он решает, как поступать по отношению к тому, что культура определяет как *этически релевантный акт*. При отсутствии конкретного поступка любая дискуссия об этике несущественна. Плодотворным толчком на пути к дальнейшему размышлению может стать общее направление аналитической философии, которая заменила традиционное представление об этике наблюдением за ее саморепрезентацией: зачем стремиться указать, что такое истинное благо в литературе и каковы нравственные обязанности писателя или поэта по отношению к миру, к себе и другим, когда можно смириться с вопросом о том, *как и на каком уровне проявляется этика в литературе?* Короче говоря, наблюдение и описание этического принципа в художественном тексте можно успешно заменить наблюдением и описанием проявления, в котором этика рассказывает о своем наличии в художественном тексте.

В синхронном и диахронном срезах такой (метаэтический) подход, с одной стороны, рассматривает дискурсы, которые проявляются в языке как реализация этических принципов, а с другой, ориентируется на речевой акт как на простор самого проявления. Однако, если речевой акт можно изобразить как простор для проявления перевода этических принципов в этический дискурс, то это еще не значит, что такое речевое действие равно этическому поступку. Если согласиться с тем, что об этике нельзя говорить без конкретного действия (праксиса), то мы должны снова вернуться к вопросу: как и чем такой праксис проявляется в литературе? Ответ, скорее всего, заключается в возвращении к субъекту никем не повторимого творческого речевого акта, к уникальному поступку, который как таковой определяет его в процессе порождения и смыслообразования текста. Этического поступка без субъекта нет, если, конечно, принять самое понятие неповторимого субъекта как культурно-исторически позитивную ценность (по крайней мере с эпохи Просвещения). Его поступок ничем не отличается от проявления этически наличного присутствия человека в мире, то, что его отличает, это специфика его проявления в языковом бытии. У субъекта творческого процесса рефлексивный речевой поступок рассказывает свое языковое отношение как к себе, так и к дискурсивно «заурядному» (шаблонному) миру, рассказывает историю об этом отношении.

Поступок высказывания проявляется как действующее присутствие субъекта в языковой конструкции мира и не может быть мыслим вне его личного отношения к самому языку. На любой степени поступка язык работает как простор использованных и неиспользованных возможностей. Пассивное бытие в слове не хочет, не способен или не может осознать эти возможности и проявляет себя как неотрефлексированная данность языка. Там, где возможности, там и выбор. Язык постоянно определяет нас в бытии, бывает, что данным языком мы воспринимаем и себя, и мир иногда как данность, порою как временное становление, но для творческого субъекта мир и он сам в нем всегда проявляются как языковой мир во времени и пространстве. Однако язык не только строит данность и становление, но и хранит в себе все, что дает ему возможность превзойти *границы* обеих фиксированных *дискурсивностей*. Перед субъектом творческого процесса предстает первоначальный поступок этического выбора, специфического для литературы: субъект может конституироваться в повторении и подтверждении границ, но он может *активировать* валентности, которые язык предлагает выбрать на любой степени своего проявления (*способность* проникновения в эти валентности является привилегией творческого субъекта, создателя уникального языкового мира). Этический речевой поступок лежит на границе двух противоположных решений: в литературе выбор между становящимися во времени и пространстве данностью и потенциалом языка является барьером, на одной стороне которого преобладает сохранение и утверждение значимых и смысловых координат мира, а на другой решение установить процесс, который с каждым речевым поступком открывает путь к возрастанию того же мира и субъекта в нем (Gadamer 1960). Субъект творческого процесса действует как «способный» человек (Ricoeur 2000), который отмечает свою этическую неиндифферентность к бытию, выбирая из потенциала, который предлагает ему язык на пути к самому себе и к вечно переходной (не)истине о мире и о его бытии в нем.

Необъятность языковой дискурсивности является этически *релевантным феноменом*, когда проявляется как *обязательный выбор в практике бытия в языке*. Литература рассказывает о взаимосвязи между языком и его барьерами, определяемыми временем и пространством. Необъятность языка не позволяет выдвинуть преждевременных выводов о бессмысленности любых дискурсов или об их релятивизации: именно потому, что с самого начала праксис творческого словесного

поступка сталкивается с барьерами дискурсивности языка, художественное слово предстает как наиболее плодотворное место для неповторимого проявления человеческого бытия в слове. Этический поступок *словесного выбора субъекта творческого процесса* – привилегированного деятеля в этом проявлении бытия – вписан в текст поэзии или прозы не как декларируемая максима и не как его метаэтический перевод, как будто лишен творческого поступка, а как активный генератор дальнейшего текстового порождения и (пере)формирования его смысла. Персональный выбор из моделей мира, построенных на устной и письменной речи (в том числе и литературной), влияет на их преодоление, на переходы и связи, которые приводят к реализации личного словесного изображения и идут от звука до морфемы, от морфемы до этимона, от этимона до лексемы и синтагмы, от синтагмы до предложения, от предложения до осмысления, от осмысления до повествования. В конце процесса словесно фиксированный художественный текст предстает не только как остаток использованных и неиспользованных возможностей сознательного отбора, а как «история» повествования о пройденном пути в поисках уникального осмысления всех отобранных частей в их двустороннем переходе из плана выражения в план содержания.

Начиная с классики, конфликт с границами дискурсивности перешел в ряд выражений, которые различными способами пытались ответить на вопрос: на что способен язык и как я лично могу включиться в его работу? (Перевод: в языке всегда *больше возможностей*, чем тех, в которые *я внесу вклад* своим выбором.) На начальном этапе литературоведческого мышления классическая поэтика отвечала на поставленный вопрос с помощью риторических фигур. В категоризации выборов, которые язык предлагает творческому субъекту, она достигла такой степени совершенства, что из нее можно было вывести даже иллюзию о возможном воспроизведении совершенного литературного дискурса. Это исторически реализовалось в поэтике классицизма и в тех видах искусства, которые мы определяли как (канонический?) образец. Когда из-за природы самого языка норма изнашивается и потенциал расширяется, в новом противостоянии возрастают и возможности. С исторической точки зрения, начиная, может быть, с эпохи романтизма, литературоведение могло только следовать за литературным фактом. Если в XIX-ом веке его определение еще было связано с большим или меньшим обоснованием о неизбежных пределах изображения истинной

сущности мира, которую литература должна была воспроизводить, расширяя дискурсивность языка (ср. дебаты о «реализме»; Verč 2010: 97–122), то в рамках более рационального подхода к предмету наблюдения литературоведение XX-ого века описало не только уникальные поэтики, но и зафиксировало экспоненциально растущий объем отношений между языком и субъектом высказывания. Литературоведение сумело описать новые проявления конфликта между языковым потенциалом и его дискурсивными границами и даже их категоризировало, хотя до сути не могло докопаться из-за необъятности предмета наблюдения. Проведя конкретный и, как иногда говорилось, «скучный» анализ художественных текстов, литературоведение описало различные проявления слова и обнаружило простор, где свершается этический акт субъекта словесного творческого процесса. Хотя литературоведы заявили об отказе от этического вопроса, они в какой-то степени настаивали на нем: в чрезвычайно богатом, более чем столетнем материале, который приглашает нас к дальнейшему размышлению, хранится язык, которым этика повествует о своем наличии в специфической сфере, называемой литературой.

В этом ныне почти забытом языке науки есть много неиспользованных возможностей для размышлений о присутствии этики в литературе. Несмотря на то, что наблюдаемый предмет является областью бесконечных возможностей, заложенных языком уже по своей природе, дескриптивные литературоведческие модели XX-го века представляют собой нечто гораздо большее, чем просто холодное, рациональное или академически возвышенное перечисление механизмов для определения невоспроизводимых языковых процессов. Сегодня эти описания рассказывают нам о том, как литература – *в гораздо большей степени*, чем другие категории мышления и бытия в слове – смогла применить этическое отношение к человеку и к окружающему его миру не через провозглашение максим или их скрытые переводы, а через конкретный *речевой поступок*. В нем заключается различие, определяющее литературу как незаменяемое пространство для того вида этики, который предстает как проявление слова. Неспособность отметить свое бытие в данности языка реализуется как пассивное принятие мира, чья данность нами не определяется. В (хорошей) литературе ни одно из этических положений не является неоспоримой аксиомой, они сформировались и предлагаются нам в чтении как выбор между различными *возможностями* словесного события. Литературоведение XX-го века позволило нам узнать об этом *реализованном* этическом выборе.

Необъятность возможностей не знает предикатов «вечности», это «тупик», в котором язык «задыхается» (Бродский 1979: 5). Бывает, что постулат порождает убеждение, что предмет описания можно заменить любым языком. Для литературоведа предмет описания – это слово. Необъятных феноменов много, от языка до вселенной, но из-за их необъятности наука не сдалась. Может быть, это зависит от того, что вселенной занимается астрофизика, которая остается наукой, осознает свои пределы и требует для себя лишь скромного примата частичной и переходной истины. Изучение феномена этического проявления в литературе стало возможным именно потому, что литературоведение XX века так и не перестало быть наукой.

Литература

- Бродский 1979 = Бродский И. Предисловие. Платонов А. П. Котлован. Ann Arbor, Ardis Publishers, 1979. 5–7.
- Gadamer 1960 = Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1960.
- Kovács 1994 = Kovács Á. Персональное повествование. Пушкин. Гоголь. Достоевский. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1994.
- Ricoeur 2000 = Ricoeur P. Le mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- Verč 2010 = Verč I. Razumevanje jezikov književnosti. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.

Kovács Gábor
(Pannon Egyetem)

Szövegsubjektum és alakmásképzés

Tanulmányomban kísérletet teszek arra, hogy a szépprózai szöveg által létrehozott szubjektumalakzatok fogalomkörét kibővítssem egy megfigyeléssel. Két vezérfonalam lesz. Az egyik: a diszkurzív poétika szövegsubjektum-fogalma. A másik: egy olyan tétel, amelyet Kemény Zsigmond vezetett elő az 1853-as *Eszmék a regény és dráma körül* című tanulmányában. A neves író a regényi próza poétikai jegyeit felmérve, s a részletezés vagy – az ő szóhasználatával – detalizáció programjának előadása során kiemeli azt, hogy szemben a klasszikus dráma szereplői szubjektumával, amely mindig abból a változásból születik, amelyet a sorsfordulatra adott cselekvésreakció indít el, a prózanyelvi szubjektum máshogy motivált:

Hétköznapos viszonyaink közt egyenesnek rémlő, bár folyvást változó útvonalhoz hasonlít az emberek óriás többségének jelleme. Szorosan véve, senki sem marad múltjához következetes; senki tetteire vagy mulasztásaira nézve a régi motívumokkal nem elégszik meg, s helyettök többeket, kevesebbeket vagy másokat kíván lelkiismeretének vagy világnézeteinek kielégítésére. A jellem e változása igen gyakran hallgatag, észrevétlen, csattanás nélküli, s nem ered oly cselekedeteinkből, melyek következményeinknél fogva magokkal ragadjanak, vagy az addigitól ellenkező irányok felé lökjenek. Nem saját tetteink kényszerei miatt távoznak múltunktól kedélyvilágunk-, gondolkodásunk- és akaratunkra nézve. Ó, nem! Másokká csak azért leszünk, mert láttunk, mert tapasztaltunk, mert éltünk. Fogékonyságunk a napok haladása és az apró élmények által vesz vagy nyer, és izleteinkkel, vágyainkkal, tanulmányainkkal, sőt a körrel együtt, melybe lépünk, egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak. (Kemény 1971: 205).

Kemény Zsigmond szerint a regényben a történet által élénk állított szubjektum központi médiuma az úgynevezett „idegen sajátosságok” köre (amit azonban nem a történet, hanem a leírás mint kitérő – a metaforikus digresszió

[vö. Kovács Á. 2010a: 25–58] – tár fel), s amelyet máshol „részletnek”, „détail”-nek nevez.¹ A kérdéskör a narráció és a deskripció prózanyelvben történő kereszteződésének lényegét érinti, s így bár ez a megfigyelés a magyar írónál a regény kapcsán merül fel, mindazonáltal az elbeszélő prózát általánosságban jellemzi.² A szépprózában létesülő szubjektumalakzatok terén végzet vizsgálódásom egyik vezérfonala tehát az alábbi tétel: „egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak”. Ennek az alapvetően létbölcseleti belátást megfogalmazó mondatnak a poétikai konzekvenciái azonban csak akkor tűnnek fel igazán, ha egy másik elméleti belátást is hozzáfűzünk ehhez, amely rámutat, hogy az prózaműben hogyan fordul meg a viszony, vagyis hogy az „idegen sajátosságok” (a jelentéktelennek tűnő részletek, tárgyak a *megnevezés* figuralizáló eljárásai során) hogyan válnak a szubjektum metaforikus jeleivé: a széppróza írásműveletei valósítják meg és tárják fel azt „a személyes szövegképzést, amelynek hatására a köznapi semmiség a cselekvésmód értelemteljes szimbólumává alakul át” (Kovács Á. 2004: 301).

Kezdjük a probléma kifejtését egy szépprózai alkotás áttekintésével!

Alberto Moravia 1954-es *Racconti romani*, *Római történetek* című novelláskötetében publikálta a *Lamicizia*,³ *Barátság*⁴ című rövidtörténetet. A novella egyfajta szerelmi háromszög történetét mondja el. Ernesto, az elbeszélő és egyben főszereplő, beszámol egy Mariarosa nevű nő iránt érzett szerelméről vagy inkább szexuális vonzalmáról. A nőt többször és több módszerrel próbálja megkönyékezni, de mindig kudarcot vall. A nő állandóan elutasítja őt, de ettől még folyton kacérkodik a férfival. Mariarosa feleségül megy Attilióhoz, Ernesto legjobb barátjához. Mivel Ernesto szerint a barátság szent, nem akar többet Mariarosával foglalkozni. Egy nap véletlenül összefutnak az utcán. Ernesto igyekszik hűvösen bánni a nővel, bár rápillantva „megint megmozdul a vére” (149). Ez tömören a féloldalmi bevezetés; s itt kezdődik a novella voltaképpen története. Mariarosa Ernesto kezébe nyomja csomagjait, s megkéri a férfit, hogy segítsen megszerelni lakásukban a lefolyócsövet. A vízvezetékyszerelő Ernesto beleegyezik. Felmennek

¹ Vö. „a regénynek – ezen szabálytalan alakú műnek, mely a cselekvény egységére sem kénytelen szigorúan ügyelni, mely a meglepő bonyolításokat mellőzheti, és néha a legegyszerűbb mesével is kijöhet, sőt az Óperencián túlig mindenütt tapsot arathat –, a regénynek egy nagy előnye van a sokkal tökélyesebb formájú és sokkal költőibb természetű dráma fölött, ti.: a *körülményesség*, a *détailok varázsa* az állapotok, helyzetek, irányok és jellemelek festésében” (Kemény 1971: 191).

² Vö. Mieke Bal leírás-felfogásával, amely az elbeszélő próza vagy a prózai elbeszélés sajátosságaként fogja fel a jelentésteremtő deskripciót. (Bal 1981–1982: 100–148; Bal 2004: 341–388; Bal 1998: 135–171).

³ Az alábbiakban az olasz kifejezéseket ebből a kiadásból idézem: Moravia 1954.

⁴ Az alábbiakban a szövegrészleteket ebből a kiadásból idézem: Moravia 1987: 147–154.

a lakásra, s míg Ernesto szereli a lefolyót, illetve amíg Mariarosa babot fejt, elkezdnek beszélgetni Attilióról. Mariarosa négy kérdést tesz fel férjével kapcsolatban. Az első kérdés: „nem gondolod, hogy nem neki való ez a mostani állása?” (150). Ernesto erre kifejti véleményét barátjáról, ami röviden az, hogy végtelenül lusta. Erre a nő felteszi második kérdését: „mondja ugyan, hogy munkába megy, de még egy garast sem láttam tőle... Már arra gyanakszom, hogy valami hazugsággal traktál... mi a véleményed?” (151). Ernesto ekkor elmondja, hogy szerinte barátja a „leg hazugabb ember” (151). Mariarosa ezután új kérdést tesz fel: „tudod mit gyanítok? – nője van... te mit szólsz ehhez?” (151). Ernesto erre a kérdésre is lecsap, és kifejti, hogy szerinte Attilio számára „a nők jelentik a világot” (152). Mariarosa utolsó kérdése így hangzik: „lehet, hogy Emiliával szórakozik, ismered, azzal a vöröshajúval, aki velem együtt dolgozott a varrodában... na, mi a véleményed?” (152). Ernesto ekkor elkezd hazudozni Attilio kalandozásáról, közben odaáll Mariarosa háta mögé és átkarolja a derekát. Mariarosa lerázza magáról Ernestót. S ekkor lép be Attilio, aki meglepődik barátja ottlétén, de nem nagyon van erre ideje, mert a feldühített feleség különféle háztartási tárgyakat kezd hozzávágni férjéhez. Végül Attilio kimenekül a lakásból, s Ernesto is követi őt szégyene és veresége miatt. A lépcsőházban Attilio számonkéri Ernestót, hogy miket hazudozott róla Mariarosának, majd felháborodva elzavarja. Ernesto a történet elmesélésének végén levonja a hamis tanulságot: „és akkor megesküdtem magamban, hogy én soha többé az életben senkivel se kötök barátságot” (154).

A novella történetének különlegessége az, hogy ezt a viszonylag egyszerű sztorit úgy adja elő a szöveg, hogy közben különös módon túl sokat tér ki arra, hogyan babrál a főszereplő az ólomcsővel és a forrasztóónnal a lefolyószerelés közben. Így nemcsak a szerelmi háromszög története, hanem az ólomcső története is kiformalódik. Elemzésemben erről a metaforikus digresszióról fogok részletesebben írni.

1. Szubjektumalakzatok az irodalmi elbeszélésben

A novella szövege kristálytiszta prezentálja az általános szépprózai szubjektumképzés számos szintjét.

Elsőként: a cselekvés világának szintjén kerül bevezetésre Ernesto alakja, aki (szakmáját tekintve) vízvezetékyszerelő. Ernesto nem kész jellemként, hanem dinamikus szubjektumként adott, aki tettei által változik a történet előrehaladása során.⁵ Több dolgot is megtudunk a barátságáról alkotott elveiről, a nők

⁵ A cselekedetek összefűzése során kialakuló *történetben* a megjelenített szereplő jelleme mindig a tetteiben mutatkozik meg. Az irodalmi elbeszélésben, a szubjektumképzés első fokán mindig

íránt érzett vonzalmának minőségéről, határozottságáról és bizonytalanságairól – s arról is, hogyan módosulnak szilárdnak hitt jellemvonásai a kihívásként érkező létszituációk hatására.

Másodsor: Ernesto a cselekmény kibontása során kettős szerepet kap – ellenálthatatlan vonzalom fűzi egy nőhöz, és régi barátság egy férfihoz. A férfi és a nő házások, így aztán adott a cselekmény dinamikája, amely kijelöli Ernesto karakterének szűzsés funkcióját, szerepkörét: tetteit az a feloldhatatlan feszültség irányítja, amely a barátság és a szexuális vonzalom között támad. Így lesz egy tipikus szerelmi háromszög szenvedő alanya.⁶

Harmadsor: kiemelten fontos, hogy a műben nemcsak főszereplő Ernesto, hanem saját történetének előadója is. Perszonális narrátorként új szubjektumstátuszt nyer: a saját történetének elmondása során a megértés egy specifikus módusának alanyává is válik. A narratív identitás úgy jön létre, hogy az önmagát a barátság elkötelezett védőjeként számon tartó figura a történet elmondásának tanulságaként arra kell rádöbbenjen, hogy egyáltalán nem azonos azzal, aminek gondolja magát. Új önazonosságra vagy öntudatra tesz szert, amely azzal, a barát(ság) megcsalását előadó narratív szerkezettel azonos, amelyben a férfi mindent úgy ad elő, mintha az Mariarosa kacérságának a hibája lenne, de közben mégis be kell lássa, hogy elveinek ellentmondó tetteket hajt végre, így valójában teljesen más figura, mint amit önmagáról gondol (ti. elvtelessé válik, ha Mariarosa megszerzéséről van szó).⁷

Negyedsor: igencsak jelentős az is, hogy egy sajátos műfaji jegyekkel rendelkező narrációban történik mindez. A perszonális elbeszélés narratív rendjét felülírja az, hogy egy novellaműfajban előadott elbeszélő diszkurzusról van szó. A novellai szűzsés kompozíciónak pedig sajátos szabályai vannak. A novellában ugyanaz a tett ugyanazon cselekvő által két eltérő eredménnyel nem hajtható végre.⁸ Most

a *történet* által prezentált tettekből áll elő a jellem, s nem valamiféle elve késznek feltételezett jellemből támad a tett. Ez már Arisztotelész *Poétikájától* kezdve ismert elméleti tétel.

⁶ Amióta Propp rámutatott arra, hogy az elbeszélések kutatásában kulcsfontosságú, hogy az elbeszélő történeten kívül az elbeszélő szavakat is vizsgáljuk (történeti poétikai és műfajpoétikai jegyeket feltárva), alapvető megkülönböztetessé vált a fabula (a történet világa) és a szűzsé (a történetképző mondatok sora) kettőssége. Míg a fabula szintjén jellemekkel találkozunk, addig a szűzsé szintjén szerepkörökkel, amelyek a figuráknak a cselekményképzésben betöltött funkcióját tárja fel. A XX. századi narratológia ezt a megfigyelést fejtette tovább, amikor az elbeszélő szerkezetből származó szubjektumalakzatokat tipologizálta.

⁷ A narratív identitás egy olyan szubjektumalakzat, amely nem a fabula és nem is a szűzsé, hanem a *narratív diszkurzus* szüleménye. A *történetmondáson* keresztül véghezvitt önmegértés szubjektumról van itt szó, amely kifejezetten az elbeszélő (nyelvi) funkció teremtménye. (Vö. Ricœur 2010: 109–130; Ricœur 2001: 15–25).

⁸ A specifikusan *novellaműfaji* diszkurzus által feltárt szubjektumalakzatról bővebben lásd: Szmirnov 2007: 417–425.

nem részletezném a műfajtipikus novellai kettős kudarc kompozíciós rendjét és az abban létesülő szubjektumalakzatot – az alábbi szövegelemzés során amúgy is részben éppen ezt fogom feltárni. A lényeg az, hogy a novellaműfaj által előírt elbeszélő diszkurzusnak megfelelően a főszereplőnek legalább kétszer kell átélnie ugyanazt a kudarcot. Ha Ernesto korábban nem tudta meghódítani a nőt, akkor a *novellában* előadott történetnek arról kell szólnia, hogyan vall kudarcot ismét. A műfaji jegyeknek köszönhetően Ernesto a kudarc történet alanyává válik, s így a ballépések felfokozott figurájává, sőt talán allegóriájává lesz.

Ötödszor: azt is ki kell emelni, hogy ez a novella a *Római történetek* című kötetben jelenik meg, amelyben számos hasonló szerelmi történet olvasható, s így az adott novella széleskörű dialógust folytat a többi novellával. Ezzel az eljárással Moravia egy népszerű kötetkonstrukciós szépirodalmi hagyományhoz kapcsolódik, amelyet – többek között – olyan jelentős művek alkotnak, mint a Gogolhoz köthető *Pétervári elbeszélések*, a Bret Harte-hoz köthető *Kaliforniai történetek*, Mikszáth *Jó palócokja* vagy Joyce *Dublini emberekje* (stb.). Az így szerkesztett novelláskötetnek az a sajátossága, hogy működik benne egy olyan szemantikai paradigmatis rend és összekötőerő, amely az eltérő és önálló rövidtörténeteket összefűzi egy kulturális közösség világszemléletének égisze alatt (ez természetesen egy megalkotott szemioszféra [vö. Lotman 2002: 89–118], ami azonban szoros összeköttetésben áll egy megtapasztalható „kultúrtáj” szimbolikus rendjével).⁹ A *Barátság* című novella tehát betagozódik egy olyan szövegvilágba, amely egy római szemioszférát teremt. Egyfajta Róma-képzet szemantikai előállításának célja felülír minden irodalmi eljárást a novellaszövegben. Ernesto így egy tipikusan római olasz „amoroso” kulturálisan megragadható szerepét is betölti a kötetben, ugyanúgy, ahogy Mariarosa is egy tipikus, kacérkodó, a férfiakat orruknál fogva vezető, erotikus energiát¹⁰ sugárzó római olasz nő szerepét¹¹ ölti magára.

⁹ Bár kétségtől igaz, hogy „Moravia közemberei mindenekelőtt olyan emberek közül származnak, mint bármelyikünk, s csak másodsorban rómaiak; így tehát a szenvedélyeik készítetik őket cselekvésre és nem a »couleur locale«, de azért ezek a szenvedélyek olyanok, amelyek sem a *Pétervári elbeszélések*, sem a *Kaliforniai történetek*, sem a *Jó palócok*, sem a *Dublini emberek* (stb.) főszereplőinek szenvedélyeihez nem hasonlíthatók. Vö. a *Római történetek* bővített szövegének, a 1959-es *Nuovi racconti romani* első kiadásának fülszövegével [„I popolani di Moravia sono prima di tutto degli uomini come gli altri e poi dei romani; ciò che li fa agire sono le passioni, non il colore locale”]. (Casini 2004: 2173).

¹⁰ Moravia írásművészetének erotikus motívikájáról bővebben lásd: Madarász 2002: 155–172.

¹¹ A Moravia-elbeszélésekben szexuális tárgyként beállított női figurákról bővebben lásd: Wood 1990.

Az irodalomelmélet által sokat kutatott, fentiekben felsorolt 5 irodalmi szubjektumképző szinten és alakzaton, nevezetesen a *történetszinten* kirajzolódó jellemén, a *szűzség* szerepköri funkción, a *diszkurzív* narratív identitáson, a *műfajspecifikus* novellai kudarchősön és a *kulturális* identitáson túl most szeretném felhívni a figyelmet egy kevésbé vizsgált figuraképző eljárásra, amely szoros összeköttetésben áll a prózanyelvnek azzal a sajátos működés módjával, amit én a diszkurzív poétika szövegsubjektumelméletéből kiindulva alakmásképzésnek hívok (vö. Kovács G. 2021). Az alakmásképzés a szövegsubjektum létesítésének egyik lehetséges módusza. Mielőtt tehát az alakmás problémájára rámutatnék azúton, hogy a novellai főszereplő szerelemtörténete mellett megvizsgálom az ólomcső történetét is, szükséges emlékeztetni magunkat a szövegsubjektum szépprózai jelenségének sajátosságaira.

A szövegsubjektum problémája

A szövegsubjektum fogalma a diszkurzív poétika egyik legjelentősebb hozadéka, s magába foglalja az irodalomelméleti irányzat innovatív szövegpoétikai, interpretáció-módszertani, illetve létbölcséleti megfontolásait. Középpontjában az a bahtyini prózaelméleti tétel áll, hogy a szépprózában – szemben minden más szövegalkotó formával – a „szó a szóról” alakzata a domináns elem. A prózanyelvi szó specifikuma az, hogy miközben a szavakat (minden más beszédmódhoz hasonlóan) úgy alkalmazza, hogy a dolgokról állítson valamit, aközben úgy is használja a szavakat, hogy a szereplők vagy az elbeszélő szavait ábrázolja. A szó legalább kétirányú referenciára tesz szert a regényben és novellában: egyszerre mutat a dolgokra (személyekre, tettekre, tárgyakra stb.) és egyszerre emeli ki (ábrázolja írással) a dolgokat megnevező szavak stilisztikai, retorikai, szemantikai (stb.) sajátosságait is. Ez a kettősség a metaforikus folyamat előállításának specifikus útját teremti meg.

A diszkurzív poétika által alkalmazott és kidolgozott (Benveniste és Ricoeur nyomán újragondolt és az irodalomra specifikált) diszkurzus-fogalom lényege mindennek tudatában éppen az, ahogyan a szó sajátos jelentőségre tesz szert a prózaműben: a szó ezesetben nemcsak a megnevezett dologért felelős, hanem a teljes megnyilatkozásért is, hiszen a szó nemcsak a dolgot jelöli, hanem egy szólam részeként magát a beszélőt is jellemzi az összes általa használt szóval együtt. A szereplő vagy az elbeszélő által használt minden egyes dologmegnevező szó szerves részét képezi egy beszédmódnak, ti. a szereplő nyelvi világlátásának; a prózanyelv pedig mindkettőt „ábrázolja” és vizsgálja: a megnevezett dolgot is (a téma szintjén) és megnevező szólamot

is (a prózanyelv szintjén). A hétköznapi megnyilatkozásaik sajátossága, hogy úgy épít fel egy nyelvi subjektumot, hogy a fonémától kezdve a beszéd egészeig minden nyelvi szerkezeti szintet átfog és egyneműsít egy szemantikai egységesítő erő: az, ahogy az egyszeri megnyilatkozás egy egyszeri subjektum („én”) világlátásának kifejeződésévé válik. Benveniste ezt az átfogó folyamatot nevezi disztribúciónak. A diszkurzív poétika szerint a hétköznapi megnyilatkozásaink világszemléleti alakulását ábrázoló szépprózában a *redisztribúció* tárul fel: a regény vagy a novella nemcsak azt mutatja meg, hogyan állnak össze az egyes szavak (a nyelvi építőelemek) egy világszemléletet képviselő szólamná, hanem hogy a megnyilatkozás egésze hogyan képes összesűrűsödni akár annak egyetlen szavában is. A szereplő egyetlen szava és teljes megnyilatkozása egyenértékűvé válik a prózaműben. A diszkurzív poétika az egy egész szereplői vagy elbeszélői (perszonális elbeszélői) megnyilatkozást összesűríteni képes szót nevezi *szövegszónak*. S egyben úgy is értelmezi, hogy ez a szöveg szó a széppróza metaforikus figuralitását, a műalkotás alapvető többértelműségét meghatározó és vezérlő *szótéma* is. A tipikusan prózanyelvi szöveg szót, vagyis a regényi megszólaló egész világszemlélet- és subjektumképző szólamát szemantikailag összesűríteni képes szót jellemző metaforikus értelem nem más, mint egy „potenciális történet szemantikai programja” (Kovács Á. 2010b: 128). A prózai alkotásban előadott történet ugyanis nem csak a szereplők elbeszélte tetteinek összessége; ahogyan a prózanyelvi szó egyszerre „ábrázolja” az általa megnevezett dolgot és magát a megnevezés nyelvi aktusát is, ugyanúgy a prózai történet egyszerre adja elő a tettek történetét és a tettek történetét reflektáló szereplői megnyilatkozás alakulásának történetét is, a szereplői szó történetét is. Így a regényi narráció kétosztatú: egyfelől a szereplő tetteit mutatja fel, másfelől és ugyanakkor azoknak a szavaknak az alakulástörténetét is feltárja, amelyekkel a szereplő saját tetteit értelmezi és átértelmezi. Vagyis a szereplői szólamot tipikusan jellemző szöveg szavaknak és a szótémáknak is van története a regényben vagy novellában. Ez persze nem cselekvéstörténet, hanem szemantikai átalakulástörténet. Így tehát a prózában „a narráció a metaforikus kifejezések szemantikai transzkripciója” (Kovács Á. 1999: 27), a szöveg szavak vagy szótémák világszemléletképző jelentéshetőségeinek az átalakulástörténete. A műalkotásban a szereplő történetével párhuzamosan és azt metaforikusan átértelmezve bomlik ki az eseményeket elbeszélő és értelmező szavak története, amelyet egy uralkodó vagy több ütköztetett szöveg szó és szótéma szemantikai és narratív kibontása hív életre – ezt hívja a diszkurzív poétika az irodalmi alkotás sajátos diszkurzív rendjének.

S ebben az irodalmi diszkurzív rendben a szövegszó vagy „a szómű szövegművé avatásának lehetőségét a belső formát alkotó metafora biztosítja” (Kovács Á. 1999: 34). A szövegszóban rejlő metaforának a narráción keresztül véghezvitt szövegművé történő kibontása, vagyis „a szó [szövegbeli] története pedig elválaszthatatlan a szubjektumképződés történetétől” (Kovács Á. 1999: 29) – a *szövegsubjektum* születésének történetétől. A szövegsubjektum nem más, mint az a szemantikai megalapozottságú egyszeri világszemléleti alany, amely akkor születik meg, amikor a prózai alkotás nemcsak azt tárja fel, hogyan esik át egy szereplő egy sorseseeményen, hanem amikor a létesemény nyelvi eseménnyé, öneszméléssé (vö. Kovács Á. 2010c: 100–138) is válik akkor, amikor a hős nemcsak a saját történetével lesz azonos, hanem az azt újraértelmező új szólamképző szavakat is elsajátítja, megtalálja, felismeri, majd önnarrációvá kibontja. A szépprózában az az irodalmi esemény, amikor a cselekvés alanya nemcsak arra kényszerül, hogy a saját tetteivel szembesüljön, hanem amikor azokkal a szavaival is szembesülnie kell, amelyekkel nem tudja elmondani, mi is történt vele, s arra kényszerül, hogy új „találó” szavakat (új sortörténetmondó metaforákat) leljen fel, amelyre építve érthetővé teszi önmaga számára a sorseseeményt. A nem a saját tetteire, hanem a saját szavaira koncentráló szépprózai szövegheős így *külponosított szubjektummá* válik: szóvá válik a sorsa – mégpedig olyan különös, új szóvá, új jelentéssé (metaforává), amely képes utolérni a sorseseemény egyszerűségét (vö. Kovács Á. 2013: 78–83). S amikor az nyelvi öneszmélés elindul, megszületik a szövegsubjektum.

Az alábbiakban néhány adalékot szeretnék hozzáfűzni ahhoz, hogyan megy végbe a (szóbelső) metafora szépprózai szöveggé történő narratív kibontása párhuzamosan a szövegheős külponosításával. Ez a narráció specifikus jegyekkel bír. A sajátos szemantikai tendenciákkal bíró prózanyelvi metafora egy sajátos jegyekkel rendelkező prózanyelvi narrációval párosulva tud valóban szövegszóvá válni. Továbbgondolva a szövegsubjektum és a külponosítás diszkurzív poétikai teóriáját, az alábbiakban két alapfogalmat használok mindennek leírásához: a narratív paralelizmust és az alakmásképzést. Az előbbi azt a dinamikus morfológiai formarendet jellemzi, amely során a metaforikus kifejezés személyi azonosítottja (novellánk esetében: Ernesto) és tárgyi azonosítója (novellánk esetében: az ón és az ólom[cső]) két különálló történetre tesz szert, amely történetek azonban a szigorú morfológiai rendezettség hatására ekvivalenssé válnak: az ón és az ólomcső szövegbeli tárgytörténete értelmezőviszonyt épít ki a személytörténettel. Ennek eredménye a külponosítás, másszóval az alakmásképzés: az ólomcső a novellai figura alakmását válik.

S ez a narratív paralelizmus által létrehívott alakmásképzés szavatolja a szöveg-subjektum megszületését – személy és a tárgy szemantikai megfeleltetése egy olyan szöveg- és értelevilágot szül, amelynek egyszerűsége és egyedisége egybeesik a novellaszöveg subjektumának megismételhetetlen létehetőségével.

2. Alakmásképzés a novellában

Emlékezzünk vissza Kemény Zsigmond prózapoétikai tételére: „egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak”. A vizsgált novellában van egy jelentéktelen semmiségnek tűnő részletelem, amely a sokszoros ismétlés hatására mégiscsak jelentőssé és jelentéssel telítetté válik, s így egy olyan, a személytől idegen sajátosságként tűnik elő, amely a subjektum metaforikus jelévé válva a figuraképzés organikus részé lesz. A részletelem tárgyi összetevője az ólomcső, cselekvésbeli összetevője pedig a lefolyószerelés. A jelentéktelennek tűnő tárgy mint a mellékcselekmény prózai hőse különös jelentőségre tesz szert a novellaszöveg szemantikai szintjén. Ez a jelentőség a narratív szerkezetet is mélyen áthatja és átformálja. Ezt az átrendeződést hívom narratív paralelizmusnak. A novella központi cselekményét alkotó beszélgetéssel párhuzamosan halad az ólomcsővel való tevékenykedés látszólag másodlagos „története”. A két cselekményszál összefűzése azonban olyannyira látványosan szabályozott narratív ritmussá formálódik, hogy az szemantikailag kiemeli és előtérbe helyezi a jelentéktelennek tűnő mellékszálát. A beszélgetés történetét főként a narratív diszkurzus állítja elő, az ólomcső történetét inkább a prózanyelvi deskriptív vagy leíró diszkurzus. Kövessük nyomon a narratív paralelizmus cipzárszerűen összefonódó cselekménysorainak kibomlását!

Amint Ernesto az utcán összefut Mariarosával, a tárgy-leírás kiemel egy részletemet: „éppen egy rendelőmhöz tartottam, nyakamban a szerszámosládá, karomon két karika ólomcső” (148–149). Az ólomcső újra előkerül akkor, amikor felmennek a nő lakására: „én meg, mint valami teherhordó öszvér, a szerszámosládával, az ólomcsővekkal meg a szatyorral kullogok utána” (149). A novella lényegét alkotó beszélgetésfolyamat előadása során minden egyes témaváltást szigorú rendben követ egy-egy mondat, amely leírja, mi történik az ólomcsővel. Amint belépnek a lakásba Ernesto nekilát a munkának: „lettem a köves padlóra a szerszámosládámat, odatérdeltem a vízvezetékhez s nekiláttam a munkának. Rögtön észrevettem, hogy a lefolyócsövet szétmarta az idő, s újat kell tenni a helyébe” (150). Ernesto figyelmezteti Mariarosát, hogy a javítás egy kis pénzbe fog kerülni, de ennek elhárítására a nő szóba hozza

a barátságot. Ernesto folytatja a munkát: „fogtam a szerszámokat, levettem a tömítést, ami éppenúgy elrohadt már, mint a cső, kiemeletem a csövet, elővettem a ládából a forrasztólámpát, benzint töltöttem bele” (150). Mariarosa folytatván a barát-témát, rákérdez, hogy Ernesto mit szól Attilio munkájához. Ernesto elmondja véleményét. De közben folyik a szerelés: „meggyújtottam a lángot és beszabályoztam” (150). Mariarosa unszolására elmondja véleményét Attilio lustaságáról is. S közben dolgozik tovább: „helyrepasszítottam a csövet. Fogtam a forrasztólámpát, és anélkül, hogy meggondoltam volna, kezemben a kis masinával ezt kérdeztem: – Udvariaskodást akarsz, vagy az igazat akarod hallani?” (150). Ernesto folytatja barátja jelleméről alkotott nézetének kifejtését, de közben folyik a munka is: „fogtam egy darab ónt, meg a forrasztólámpát és kezdtem forrasztani. A láng bűgása miatt fel kellett emelni a hangomat” (151). Mariarosa a nők és az esetleges szeretők felé tereli a témát. Miközben Ernesto elmondja, amit a nő hallani akar, lassan a végéhez közeledik a szerelőmunka: „a forrasztás elkészült. Eloltottam a lámpát és a még lágy ónt elegyengettem az ujjammal. Aztán a franciakulcsommal meghúztam az anyacsavart” (152). Amikor Attilio állítólagos szeretői viszonyáról van szó, Ernesto feltápáskodik a csap alól. A sikertelen ölelési kísérlet után pedig összepakol: „lesújtva szedtem össze a szerszámot” (152). De az ólomcső történetének itt még nincs vége. A lakásból való menekülés közben is előkerül utoljára: „törődtem is azzal a két-három méter ólomcsővel, ami ott maradt, fejvesztve rohantam le a lépcsőn” (153). Még egy rövid bekezdés jön, amely Attilio és Ernesto összeveszését adja elő, és ezzel véget is ér a novella.

Amint az látható, a narratív paralelizmus egy ritmikus szüzsét képez. A cselekmény fókuszát kitevő beszélgetéstörténetet következetesen és rendszeresen feltöredezi egy-egy leírómondat, amely a jelentéktelen melléktémát, az ólomcső történetét adja elő.

lefolyószerelés

1. „én meg letettem a köves padlóra a szerszámosládámat, odatérdeltem a vízvezetékhez s nekiláttam a munkának. Rögtön észrevettem, hogy a lefolyócsövet szétmarta az idő, s újat kell tenni a helyébe; meg is mondtam: – Te, ide új cső kell... van rá pénzed?” (150)

2. „Fogtam a szerszámokat, levettem a tömítést, ami éppenúgy elrohadt már, mint a cső, kiemeletem a csövet, elővettem a ládából a forrasztólámpát, benzint töltöttem bele – mindezt hang nélkül.” (150)

3. „meggyújtottam a lángot és beszabályoztam” (150)

4. „helyrepasszítottam a csövet. Fogtam a forrasztólámpát, és anélkül, hogy meggondoltam volna, kezemben a kis masinával ezt kérdeztem: – Udvariaskodást akarsz, vagy az igazat akarod hallani?” (150)

5. „Fogtam egy darab ónt, meg a forrasztólámpát és kezdtem forrasztani. A láng bűgása miatt fel kellett emelni a hangomat” (151)

beszélgetéstörténet

1. „Hát a barátság?” (150)

2. „Igazi barátja vagy te Attiliónak?” (150)

3. „nem neki való munka ez a mostani állása” (150)

4. „Mindenekelőtt lusta. – Lusta?” (151)

5. „Az, lusta...” [...] „arra gyanakszom, hogy valami hazugsággal traktál... mi a véleményed? – Na és? Mi ebben a meglepő, ő a leghazugabb ember, akit ismerek...” [...] „– Tudod mit gyanítok? – nője van... te mit szólsz ehhez? [...] – Azt, hogy igazad van... neki a nők jelentik a világot” (151–152)

lefolyószerelés

beszélgetéstörténet

6. „A forrasztás elkészült. Eloltottam a lámpát és a még lágy ónt elegyengettem az ujjammal. Aztán a franciakulcsommal meghúztam az anyacsavart” (152)

6. „Emíliával szórakozik [...] na, mi a véleményed?” (152)

7. „Feltápáskodtam” (152)

7. „Most, hogy mindent tudsz: mire vársz?” [ölelgetni kezdi a nőt, aki elutasítja] (152)

8. „lesújtva szedtem össze a szerszámot” (152)

8. „már éppen el akartam köszönni és menni, amikor kinyílt a konyhaajtó és belépett Attilio” (152)

9. „törődtem is azzal a két-három méter ólomcsővel, ami ott maradt, fejvesztve rohantam le a lépcsőn” (153)

Minden beszédtemaváltást megjelöl egy megszakító kitérőmondat, ami az ólomcsőről szól. Az ismétlés következetessége a melléktémát a háttérből az előtérbe és a szemantikai fókuszba emeli, hiszen nem világos, hogy miért is kell ilyen részletességgel írni a beszélgetés súlyos témájának szempontjából teljesen jelentéktelennek tűnő ólomcsőről. A narratív paralelizmus formai elbeszélőrendjének szemantikai következményeként előáll az alakmásképzés. Bármiféle konkrét metaforikus kifejezés nélkül is szemantikai megfeleltetés jön létre az ólomcső és a beszélgetésfolyamat hőse között. Ezt a kifejezések szintjén metaforamentes, de mégis analógiateremtő metaforikus megfeleltetést nevezem alakmásképzésnek. Az ólomcső Ernesto alakmása; a szerelésfolyamat pedig Ernesto beszédstratégiájának interpretánsa. Így létrejön egy olyan metaforikus interpretáció, amelyben egy szubjektumtól „idegen sajátság a jellem organikus részévé válik”. Hogyan is értsük mindezt?

A novella magyar fordításában a szereplői önidentifikációt megjelölő egyik központi kijelentés így szól: „szerelő vagyok” (148). Én is eddig vízvezetékyszerelőnek

tituláltam Ernestót. Az olasz eredeti szöveg azonban így szól: „sono stagnaro”. A *stagnaro* szó azonban csak a római dialektusban jelent ’vízvezetékyszerelő’ (= *idraulico*);¹² a *stagno* szóból származik, ami pedig azt jelenti, hogy ’ón’. Így tehát a kifejezés szó szerint nagyjából azt jelenti, hogy ’ónozó vagyok’. Az, hogy a szubjektum az ón és az ónnal való tevékenykedés felől van megnevezve, rámutat arra, hogyan válik az „idegen sajátság a jellem organikus részévé”. A szöveg költői szemantikai szintjén ez kulcsfontosságúvá válik, mert az ónnal való tevékenykedés metaforikus jelleget ölt. A „(sono) stagnaro” kifejezés így a novella sajátos szövegsvavává válik: egyszerre jelöli Ernestót és ónt. A prózanyelvi narratív kibontás pedig ennek a szótémának a hatására szemantikai megfeleltetésbe helyezi Ernesto történetét és az ónozás (lefolyószerelés) történetét. Így lesz a *stagnaro* szóból szómű a novellaszöveg szintén – amit a szó figurális magába tud sűríteni Ernesto történetére vetítve, azzal egyenértékű a novella egészének metaforikus referenciája, szövegvilága. Mindehhez hozzákapcsolódik még az is, amit a szöveg az ónozószakmáról mond. Ernesto így jellemzi foglalkozását: „gli stagnari girano da una casa all’altra”; magyarul: az ónozók „házról házra járnak” (148). A ’járnak’ jelentést ez a mondat a *girare* szóval fejezi ki, ami a *giro* ’köralakú, kerek’ jelentésű szóból származik. Magyarul valahogy így fejezhetnénk ki tehát: „az ónozók házról házra keringenek”. Ez azért fontos, mert a következő mondatban azt olvashatjuk, hogy Ernesto karján „két karika ólomcső” (149) volt, amely pedig olaszul így hangik: „un doppio giro di tubi di piombo”. Itt is előkerül a ’kerek’ jelentésű *giro* szó; most az ólomcsőkarikára vonatkoztatva. Vagyis a „sono stagnaro”, a „gli stagnari girano” és a „giro di tubi di piombo” kifejezések összefüggéssora egy nagy jelentéskörbe vonja az ónt, az ólomcsövet és Ernestót. Ezt a potenciális metaforikus diszkurzív összefüggéssort bontja ki a narratív paralelizmus. A lefolyószerelés és a párbeszéd narratív paralelizmusában az ón és az ólomcső Ernesto alakmásával válik; s mindaz, ami az ólomcsővel és az ónnal történik az a férfi történetének értelmezőjévé lesz.

Miközben Ernesto mindenfélet összehazudozik Mariarosának Attilióról annak érdekében, hogy a nő közelébe juthasson, aközben leszereli a mosogatót és a csatornát összekötő elrohadt ólomcsövet és tömítéseket, megtölti a benzines forrasztót, majd meggyújtja és beszabályozza azt, az új ólomcsövet a forrasztás segítségével a helyére hajlítja, a megolvasztott ónnal elegyengeti az új tömítést, majd mindent helyreállítva meghúzza az anyacsavart a franciakulccsal. A szennyvízvezető felújítása tehát együtt halad azzal a hazudozással, amellyel

¹² Moravia prózanyelvének római dialektusáról elemzésen keresztül és szótárszerűen bővebben lásd: Lauta 2005.

megpróbálja Ernesto újra megközelíteni és (végre) megszerezni a nőt. A lefolyó felújítása és az új hódítási kísérlet egyenértékű a szövegben. Az idővel elrohadt ólomcső és tömítés a korábbi hódítási kísérletek megfelelője. Az új ólomcső és az új öntömítés beszerelése az új kísérlet metaforikus jele. A forrasztóón (60% ón + 40% ólom) forrasztása nem más, mint a barátság szentsége melletti határozott kiállás felpuhulásának az interpretánsa. Hozzátenném még mindehhez azt is, hogy az *Ernesto* név jelentése az, hogy 'komolyság, erény'; a szereplő alakmásként megjelenő szilárd, bár elég puha fémeknek, az ólomnak és az ónnak a felolvasztása metaforikusan értelmezi a baráti kötelék szentségét szilárdan hívó és hirdető, de tetteivel azt feloldó és erénytelenül viselkedő figura átalakulását. A felolvadt forrasztóónnak egy későbbi ellentétpárja az Ernesto hazudozásai miatt a férj felé hajított tüzes vasaló, amely vaskeménységével az amúgy kacér nő szilárd elveit jelöli, s így szemben áll Ernesto fellazult erényeit jelölő megpuhult fémmel. Mindennek megfelelően a szennyvízelvezető teljes rendszere Ernestónak, illetve a barátságot is háttérbe szorító leküzdhetetlen szexuális vonzalomnak az alakmása lesz. Valójában két szennyvízelvezető van tehát a szövegben: az egyik ólomcsőből van, a másik vágyból készült. A leküzdhetetlen szexuális birtoklási vágy metaforája az ólomcső; a szennyelvezető szerelése pedig a vágykielégülés újraszervezésének az interpretánsa. Nem véletlen az sem tehát, hogy a végső elutasítás utáni menekülés során az összes maradék ólomcső ottmarad a többszörös kudarc helyszínén, Mariarosa lakásán... Egyetlen metaforikus kifejezés sem utal erre az összetett összefüggésrendszerre; de a narratív paralelizmus szerkezete és az alakmásképzés prózanyelvi eljárása megteremti a többértelműség előállításának diszkurzív feltételeit. Az alakmásképzés sugallatára tehát nagyjából ezt a metaforaképző szövegszándékot azonosíthatjuk: az elutasító másik testre irányuló birtoklási vágy kiárasztása olyan, mint a moslékelvezetés. Ezen az összetett jelentésrendszeren keresztül válik az ólomcső és annak története a prózai szubjektum külponosításának mércéjévé és kinnlevőségének viszonyítási pontjává – az idegen sajátosság így lesz a jellem organikus részévé.

Moravia novellájának költői felépítése látványosan mutat rá arra, hogy a prózanyelvnek van egy olyan specifikus figyelme is a szubjektum feltárásának terén, amely túlmutat a történet szintű jellemképzésen, a szűzés szerepköri funkción, a diszkurzív narratív identitáson, a műfajtipikus karakterjegyeken és a kulturális identitáson is, s amit más elbeszélő diszkurzus nem képes előállítani. Ezt a figyelmi képességet és egyben irodalmi eljárást nevezem tárgyi alakmásképzésnek. A széppróza képes kimutatni azt, az életünkben

alig felismerhető folyamatot, amely révén „egész lényünkbe lassanként idegen sajátságok mennek át, hogy a jellem organikus részeivé váljanak”. A prózanyelv a szereplőt körülvevő tárgyi világot egyáltalán nem valamiféle reáliként kezeli; sokkal inkább az ember kiterjesztéseként és metaforájaként állítja elének és ismerteti fel velünk.¹³ Rámutat arra, hogy a tárgyak, amelyekkel élünk, nem tőlünk független objektumok, hanem a szubjektum szerves részei, dinamikus, alakító tényezők. S ezt úgy éri el, hogy a mű főszereplőjének személytörténete mellé odaállít egy alaposan kidolgozott tárgytörténetet is. Az előbbi inkább az elbeszélő diszkurzus eljárásaival, az utóbbit inkább a deskriptív vagy leíró diszkurzussal kibontva. A két történet (személytörténet és tárgytörténet) és a két nyelv (narráció és deskripció) tervszerű és rendszeres összefonásával egy olyan narratív paralelizmust képez, amely a háttérben szinte észrevehetetlenül meghúzódo tárgytörténetet az előtérbe helyezi, s így előkészíti az alakmásképzés szemantikai folyamatát. Moravia novellájának értelmében: a személytörténet és a tárgytörténet következetes egymásra építése a jelentéktelennek tűnő ólomcső és lefolyószerelés történetét jelentéssel telíti, s metaforikus interpretánsává avatja a sajátos léthelyzetbe vetett Ernesto figurájának. Ha az ólomcső „sorsára” (is) figyelünk, akkor a szereplő személy történetén keresztül előállított létesemény olyan aspektusait értjük meg jobban, amit máskülönben nem lehetne elbeszélni. Így ismerteti fel a prózanyelv a tárgyban és a tárgytörténetben a szubjektum eltorzított, de új igazságokat feltárni képes tükröképét – mondhatni: a szubjektum tárgyi identitását, a szövegsubjektum létesülésének egy sajátos figuráját.

Felhasznált irodalom

- Arisztotelész: VI–XI = Poétika. (ford. Ritoók Zsigmond) Budapest, PannonKlett Kiadó 1997. 35–51.
- Bal 1981–1982 = Bal M. On Meanings and Descriptions = Studies in 20th Century Literature 6. (special issue The Semiotics of Literary Signification) 1981–1982/1–2, 100–148.
- Bal 1998 = Bal M. A leírás mint narráció // Narratívák 2. – Történet és fikció. (szerk. Thomka Beáta, ford. Huszanagics Melinda) Budapest, Kijarat Kiadó, 1998. 135–171.

¹³ Létünk kulturális aspektusait vizsgálva talán Marshall McLuhan mutatott rá legfrappánsabban arra, hogy az ember által alkotott tárgy mennyiben az ember kiterjesztése, ez a kiterjesztés mennyiben egy olyan közvetítő közeg (médium), amin keresztül az ember átformálódik és új módon ismerhet önmagára, illetve hogy végeredményben „minden [ilyen] közvetítő közeg egy aktív metafora” (McLuhan 1964: 57).

- Bal 2004 = Bal M. Over-Writing as Un-writing: Descriptions, World-Making, and Novelistic Time // Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies I. (szerk. Mieke Bal) London – New York, Routledge 2004. 341–388.
- Casini 2004 = Casini S. Note ai testi // Alberto Moravia. Opere 3. Romanzi e racconti 1950–1959. II. kötet. Milano, Bompiani 2004. 2173.
- Kemény 1971 = Kemény Zsigmond: Eszmék a regény és a dráma körül // Élet és irodalom. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971. 191–212.
- Kovács Á. 1999 = Kovács Árpád. A szó diszkurzív poétikája. // Helikon. 1999/1–2. 5–35.
- Kovács Á. 2004 = Kovács Árpád. Diszkurzív poétika. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó 2004.
- Kovács Á. 2010a = Kovács Árpád. A metaforikus digresszió és a cselekvés jelentése // Prózamű és elbeszélés. Budapest, Argumentum Kiadó (Diszkurzívák sorozat 12.) 2010. 25–58.
- Kovács Á. 2010b = Kovács Árpád. Személytörténet és alanyiség. Dosztojevszkij írásmódja // Prózamű és elbeszélés. I. m. 100–178.
- Kovács Á. 2010c = Kovács Árpád. Az öneszmélés kódja a regényben; A prózanyelvi metafora, avagy a láthatatlan történet szemantikai programja; A jelképző alanyiség // Prózamű és elbeszélés. I. m. 100–112; 113–132; 132–138.
- Kovács Á. 2013 = Kovács Árpád. Az öneszmélés eseménye // Az irodalmi esemény. Budapest, Gondolat Kiadó, 2013. 78–83.
- Kovács G. 2021 = Kovács Gábor: Az alakmás az elbeszélésben. A narratív paralelizmus diszkurzív poétikája. Budapest, Gondolat Kiadó, 2021.
- Lauta 2005 = Lauta G. La scrittura di Moravia: lingua e stile dagli Indifferenti ai Racconti romani. Milano, Franco Angeli, 2005.
- Lotman 2002 = Lotman J. M. A szemioszféra // Kultúra és intellektus. (szerk., ford. Szitár Katalin) Budapest, Argumentum Kiadó, (Diszkurzívák sorozat 3.) 2002. 89–118.
- Madarász 2002 = Madarász Imre. Korkép vagy korkép regénytükörben. Moravia, a regényíró remekírás és kultúripar között = Az érzékek irodalma. Erotográfia és pornográfia az olasz irodalomban. Budapest, Hungarovox Kiadó, 2002. 155–172.
- McLuhan 1964 = McLuhan M. Media as Translators = Understanding Media: The Extensions of Man. Cambridge–London, MIT Press, 1964. 56–61.
- Moravia 1954 = Moravia A. L'amicizia // Racconti romani. Milano, Bompiani 1954.
- Moravia 1987 = Moravia A. Barátság // Római történetek. (ford. Gellért Gábor) Budapest, Európa Könyvkiadó, 1987. 147–154.
- Propp 1975 = Propp V. J. A mese morfológiája. (ford. Soproni András) Budapest, Gondolat Kiadó, 1975.

-
- Ricœur 2001 = Ricœur P. A narratív azonosság = Narratívák 5. – Narratív pszichológia. (szerk. Thomka Beáta, ford. Seregi Tamás) Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 15–25.
- Ricœur 2010 = Ricœur P. Az elbeszélő funkció = A diszkurzus hermeneutikája. Paul Ricœur válogatott tanulmányai. (szerk., ford. Kovács Gábor) Budapest, Argumentum Kiadó, (Diszkurzívák sorozat 8) 2010. 109–130.
- Szmirnov 2007 = Szmirnov I. P. A rövidség értelme = A regény és a trópusok. (szerk. Kovács Árpád, ford. Szitár Katalin) Budapest, Argumentum Kiadó, (Diszkurzívák sorozat 7) 2007. 417–425.
- Wood 1990 = Wood S. Woman as Object. Language and Gender in the Work of Alberto Moravia. London, Pluto Press 1990.

Márton Hoványi
(Eötvös Loránd University, Hungary)

THE DISTINGUISHING FEATURES OF GREGORY OF NYSSA'S THEOLOGY OF DESIRE IN THE LIGHT OF SAINT AUGUSTINE'S THOUGHT¹

As the title of this study indicates, I will discuss the theology of desire by way of a comparison between the oeuvre of Gregory of Nyssa and the one of Saint Augustine of Hippo. The issues that I will raise here form part of a larger research project. The starting point of my research is a negative conception of desire which became dominant in Western Christian theology primarily as a result of the ideas of Augustine concerning original sin and concupiscence. In the notion of concupiscence, desire – and in particular sexual desire – was associated with the idea of sin and in this manner, desire was regarded as a two-leaved gate leading either to eternal life or to damnation as can be seen in the reception history of Augustine's thought. This decisive tension, understandably, has directed more focused attention to the reality of sexual desire over the centuries than would have been necessary. When in Catholic constructive theology a demand appeared either for the compensation of the imbalance of sexual ethics, or for the reconsideration of theological reflections concerning original sin, Augustine's way of understanding desire became a very important concern. Therefore, although a chronological approach would be different, I will start with Augustine's theology first, and then I will move to the theology of Gregory of Nyssa.

The term 'desire' is a very diverse phenomenon linguistically since it has a wide array of various significations. By desire, I mean the dynamic orientation of an existing being (animal, human person, God) towards someone or something. The complexity of the question is well indicated by the fact that

¹ This study is based on a research paper that was composed for the *XVIII. International Conference on Patristic Studies* at the University of Oxford in 2019.

in many modern languages various aspects of this reality are expressed with separate terms, and this pattern was also a characteristic of Latin and Classical Greek. From the various terms signifying desire in these two languages, the term *cupio* in Latin and *epithymia* in Greek are the most important for our present discussion.

Augustine of Hippo

As regards our issue here, scholarship on Augustine's theology of desire can be divided into three main stages. The first is comprised of the oeuvre of Gerald Bonner (e.g. Bonner 1962: 303–314, the second stage contains the articles of the Augustinus-Lexikon in connection with desire (Mayer 1994: 1113), and the third is the monography of Timo Nisula, titled *Augustine and the Functions of Concupiscence*, especially the second chapter (Nisula 2012: 15–58). All three stages are committed to creating a precise picture of the linguistic history of the concept of desire with the help of the available statistical accounts.

According to these, Augustine devoted great attention to the question of desire. Although his use of the various terms signifying desire is not systematic, one may pinpoint the following two tendencies. In the first period of his works (before 400 A.D.), he often referred to negative desire directed to evil and often interpreted it as a motivation bound up with sexuality (in his term 'libido'), whereas in the last two creative periods (after 410 A.D.), he preferred the term 'concupiscence'. His account was to some extent determined by Biblical evidence, primarily by the theology of Saint Paul. However, he was much more influenced by contemporary philosophical observations in his age, especially the moral philosophical views of Stoicism conveyed by Cicero or Seneca in Latin.

Literature has always been cautious to draw theological conclusions solely on the basis of Augustine's use of certain verbs or nominal phrases since, obviously, his entire theology of desire cannot be adequately exhausted in this manner.

Bonner started from the idea that *epithymia* in the Bible is the Greek equivalent of concupiscence; therefore, in Augustine's writings he primarily examined the Latin nominal phrases referring to desire on the basis of the Greek term: the expressions of *libido* and concupiscence were interchangeable in his view (Bonner 1962: 312–314). He partly considered the latter (*concupiscentia*) a Christian technical term, however, this view was corrected by the entries of the Augustinus-Lexikon (e.g. Mayer 1994: 1113). Nisula partly extended research to verbs as well; however, because of its main focus, his research admittedly

gravitated towards the central expression of concupiscence (Nisula 2012: 15–58). I find his methodological starting point debatable since it resulted in the exclusion of terms such as '*desiderium*' and '*voluptas*' due to his endeavour to make the evidence as transparent as possible. As far as I am concerned, I think that one may rightly choose a linguistic starting point if one wishes to investigate the Augustinian theology of desire, however, such an approach also has dangers as is evident from the first stage of Augustine scholarship where the idea of concupiscence was conceived in a too rigid and limiting manner.

One can interpret Augustine's account appropriately only if one adopts a holistic approach to the phenomenon of desire. The negative expressions of desire or those connected to sexuality inevitably reinforce a narrowed-down interpretation that may be pinpointed in the history of theology. One often overlooks the fact that Augustine inherited the expression (*concupiscentia*) from precisely the master of rhetoric, Marcus Tullius Cicero. Cicero's formation of the concept is obviously more than just the Latin translation of the Greek Stoic term *epithymia*, and this fact greatly influenced the Latin translations of biblical texts. The etymological relationship between *cupio* and *concupiscentia* in classical Latin models the word formation of the Greek *epithymia*, nevertheless, the 'con-' prefix accentuates the action of desiring differing in this manner from the meaning of the Greek term. The way Augustine assesses this linguistic-rhetorical difference is telling and he later makes use of it in his own theology. However, as has become clear – since Deconstruction thought at the latest – that language reveals itself when it objects to conceptual totalization (Taylor 1987: 9–18, 177–182). As a result, in the writings of Augustine, at significant moments, the word family of *cupio* – and thus concupiscence, in my view – is revealed to us in a positive light or with a meaning completely independent of sexuality.² At first glance, Gregory of Nyssa's doctrine on desire seems to be similar to the one of Augustine at prominent points. Nevertheless, if we read the text of *De hominis opificio*, *Oratio cathecethica magna*, *De mortuis* or *De anima et resurrectione* attentively, we may find paths leading us out of the world of Stoicism and the preceding Christian tradition.

² I would only like to mention two important examples; one is from the text of *De Trinitate* (X, I, 3.): in Augustine's philosophy of perception, *desire* and *love* are phenomena that help each other. This is the basis of theological cognition, which begins with getting to know ourselves and leads the longing soul (*studentis animi*) to God. The second example is just as significant: in *De civitate Dei* XIV, 7 in the right operation of love, desire (*cupiditas*) is an element preceding joy. In this sense, therefore, the goal of love is decisive in a moral sense: desire itself is subordinated to love, which means that it is a neutral phenomenon in itself. On the basis of this evidence, therefore, Augustine is clearly aware of the diversity of desire. Nevertheless, all this does not invalidate the force of texts where he clearly emphasises the original negativity of desire.

Gregory of Nyssa

This part of our discussion is based on a separate chapter within a longer work in progress concerning Gregory of Nyssa's theology of desire. From an overall comparison between Gregory and Saint Augustine, it primarily highlights those parts of Gregory's writings that make it possible to develop a positive theology of desire. The core question of this paper is whether Gregory's writings may pave the way for a new theological account that presupposes the existence of desire in God. In case we can give a positive answer to this question, then it becomes possible for us to rehabilitate desire present in the created world, and thus also in man.

As is well-known, the most important statements concerning desire can be found in Gregory's commentary on the Song of Songs. This work would require further detailed analysis in the future. In what follows, I shall restrict the discussion to the writings related to desire other than the *Commentary* where an alternative theology of desire seems to take shape. At a later stage in the future, an interpretation of the *Commentary* will complement the present discussion.

Considering the work of the Cappadocian Fathers, Ghislain Lafont makes the following claim: "We must note here that their theology of the Trinity has a direct effect on their anthropology: man's final beatitude is not described here in terms of a direct vision, but in terms of a ceaseless quest which is fulfilled in its infinity as such."³ Trinitology plays a vital role in the development of the notion of person which might lead us to other questions of theological anthropology. The Cappadocian Fathers, especially Gregory of Nyssa, were also important proponents of the Christian way of apophatic theology. Lafont's remark quoted above does more than simply connect these two fields when – joining the subject of anthropology (which is based on the doctrine of the Holy Trinity) and the method of negative theology – alludes to hunger. The image of hunger and satisfaction in infinity might be a subtle reference to a special field of theological anthropology: the interpretation of desire.

On the basic Biblical insight that *desire* and *man* fundamentally belong together, Wolfhart Pannenberg brings the example of the creation of man. When God breathed into his nostrils the breath of life, man became a living being

³ My translation M. H. Lafont writes: "On notera que la théologie trinitaire a ici un impact immédiat sur l'anthropologie: la fin bienheureuse de l'homme ne se dit pas en termes de vision immédiate mais en termes de poursuite inachevée qui rassasie dans son infinité même." (Lafont 1994: 65).

(Gen 2: 7). The Book of Genesis signifies the living being with the expression 'נפש חיה' the first part of which, נפש (*nephesh*), as Pannenberg points out, has a very specific meaning besides the conventional idea of 'living creature': it signifies the larynx or the throat, which, when dried, is the metaphor for thirst in other parts of the Old Testament (*Proverb*. 25: 25). (Pannenberg 1994: 184–185) From all this the German author draws the conclusion that the Biblical account characterizes man as having desire in terms of thirst which may only be quenched by God.⁴

Among the Cappadocian Church Fathers, Gregory of Nyssa provides the most answers to the questions put at the beginning of the introduction, so we are going to examine his work in the following section of our discussion.⁵ His works are an intriguing object for reflection also because they inspired much of the Eastern theological tradition, whereas Saint Augustine's almost contemporaneous theological anthropology – one which opposes Gregory's own on many points – initiated a specific interpretation of desire in the Western tradition with similar force. These two contemporaries close in time but far in distance created a lasting effect with their theologies written in Greek and Latin respectively. The expression 'lasting' rightly used as an attribute of their

⁴ Pannenberg's conclusion is hardly acceptable for scholars of Biblical Studies, since only the metaphorical meaning of the Hebrew word *nephesh* can be connected to desire. I should thank the Biblical scholars participating at the ESCT conference organized in the autumn of 2015 at KU Leuven and at the fifth Graduate Conference on Religion held in 2016 at Harvard Divinity School for their valuable comments. In addition to their doubts, they convincingly elaborated the claim that, for example, the desire of the chosen people for freedom and the promised land is a more relevant aspect when discussing the question. However, accepting the validity of their criticism made from the perspective of Biblical scholarship, I still kept in my discussion Pannenberg's interpretation of Scripture because it shows a striking familiarity with a Platonic conception of desire that Pannenberg discussed in another work. Especially in relation to Gregory of Nyssa, he notes that the Platonic conception of eros can be connected to the Christian concept of divinization, and this reveals the fact that Pannenberg's ideas on desire are consciously related to the Platonic desire interpretation (Pannenberg 1996: 53–56). It is also worth noting that when Plato distinguishes the intelligent soul-part (*nous*) from the spirited (*thymos*) and appetite (*epithymia*) soul-parts subordinated to it in the *Republic*, he gives the example of thirst to illustrate desire (Plato 1991: 116–125). Based on this, I believe that even if one pays attention to the objection coming from Hebrew Studies, it can be stated that at this point, Pannenberg read this part of the *Book of Genesis* and human desire in general in the light of Plato's oeuvre or rather of the prerequisites of creation necessary for divinization. Pannenberg as a systematic theologian would most probably accept this latter "charge" even today, since this does not mean much more than reading Scripture in the light of faith, which is a permissible option.

⁵ His replies may be grouped according to different criteria. Judit D. Tóth offers two: the psychological and the ethical-pedagogical (D. Tóth 2011: 20).

achievements may refer positively to their inspiring theology and negatively to the prolonged tension originating from the opposition between these two differing accounts.

Just like other Church Fathers of Alexandrian inspiration, Gregory too interprets the verbal predicate appearing twice in the priestly version of the creation of man (Gen. 1: 27 created - בָּרָא) as two separate divine actions (Gregory of Nyssa 1959: 210–211). Although the two acts of creation are inescapably temporal, in the interpretation of the fathers they rather show a logical difference. By the first act, man was created in the image and likeness God, while by the second one, God assigned a sexual difference to man and woman as a precaution, so that they may survive the consequences of the original sin to be committed. Sexual difference (man and woman) thus opposes God's superiority of sexes, and as such, also the characteristics (image and likeness) of the first creation (Perendy 2013: 175).

At this point we may already presuppose a distance between the two sexes that makes possible the existence of desire for what is *strange*, that is, different from what is *our own* in the world of humans.⁶ According to Hans Urs von Balthasar, Gregory also perceives a more fundamental difference preceding this distance in Scripture, and by being the first to theologically develop it, he makes a significant contribution to the theological tradition when he states the radical difference between created and uncreated existence (Von Balthasar 1954: 11–14).⁷ The consequence of this separation is that the creature separated from the uncreated yearns for the uncreated being. This human desire, as also reflected by the utterance of Ghislain Lafont quoted in the introduction, is directed at reaching the uncreated God in spite of the fact that God will never be completely reachable in his infinity, and this results in the permanent increase of desire according to von Balthasar (Von Balthasar 1954: 15–17). The slowing down of the increase and the easing of the desire to reach God happens if a reunion takes place either in the final state of man after death, or in his earthly life preceding death. The infinity of the desired God may meet

⁶ In our view, despite all of this, the difference experienced in creation did not make Gregory's evaluation of sexual desire similar to Paul's or Augustine's. For an opposite opinion, see, for instance: Von Balthasar 1995: 78–81.

⁷ Remarkably, it is not by chance that von Balthasar pays attention to Gregory's idea of difference between created and uncreated, since in his own theology of creation he assigns a crucial role in the Holy Trinity to the separation (die Trennung) of the Son from the Father as the possibility or 'place' of the creation of the world within the Holy Trinity. See the interpretation of the chain of ideas found in Volume III of *Theodramatik* (Puskás 2012: 99).

man through the love directed to man after all, fulfilling his desire and opening him towards an even more complete love at the same time. This is how God, despite the vast distance of his uncreated infinity, becomes reachable, since the same God manifests himself as the infinity of love in the light of Biblical revelation (1John 4: 16b). (Gaith 1953: 205–206) The thought of desire for the contemplation of a loving God in fact anticipates the entire Christian mystical tradition. In order to arrive at this conclusion, Gregory had to untie the notion of soul from the deity - a tradition which is rooted in Plato's anthropology. As a result, man may be considered not as a being belonging to God, but as a being 'assigned' to the divine, and from the latter, the desire for the assigner directly follows (Von Ivánka 1964: 151–153).

The threefold chain of thoughts of Gregory's *The Great Catechism* supports this positive evaluation of desire, complemented by new aspects. According to this, God created man for man to share (μέθεξις) his good (Gregory of Nyssa 1979: 479). For this to come true, he planted freedom and independence into man as the germs of perfection. Therefore, if man desires something similar to himself, that is, something free and independent, eventually he can only find peace in God. Gregory also claims that having a share of God's image through creation gains its fulfilment in the divinisation of salvation, as we shall see later.

The precarious act of the second creation, however, turned in man into the gravity of the material world, following the original sin. Man situated between heaven and earth experiences his unique crucifixion precisely by the two directions of desire. In addition to the expression of ἐπιθυμία (desire) having a neutral meaning in itself, Gregory introduces two other expressions in some of his works, the meanings of which overlap only partly.⁸ For the desire for a unity with the divine he uses the word ὁρμή, which means 'forge ahead', 'attacking move' in profane Greek. The opposing ῥοπή signifies the desire characteristic of the bestial world of instincts, in the sense of inertness pulling towards mundane reality, which originates from the profane meaning of 'extra weight' of the Greek word (Vanyó 2010: 172, 191). Gregory's writings also contain a developed form of this twofold desire connected to the dimension of time. Out of the two desires, the desire striving for God (ὁρμή) is oriented towards the future, and as such, appears in the conscious form of desire as hope in man (ἐλπίς), as opposed to the one turning towards the past (ῥοπή), which would connect man to the elements of the material world, to sinful patterns of action and finally to the memory of the original sin (Vanyó 2010: 172, 193).

⁸ Cf. art. ἐπιθυμία in Lexicon Gregorianum (Mann 2001: 404–412).

We may perceive through this perspective the dichotomy of the *old* and the *new* man in the corpus of Paul (Rome 6, 1–11), which in the 4th century AD may primarily refer to the *new* man born in the sanctity of baptism. Gregory's term for desire builds on Stoic anthropology, which, at the same time, he re-evaluates on several points. Desire as ὁρμή is an example of this re-evaluation since it is still considered as ethically contemptible by Epictetus, however, Gregory attributes a positive meaning to it, as we can see (Epictetus 1890: 10–13). This separate term for desire, nevertheless, resembles more the distinction between *bodily* and *spiritual* desire in the first period of Plato (*Phaedo*).

In his theological anthropology, Gregory conceives the parts of the human soul by drawing an analogy with the order of creation in three stages. In the dialogue titled *On the Soul and the Resurrection*, paraphrasing the Platonic dialogues, he connects the form of existence of plants, which were created first in the course of the first creation, to the vegetative functions and bodily needs of the soul, in line with Aristotle's conception. Desires on this level are natural and necessary human desires for growth, nourishment, reproduction and movement.⁹ Animals are on the second level, which, beyond a vegetative soul part, possess perception; thus, expressions of anger and fear in the human soul sharing animal desires belong here. According to Gregory, while the natural desire for procreation and staying alive is beneficial in itself for plants and animals, it becomes ignoble desire in the case of fallen man who is made from the dust of the earth and experiences sexual acts similar to animal reproduction. However, it is only man who possesses a soul capable of thinking and judgement, which can also be directed by itself at God (Gregory of Nyssa 1863b: 503).

In the course of his argumentation, Gregory primarily uses the expression ἐπιθυμία, which may be considered as fundamentally neutral, and then, due to different influences, positively or negatively charged. Before the elaboration of the interrelations between creation and soul, the fictitious dialogue of Gregory and Macrina evolves around the assumption that it is man's vital interest to overcome anger and desire if he desires to unite with God (Gregory of Nyssa 1998: 66). In the course of the dialogue, however, Gregory mentions Daniel's (LXX Dan 9:23; 10:11; 19), which proved to be honourable according to Scripture. In her reply, Macrina finally utters the important proposition that desire is neutral in itself and becomes morally good or bad depending only on its direction.

⁹ On the nature of the desires or needs of the vegetative part of the soul see e.g. the text of *De mortuis oratio* (Gregory of Nyssa 1863a: 33).

According to the bishop of Nyssa, during the fall the desires of man were also influenced by Satanic operations, and this God did not prevent: although he could have saved man from sin and its consequences, in this manner he would have withdrawn the royal honour of decision-making from man who shared in divine freedom and autonomy because of his likeness to God.¹⁰ If this trust in man had been strained before committing sin, suspicion would have ruined the loving relationship between God and man. The following part of the argumentation contains another important element of the Gregorian protology of desire:

„ὥς ἂν οὖν καὶ ἡ ἐξουσία μένοι τῇ φύσει καὶ τὸ κακὸν ἀπογένοιτο, ταύτην εὖρεν ἡ σοπία τοῦ θεοῦ τὴν ἐπίνοιαν τὸ ἔἶσαι τὸν ἄνθρωπον ἐν οἷς ἐβοθήθη γενέσθαι, ἵνα γευσάμενος τῶν κακῶν ὧν ἐπεθυμήσεν καὶ τῇ πείρᾳ μαθὼν οἷα ἀνθ' οἷων ἡλλαξατο, παλινδρομήσῃ διὰ τῆς ἐπιθυμίας ἐκουσίως πρῶς τὴν πρώτην μακαριότητα ἅπαν τὸ ἐμπαθες τε καὶ ἄλογον ὅσπερ τι ἄχθος ἀποσκεθάσας τῆς φύσεως ἥτοι κατὰ τὴν παρούσαν ζωὴν διὰ προσοχῆς τε καὶ φιλοσοφίας ἐκκαθαρθεῖς ἢ μετὰ τὴν ἐνθένδε μετástασιν διὰ τῆς τοῦ καθαρίου πυρὸς χωνείας.” (Gregory of Nyssa 1863a: 524).

At this point, therefore, it becomes clear that in Gregory's text man's desire serves the purpose of bridging the similarity and the distance between the Creator and his work. It is about even more than man's desire for knowing God's truth, and seeing Him face to face. In the first temptation man gets an opportunity to direct his desire at the good, and so freely unite with God, while his freedom remains which also allows him to turn desire towards evil. Although at first glance the rhetoric of the quoted lines reveals the masterful ways of divine pedagogy, it also shows the gripping contours of Gregory's image of God. God appears here as someone who still trusts his creature despite his failure, helps him in his mature freedom on the way of independent decisions and is ready to make an alliance with those not choosing him. In this context, the kenosis of the Son also means that he exposes himself to the desire of the human soul-part (of plants and of animals) capable of envy and anger, which in

¹⁰ For Gregory of Nyssa the thesis of human freedom is more important than the idea that man has a royal dignity among creatures – the basis for his freedom – which he often emphasises in his writings of the most different topics and genres. What makes this idea central is the fact that he also expresses the freedom given by God to man with the term grace (χάρις), which logically follows from the claim that the freedom of humanity participates in God's freedom. Gregory of Nyssa (Gregory of Nyssa 1959: 149). On the connection between grace and freedom in Gregory's oeuvre: (Vanyó 2010: 208–216).

an absurd manner leads to Calvary. At the same time, he gives himself to men as an effective cure for man's desire in the form of food and drink, Truth knowable as a person, visible in his transfiguration and touchable as resurrected.

Gregory claims that mankind transmits the bestial order of desires by procreation. Nevertheless, he does not develop the idea of *concupiscentia* connected to original sin and procreation in the manner his contemporary, Augustine did. The reason for this may be his assumption that any desire may be subordinated to spiritual aspirations directed at virtue, and that freedom remains a characteristic feature of every man.

Moreover, László Vanyó emphasises the fact that – contrary to many other Church Fathers – Gregory does not adopt the popular idea in Hellenistic thought according to which the ability of discernment between good and evil comes with the age of sexual maturation (Vanyó 2010: 111). According to him, man is not to be characterised by the sometimes seemingly too tight connection (claimed by Paul and Augustine) between human body and sin even after the fall. This also makes clear Gregory's standpoint on the salvation of dead children who had not been baptised.¹¹ Over against Augustine, Gregory thinks that one may surely hope that children who passed away without having received baptism would avoid eternal damnation; we could even expect their salvation in some form. Since ideally human desire itself also leads to virtue that, according to Gregory, is of vital importance for man in his movement towards God; the state of salvation after death cannot be identical for those who lived a virtuous life and for those who were not able to live so without any fault on their part (Gregory of Nyssa 1987: 96).

Having surveyed the phase of the second creation and the anthropological situation after the fall, we must discuss questions concerning the phase of the first creation and the nature of individual and universal fulfilment. Since Gregory of Nyssa writes very little about the first creation and what he writes is comprehensible mainly from his teaching concerning the resurrected state which he understands as the restoration of the first state, we shall restrict the discussion of desire to his ideas on individual and universal salvation.

As scholarship on this issue has already stated, in Gregory's theology the ontological distance between the infinite Creator and his finite creature becomes more and more stable and, parallel to it, the theological significance

¹¹ “οὐκοῦν οὐ τὸ σῶμα τὰς τῶν κακῶν ἀφορμὰς ἀλλ’ ἡ προαίρεσις ἐμποιεῖ τὸν σκοπὸν τῆς χρείας εἰς τὴν τῶν ἀτόπων ἐπιθυμίαν ἐκτρέπουσα.” (Gregory of Nyssa 1863a: 529).

of desire aimed at the elimination of this distance increases.¹² In the course of movement towards unity (ἐπέκτασις), man can only grow if he directly desires virtue (ἀρετή), and only through this can he approach God living on the mountain. Gregory's *On the Soul and the Resurrection* states at one point within the allegorical explanation of the parable of the wheat and the tares (*Matthew* 13: 24–30) that virtue and desire are spiritually connected through contemplation or mystical unity. According to *The Life of Moses*, man may expect the possibility of unity already in earthly life; however, only the state after death will finally bring the gift of meeting God face to face. After death, Gregory claims, desire will not remain, because man achieves fulfilment.

The author makes this claim in *On the Soul and the Resurrection*, and this seems to contradict the idea that for finite man the infinite, uncreated God always – even in the eschaton – exceeds his capacities for loving. He tries to eliminate this contradiction by putting love in the place of desire:

“[A]nd thus the soul copies the life that is above, and is conformed to the peculiar features of the Divine nature; none of its habits are left to it except that of love (ἀγάπη), which clings (προσφουμένῃς) by natural affinity to the Beautiful. For this is what love is; the inherent affection towards a chosen object.” (Gregory of Nyssa 1917: 450).

The original Greek text is very informative. Gregory interprets the nature of love as an intentional movement towards God. Paradoxically, this kind of description of love echoes the definition of desire in the Gregorian oeuvre; in other words, we can read an anti-desire explanation of the human nature meanwhile, the philosophical foundation of the replacement is equal with desire. “While in the description of human nature Gregory employs an anti-desire argument, the concept he replaces desire with (love) has a philosophical background where it clearly functions as a counterpart of desire.” (Mateo-Maspero 2010: 221). One may conclude this from the *πρός* prefix of the verb phrase which expresses the intention of turning *towards* or going somewhere, and as such, the Greek word (as the towards-ness to the lovable or desirable object) also suggests a meaning close to Gregory's definition of desire summarized above.

The alliance of the prefix *πρός* (towards) and the verb *φύω* (to grow) also appears at another vital point in the text of *On the Soul and the Resurrection*. As has been seen, according to Gregory, desire cannot be part of man after

¹² Cf. art. ‘Desire’ in *The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa* (Mateo-Maspero 2010: 220).

death, because the only remaining ability, love, takes its place (1Cor 13: 8). It follows from the nature of this love that after resurrection, (the soul of) man grows to God, who is something internally desirable. In the earlier part of the work, Gregory discusses the question of where exactly desire can be found in the soul. According to Plato desire is located under the diaphragm in the body (*Timaeus* 69A–70E). Gregory's solution greatly differs from Plato's anthropology also at this point: on the one hand, he does not define desire (and anger) as a separate part of the soul, but as an ability uniquely attached to it:

“Ἄ πάντα καὶ περὶ τὴν ψυχὴν ἔστι, καὶ ψυχὴ οὐκ ἔστιν, ἀλλ’ οἷον μυρμηκία τινὲς τοῦ διανοητικοῦ μέρους τῆς ψυχῆς ἐκφυόμεναι. Ἄ μέρη μὲν αὐτῆς εἶναι διὰ τὸ προσπεφυκέναι νομίζεται, οὐ μὴν ἐκεῖνὸ εἶσιν, ὅπερ ἔστιν ἡ ψυχὴ κατ’ οὐσίαν.” (Gregory of Nyssa 1863b: 56).¹³

Through the localization of desire and anger, this account also pinpoints the nature of both. At this point Gregory strives to separate desire arising from lack and incompleteness from desire which is part of the likeness of God received in the first creation because this is how he can ensure that God himself stays exempt from desire. The use of the metaphor of illness in the discussion explaining the relationship between desire and soul can also be understood as a manifestation of this narrative effort. The wart (μυρμηκία) in the rhetoric of the Cappadocian Church Father first appears from the internal point of view of the body, which he confirms by the organic image of growing out (ἐκ-φυόμεναι); while in the second sentence quoted, by a quick change in perspective, the symbol of desire does not appear on his own body, but rather in the other's (stranger's) as something growing out of it (προσ-πεφυκέναι). The change in the viewpoint itself is reflected in the fact that the speaker attaches different prepositions to the same verb. The negative judgment of desire (and anger) thus takes place in the following steps: the axiomatic control of the independence of desire, the negative connotation of the metaphor chosen for showing the relation of desire to the soul and the alienating shift in the narrative perspective join in reaching this aim together.

The common element in the two parts of the text, as we saw above, is the verb προσφύω. We said that the Greek verb meaning 'grow to' would seem

¹³ It was translated into English by Henry Austin Wilson: “All these conditions [desire and anger], I say, have some relation to the soul, and yet they are not the soul, but only like warts (μυρμηκία) growing out (ἐκφυόμεναι) of the soul's thinking part (διανοητικοῦ), which are reckoned as parts of it because they adhere to (προσπεφυκέναι) it, and yet are not that actual thing which the soul is in its essence.” (Gregory of Nyssa 1917: 440).

an appropriate synonym for rendering the Gregorian idea of desire with one term; therefore, the reduction of the nature of desire results in tautology. It is enough to imply, however, that the twofold appearance of the verb προσφύω leads to a contradiction even if it functions as *hendiadys* in the texts where such negative reduction is employed. In the life after the fall, desire cannot be an independent part of the soul, because it *grows to* it from outside, and as such - having limited power only - what it can do at best, by controlling the higher parts of the soul, is to direct the creature to God in order to help man unite in love. However, in the eternal union at the resurrection this same desire does no longer have a place in man because it is only the ability to love which remains, and this by definition *grows to* the desired internal good, that is, to God. Thus, desire defined in relation to the soul by its *nature* of growing to something by itself and by its *aim* of moving towards the Other, reaching its own aim, detaches from man in order for love to take its place and function. Due to such an exchange, the person who loves becomes the 'outgrowth' of God whom he loves. This means, however, that an outgrowth emerges *in* God which is analogous to human desire on the basis of its nature, aim and notional definability. In case our observation holds, then in the state of eternal unity, the relation between the saved and the Savior corresponds to the relation between the soul and desire; consequently, there is desire in God. Such a conclusion was not drawn by Gregory of Nyssa himself, however, I suggest that an interpretation of the living tradition may establish this claim in a theologically sufficient manner, in case one does not define desire in a privative sense, but as part of the dynamic state of love.

Bibliography

- Mateo-Maspero 2010 = The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa. (eds. Lucas Francisco Mateo-Seco and Gioulio Maspero, transl. Seth Cherney) Leiden-Boston, Brill, 2010.
- Bonner 1962 = Bonner G. Libido and Concupiscentia in St. Augustine. // Studia Patristica. VI. (ed. F. L. Cross) Berlin, Akademie-Verlag, 1962. 303–314.
- D. Tóth 2011 = D. Tóth Judit. A vágy antropológiája Nüsszai Szent Gergely Énekek éneke kommentárjában. // Orpheus Noster. 2011/3–4. 18–26.
- Epictetus 1890 = Epictetus. Discourses, III/2. Book III. The Works of Epictetus. His Discourses in Four Books, the Enchiridion, and Fragments. (transl. Thomas

- Wentworth Higginson) New York-London-Edinburgh-Paris-Toronto, Thomas Nelson and Sons, 1980.
- Gaith 1953 = Gaith J. *La conception de la liberté chez Grégoire de Nysses*. Paris, Vrin, (Études de Philosophie Médiévale 43) 1953.
- Gregory of Nyssa 1863a = Gregory of Nyssa. *De mortuis oratio* // Gregory of Nyssa. *Opera quae reperiri poterunt omnia.*, (ed. Jacques-Paul Migne) Paris, (Patrologia Graeca 46) 1863. 498–539.
- Gregory of Nyssa 1863b = Gregory of Nyssa. *De anima et resurrectione. Dialogus qui inscribitur Macrinia ex editione Joannis Christiani Wolfii, collata cum ea quam anno 1840 Landshuti dedit Joannes Georgius Krabingerus* // Gregory of Nyssa. *Opera quae reperiri poterunt omnia.* (ed. Jacques-Paul Migne) Paris, (Patrologia Graeca 46) 1863. 11–160.
- Gregory of Nyssa 1987 = Gregory of Nyssa. *De infantilibus praemature abreptis libellum = Gregorii Nysseni. Opera. Vol. 3, Opera dogmatica minora 2.* (eds. J. Kenneth Downing-Jacobus, A. McDonough-Hawiga Hörner) Leiden-New York-Köbenhavn-Köln, Brill, 1987. 85–146.
- Gregory of Nyssa 1917 = Gregory of Nyssa. *On the Soul and Resurrection = A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church 5.* (eds. William Moore-Henry Austin Wilson) New York/NY, Charles Scribner's Son, 1917. 428–470.
- Gregory of Nyssa 1959 = Gregory of Nyssa. *De hominis opificio.* (ed. and publish Jacques Paul Migne) Paris, (Patrologia Graeca 44) 1959. 123–257.
- Gregory of Nyssa 1979 = Gregory of Nyssa. *A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church. Vol. 5.* (eds. & transl. William Moore-Henry Austin Wilson) Michigan, Grand Rapids, 1979.
- Gregory of Nyssa 1998 = Gregory of Nyssa. *Epistula XIX = Gregorii Nysseni. Opera. Vol. 8. Epistulae 2.* (ed. George Pasquali) Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998. 62–67.
- Lafont 1994 = Lafont G. *Histoire théologique de l'Eglise catholique. Itinéraire et forms da la théologie.* Paris, Cerf, 1994.
- Mann 2001 = *Lexicon Gregorianum. Wörterbuch zu den Schriften Gregors von Nyssa III.* Ed. Friedhelm Mann. Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001.
- Mayer 1994 = *Augustinus-Lexikon I.* Ed. Cornelius Mayer. Basel, Schwabe & Co. AG Verlag, 1986–1994.
- Nisula 2012 = Nisula T. *Augustine and the Foundations of Concupiscence.* Leiden-Boston, Brill, (Supplements to Vigiliae Christianae. Texts and Studies of Early Christian Life and Language 116) 2012.

- Pannenberg 1994 = Pannenberg W. *Systematic Theology*. Vol. 2. (transl. Geoffrey W. Bromiley) Grand Rapids/MI, William B. Eerdmans Publishing Company, 1994.
- Pannenberg 1996 = Pannenberg W. *Theologie und Philosophie: Ihr Verhältnis im Lichte ihrer gemeinsamen Geschichte*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- Perendy 2013 = Perendy László. A színélátás vágya Nüsszai Szent Gergely műveiben // *Az ember krízise. Vágyódás és megkísértés között*. (eds. Perendy László - Puskás Attila) Budapest, Szent István Társulat, (Varia Theologica 4). 2013. 174–185.
- Plato 1991 = Plato. *The Republic of Plato*. (transl. Allan Bloom) New York/NY, Basic Books, 1991.
- Taylor 1987 = Taylor M. C. *Erring. A Postmodern A/theology*. Chicago-London, 1987.
- Puskás 2012 = Puskás Attila. *Megismertük és hittük a szeretetet. Metszetek Hans Urs von Balthasar szeretetteológiájából*. Budapest, Szent István Társulat, 2012.
- Vanyó 2010 = Vanyó László. *Nüsszai Szent Gergely teológiai antropológiája*. (ed. D. Tóth Judit) Budapest, JEL Kiadó, (Litteratura patristica) 2010.
- Von Balthasar 1954 = Von Balthasar H. U. *Gregor von Nyssa. Der versiegelte Quell. Auslegung des Hohen Liedes*. Einsiedeln, Johannes Verlag, 1954.
- Von Balthasar 2006 = Von Balthasar H. U. *Presence and Thought. Essay on the Religious Philosophy of Gregory of Nyssa*. San Francisco, Ignatius Press, (Communio Books) 2006.
- Von Ivánka 1964 = von Ivánka E. *Plato Christianus*. Einsiedeln, Johannes Verlag, 1964.

И. А. Пильщиков
(UCLA, США / ULBS, Румыния)

СТИХОТВОРНОЕ ПОСЛАНИЕ В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ ЕВРОПЕЙСКОГО И РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА (МЕТРИКА И ТЕМАТИКА)¹

Поэтика жанра не игнорирует постановки конкретно-исторических и типологических, философско-исторических и аксиологических вопросов, а требует подхода к ним с точки зрения своего собственного объекта исследования – устойчивых и изменчивых свойств жанровой структуры произведения.

(Ковач 1985: 8)

1

Эпистола (греч. ἐπιστολή ‘послание’) – один из важнейших жанров европейского классицизма, не переживший, однако, распада его жанровой системы. Термин *эпистола* в позднейшей русской поэтологической терминологии не удержался: за стихотворной формой закрепилось название *послание*, а за прозаической – *письмо* (Гаспаров 1968: 906). Аналогичные пары имеются и в европейских языках: *épitre* (в более раннем написании – *epistre*) / *lettre* (франц.), *epistle* / *letter* (англ.), *Epistel* / *Brief* (нем.). Тем не менее второй член этой оппозиции мог появиться и в названии стихотворного произведения. Поскольку поэтическое письмо имитирует

¹ This work was funded by the EU's *NextGenerationEU* instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania – Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled “Networks of (Dis)similarities: The Circulation of Western Romance Literatures in Eastern Europe (NETSIM)” (contract no. 760075/23.05.2023, code CF 292/30.11.2022).

бытовое прозаическое, оно «есть письменной разговор между особами отсутствующими» и «занимает место словесного объяснения лично беседующих» (Eschenburg 1805: 160; Мерзляков 1822: 169). Такое представление о стихотворном послании сложилось еще в XVI веке (Wentzlaff-Eggebert 1993: 154). В России его утвердил Тредиаковский: «Эпистола изображает все то в Стихах Пиитическим духом и образом, что пишется в письмах Прозою от отсутствующих к отсутствующим» (Тредиаковский 1752: 147; Люстров 1998: 408; Лаппо-Данилевский 2019: 185).

Создатель поэтического эпистолярного жанра – Гораций, написавший дактилическим гексаметром две книги морально-философских посланий (*Epistulae*), а также металитературное Послание к Пизонам, вошедшее в европейскую культуру под названием, которое ему дал Квинтилиан (*Inst. Orat.*, VIII, 3, 59): „*Ars poetica*” – «Искусство (или наука) поэзии». Честь возрождения горацанской традиции принадлежит Петрарке, который написал латинскими гексаметрами 66 «Стихотворных посланий» («*Epistolae metricae*»).

Ближайший к эпистоле по форме и содержанию жанр классицизма – сатира (Eschenburg 1805, 159; Мерзляков 1822: 168). У сатир те же, что и у дидактических посланий, авторы-основоположники, писавшие в этих двух жанрах одними и теми же стихотворными размерами (Пильщиков 2024: 220–222). Термин *satira* или, точнее, *satura* (‘смесь’) первым использовал всё тот же Квинтилиан для характеристики сочинений Луцилия (*Inst. Orat.*, X, 1, 93). Гораций этого термина еще не знал; «он назвал свои Сатиры и Сатирические послания *Sermones* (речи, разговоры, рассуждения) – и сие одно достаточно объясняет их характер» (Остолопов 1821, III: 70). Гораций писал свои сатиры дактилическим гексаметром, новоевропейские поэты – его условным эквивалентом, т.е. «длинным» стихом с парными рифмами: французы – александрийским стихом (12-сложником), немцы и русские – силлаботоническим аналогом александрийского стиха (6-стопным ямбом), англичане – 5-стопным ямбом. Во Франции главным представителем жанра стал Гораций нового времени – Буало, «единственный в сем роде, <...> который столь удачно подражал древним, <...> что сам почитается образцом неподражаемым» (Там же: 71–72).

Буало опубликовал 12 посланий (1669–1695) и создал по образцу «*Ars poetica*» свою версию «Поэтического искусства» – „*L’Art poétique*” (1674), которая, однако, представляет собой не послание, а дидактическую поэму в четырех песнях (все упомянутые произведения написаны

александрийским стихом). В области формы различий между посланием и сатирой нет; предполагалось, что они проходят в области семантики и прагматики. Послания могут не иметь сатирического характера (но могут и иметь, и тогда содержательные различия между жанрами стираются вместе с формальными). Все сатиры и послания имеют адресатов, которые в большинстве случаев реальны, но могут быть и фиктивными. Послания обращены к отсутствующим адресатам, а сатиры («речи») – как бы к присутствующим. Но поскольку адресация письменного художественного текста всегда в той или иной степени условна, то разница эта исчезающе мала.

В „*Euvres diverses*” Буало 1674 года первые четыре послания следуют за сатирами и предшествуют «Поэтическому искусству» – этот порядок воспроизводит традиционную последовательность жанровых разделов в изданиях Горация; она сохраняется в последующих изданиях, вплоть до „*Euvres diverses*” 1701 года, куда включены уже все 12 эпистол. Три последних послания были впервые напечатаны в 1698 году в сборнике „*Epistres nouvelles*”. В их числе апострофическое 10-е послание «К моим стихам» (1695), сочиненное в подражание заключительному посланию первой книги Горация – «К своей книге» (I, 20), и последнее послание Буало – к аббату Ренодо «О любви к Богу» (Tonolo 2004). Во Франции поэтико-эпистолярное наследие Буало котирировалось ниже, чем его сатиры, и было вполне оценено только в эпоху Просвещения (Wood 1993), а в России так и не достигло популярности сатир (Песков 1989: 42–43).

Традицию Буало продолжил Ж.-Б. Руссо. Первые четыре послания появились в сборнике 1712 года, названном, как и у Буало, „*Euvres diverses*”. В издании 1723 года (под тем же названием) посланий шесть; еще три, получившие номера VII, VIII и IX, увидели свет в сборнике, названном, как и у Буало, „*Epistres nouvelles*” (1736). В посмертном издании 1743 года число посланий достигает 12, и они разделены на две книги по шесть стихотворений в каждой. К субжанру посланий-апостроф в первой книге принадлежит 1-е послание – «К Музам», а во второй книге – 3-е послание, «К Талии». Особый тип апострофы, изобретателем которого, по-видимому, был сам Руссо, представлен в 3-м послании первой книги, – оно адресовано давно умершему собрату по перу, Клеману Маро. В посланиях Руссо предпочитает «*vers communs*» – 10-сложники парной рифмовки. Этот размер встречается в обсуждаемом жанре до Буало – в частности, он использован во всех стихотворных посланиях Сент-Амана

(1642–1647, 1654) (Wentzlaff-Eggebert 1993: 151–153) и в некоторых посланиях Франсуа де Буаробера (1645–1646) – и те и другие написаны в шутивно-разговорном ключе (Bray 1993).

Самый объемный корпус стихотворных эпистол, принадлежащий одному автору, создал Вольтер: за 70 лет (1707–1778) он сочинил 123 послания. Как и Руссо, Вольтер писал послания-апострофы; среди них два послания «К Урании» (1734) и два послания к умершим поэтам – «К Буало, или Мое завещание» (1769) и «К Горацию» (1772). На эпистолу к Горацию Лагарп ответил еще более оригинальным с точки зрения адресации посланием «Ответ Горация Вольтеру», написанным французским поэтом от имени древнеримского. После Вольтера послание к умершему классику александрийским стихом парной рифмовки становится субжанром *per se* и пересаживается, в частности, на русскую почву. В 1775 году Лагарп написал „*Épître au Tasse*”; на русский язык его перевел Батюшков («К Тассу», 1808; см. Пильщиков 2003: 11–33). Пушкин пишет из южной ссылки послание «К Овидию» (1821), сосланному в те же края из Рима. Главный сюжетобразующий мотив эксплуатирует недавнюю традицию (Volkhonovych 2014: 1): по случаю переименования указом Екатерины II Хаджи-дере в Овидиополь (предполагаемые Томы) В. Г. Рубан и Г. Н. Городчанинов опубликовали в 1795 г. послания к Овидию; рубановское было написано от имени «Российских Муз», городчаниновское – от собственного имени.

Специфично по адресации послание Вольтера к кораблю, которому было присвоено его имя („*À mon vaisseau*”, 1768). Еще один тип адресации – использование псевдонимов, характерных для французского псевдоориентализма. Такие имена мы находим в эпистоле «от Беналдаки к Карамуфtee, супруге Джафара Бармакида» (1771) – в переводе на язык суровой действительности это послание к герцогине де Шуазель по случаю политической опалы ее мужа. Среди реальных адресатов посланий Вольтера – принц Евгений Савойский и герцог Орлеанский (1716), кардинал Дюбуа (1721), маркиза дю Шатле (1734–1738), Франческо Альгаротти (1735, 1737), король Пруссии Фридрих II (1738–1751), маршал Ришелье (1745–1756), Ж.-Ф. де Сен-Ламбер (1736–1769), Ж.-Ф. Лагарп (1769), Ж. д’Аламбер, король Дании Кристиан VII и российская императрица Екатерина II (1771), король Швеции Густав III (1771, 1772), Мармонтель (1773), мадам Неккер (1776), маркиз де Виллетт (1777–1778) и другие яркие фигуры эпохи. Последнее, предсмертное – но отнюдь не благочестивое,

как у Буало, – послание Вольтера, озаглавленное „Les adieux du vieillard” (май 1778), адресовано маркизу де Виллетту; оно заканчивается строкой-пуантой „Je vous regretterais à la table des dieux” (‘Я буду сожалеть о Вас за трапезой богов’) (Torrey 1939).

Далеко не все послания Вольтера носят дидактический характер. С александрийцем (25 стихотворений, 20%) в них конкурируют 10-сложник (13 = 11%) и вольный стих (32 = 26%). Еще одно послание Вольтера написано 7-сложным стихом, а опережает все прочие размеры 8-сложник (52 стихотворения, 42%). В XVII веке он был вполне обычен в посланиях Буаробера, а в XVIII-м стал размером для всех тем и жанров; в России по той же траектории будет двигаться его силлаботонический аналог – 4-стопный ямб. Более половины 12-сложных посланий (14) приходится не на ранний, как можно было ожидать, а на поздний период творчества Вольтера (1766–1776). Очевидно, во второй половине столетия жанр начал утрачивать если не популярность, то самоочевидность, и возросла потребность в наличии более четкого, узнаваемого жанрового сигнала. Тем не менее, полного возвращения к старой форме не произошло: во многих 12-сложных эпистолах Вольтера рифмовка не парная, а вольная².

Отчасти сходную картину мы обнаруживаем в посланиях Экушара-Лебрена, созданных с конца 1740-х до середины 1780-х годов; его друг-издатель П.-Л. Женгене разделил их на две книги, содержащие, соответственно, 10 и 12 стихотворений. Репертуар эпистолярных размеров Лебрена – тот же, что у Вольтера, но с несколько иным ранжированием по частотности. Главное различие – отношение к 8-сложнику, которым у Лебрена написано всего 4 стихотворения (18%). Лидируют александрийский (7 = 32%) и вольный стих (6 = 27%). Только одно 12-сложное послание имеет вольную рифмовку, остальные – парнорифмованные. Напротив, все 10-сложники (4 послания, 18%) зарифмованы свободно. Одно послание написано 7-сложником, но с вольной вставкой единственной 3-сложной строки. Таким образом, к концу XVIII века жанр утрачивает строгость, форма расшатывается.

² 123 послания включены в издание Voltaire 1877: 213–457. Б. В. Томашевский, опиравшийся в аналогичных подсчетах на другое издание, пришел к близким выводам: «Вольтер из 114 посланий написал александрийским стихом 23, но из них в 13 он обращается к королям, в двух – к министрам, т. е. к лицам, к которым неприлично было писать иными стихами. Остальные восемь адресованы разным лицам – из них одно посвящено памяти Буало, другое – памяти Горация <...>. Таким образом, послания в александрийских стихах не свойственны XVIII веку; они гораздо характернее для XVII века, в частности, для Буало» (Томашевский 1926: 351, примеч. 12).

2

В Англии первый значительный поэтико-эпистолярный корпус создал ведущий поэт «метафизической школы» Джон Донн, которому принадлежит 43 стихотворных «письма» (verse letters) (Maurer 1976: 243). Тридцать одно из них вошло в раздел «Писем к разным лицам» („Letters to Severall Personages”) из посмертного сборника 1635 года. Раздел начинается двумя посланиями Кристоферу Бруку («Шторм» и «Штиль»), а завершается героидой «Сафо к Филениде» и несколькими посланиями, приписанными Донну по ошибке. Почти все «Письма» написаны «героическими двустишиями» (heroic couplets), т.е. 5-стопным ямбом парной рифмовки, но встречаются и другие 5-стопно-ямбические конфигурации – четверостишия с перекрестной рифмовкой, пятистишия *ababb*, шестистишия *ababcc*, а также формы, впоследствии отвергнутые классицистами, – 5-стопно-ямбические трехстишные моноримы (*aaa bbb* ...).

Классицист Драйден, осудив поэтическую манеру Донна, сузив тематику и устрожив стилистику, ограничил и метрический репертуар стихотворных «писем»: из 16 текстов этого жанра, написанных им за 50 лет (1650–1700), в 15-ти использованы heroic couplets, и только одно, адресованное драматургу Джорджу Итриджу, написано 4-стопным ямбом парной рифмовки. Следует оговориться, что только что приведенное определение рифмовки посланий Драйдена не вполне корректно, поскольку их «двустишность» спорадически нарушают смежные тройные рифмы, которые в изданиях XVII–XVIII вв. отмечались фигурной скобкой на полях. Более того, последняя строка триплета могла быть не 5-, а 6-стопной. В предисловии-посвящении к своему переводу «Энеиды» Драйден разъясняет, что ему нравится „join these two Licenses together”, поскольку это позволяет не растягивать на четыре стиха то, что можно уложить в три (Dryden 1697: 189).

В семи посланиях Драйдена присутствует по 1-2-3 тройных рифмы (в коротком 14-строчном послании к Джону Нортлею два триплета занимают почти половину объема текста). В послании к графу Роскоммону (1680) их четыре, в послании художнику Готфриду Кнеллеру (1694) их шесть, а максимума эта вольность достигает в послании „To my Honour'd Kinsman, John Driden, of Chesterton...” (1700), где тройных рифм уже 11, и вдобавок появляется одна обычная, но перекрестная. В 4-стопном послании к Итриджу 5 тройных рифм и вдобавок 6 женских. В послании драматургу Джорджу Гранвиллу (1698) нет триплетов, но есть одна

женская рифма. Так рудименты поэтики барокко трансформируются в классицистические вольности (licenses).

К началу XVIII века стихотворное послание в духе Горация стало одним из самых популярных жанров английского классицизма (Levine 1962; Overton 2007). Высшим достижением этого жанра в Англии считаются произведения Поупа – восемь дидактических посланий, составляющие „Moral Essays” и „An Essay on Man”, четыре стихотворных подражания эпистолам Горация и сатирическое «Послание к д-ру Арбутноту».

Тематика посланий Поупа – морально-философская. «Опыт о человеке» исследует человеческую природу в отношении ко вселенной (I послание, 1732), к самому себе как индивидууму (II, 1732), к обществу (III, 1733) и к счастью (IV, 1734). Темы «Нравственных опытов»: «О неверном вкусе» (послание к графу Берлингтону, 1731), «Об употреблении богатств» (послание к лорду Батерсту, 1733), «О знании и о мужских характерах» (послание к лорду Кобему, 1734), «О женских характерах» (послание к «одной леди» (Марте Блаунт), 1735). Главные темы поуповских подражаний Горацию (II, 2; II, 1; I, 6; I, 1; 1737–1738) – факты собственной биографии (Поуп подчеркивает, что это не собственно переводы, а подражания), литературно-критические и политические суждения (Butt 1939: xxx).

У разделов обоих «опытов» указан жанр – «послания»: «Нравственные опыты» написаны в форме «четырёх писем к разным лицам» („In Four Epistles to Several Persons”), «Опыт о человеке» – в форме «посланий к другу» („In Epistles to a Friend”). Их общее название в томе посланий и сатир 1735 года – «Нравственные послания» („Ethic Epistles”), первую книгу которых составляет «Опыт о человеке», а вторую – «Нравственные опыты» и присоединенные к ним послания к Аддисону, графам Оксфорду и Мортимеру и к д-ру Арбутноту. Логика композиции изложена в специальном предисловии, озаглавленном „The Design (of the Ethic Epistles)”. Сатирическое послание д-ру Арбутноту (1735), помещенное последним, служит переходом к сатирам, составляющим заключительную часть тома. Оно высмеивает осаждающих поэта литераторов и критиков, которые изображены бездарными рифмоплетами и безумными графоманами.

Оригинальные послания Поупа написаны еще более строгими «героическими двустишиями», чем у Драйдена. Синтаксические переносы отсутствуют, каждое двустишие интонационно и семантически замкнуто. Тройные рифмы допускаются, но в ограниченном объеме: один триплет

находится в послании Кобему, другой в послании Арбутноту. В Опыте о счастье одна женская рифма. Переводные послания версифицированы вольнее: в подражании *Nor. Epist. II, 2* (1737) три тройных рифмы, в *Epist. II, 1* (1737) одна (но последний стих триплета – 6-стопный), в *Epist. I, 6* (1738) – три, в *Epist. I, 1* (1738) – четыре. Для сравнения: из трех поуповских подражаний сатирам Горация две (1733) обходятся без тройных рифм и только в подражании *Serm. I, 2*, озаглавленном „*Sober Advice from Horace*” (1734), появляются два триплета. Таким образом, уровень версификационной вольности в переводных сатире ниже, чем в переводных посланиях, и сопоставим с уровнем оригинальных посланий (вопрос о том, насколько симптоматичны эти различия, требует дальнейшего изучения).

Специфика английского сатирического и поэтико-эпистолярного стиха не нашла отклика в российской рецепции этих жанров. Так, русский перевод «Послания от английского стихотворца Попа к доктору Арбутноту», выполненный И. И. Дмитриевым (1798), сделан, в соответствии с француско-русскими нормами, не 5-стопным ямбом, а александрийским стихом парной рифмовки с альтернансом мужских и женских окончаний; тройные рифмы исключены. Это силлаботонический аналог французского размера, которым выполнен перевод-посредник – „*Traduction de l'Épître de Pope au Docteur Arbuthnot*” Ж. Делиля (1795; ср. Левин 1970: 280).

Как и в случае с сатирой, русские поэты XVIII века начали разрабатывать жанр дидактического послания, ориентируясь на Буало. Показателен мини-цикл А. П. Сумарокова «Две эпистолы (В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве)», вышедший отдельной брошюрой в 1748 году. Обе написаны александрийским стихом парной рифмовки с альтернансом клаузул. Эпистола о стихотворстве представляет собой аналог «Поэтических искусств» Буало и Горация.

3

Вторым после Горация классиком стихотворного эпистолярного Овидий: «Гораций и Овидий на Латинском; а на Французском Боало за образец в них <Эпистолах. – И.П.> служить могут» (Тредиаковский 1752: 147). Поэтому еще одним смежным жанром для послания стала элегия. Главной причиной видового неразличения была объективная трудность жанровой интерпретации авторитетных образцов – произведений Овидия, написанных элегическими двустопиями (Chatelain 2015:

11–15). По своей жанрово-тематической структуре „*Heroides*” (любовные послания от лица мифологических героинь к покинувшим их возлюбленным) и „*Tristia*” сопоставимы как с любовными элегиями („*Amores*”), так и со стихотворными посланиями („*Epistulae ex Ponto*”). При попытках воскрешения античной жанровой системы (а это главная практическая и теоретическая задача и Ренессанса, и классицизма) в этой области формируется жанровый континуум, охватывающий погребальные элегии, любовные элегии, героиды, элегические послания от первого лица, стихотворные послания на разные темы и сатиры (Пильщиков 2024).

Даже на рубеже XVI–XVII веков разница между посланием и элегией не была вполне ясна ни поэтам, ни теоретикам литературы. Пьер Делоден д’Эгалье посвящает этим жанрам главу „*De l’Epistre ou Elegie*” из второй книги „*L’Art poétique françois, divisé en cinq livres*” (1598; кн. 2, гл. VIII). По Делодену, разница между двумя жанрами заключается только в том, что послание бывает и в стихах, и в прозе, а элегия – только в стихах, поэтому «если эпистола написана в прозе, а элегия в стихах, то разница есть; если же обе в стихах, то ее нет, и это лишь два названия для одного и того же» (Mahieu 1939: 149). В Германии Опиц, подобно его французским современникам, слабо дифференцировал элегии и послания („*Buch von der Deutschen Poeterey*“, 1624, гл. 5).

И „*Tristia*” («скорбные элегии»? «скорбные послания»?), и «Письма с Понта» по настроению и тематике значительно отличаются от горацианских эпистол. В XVII веке «скорбные послания» („*epistres chagrines*”) писал Поль Скаррон, хотя связь их с Овидием обычно не отмечается (Simon 1993). Еще большим авторитетом пользовались Овидиевы «Героиды», также занимавшие, с точки зрения новоевропейских теорий, промежуточное положение между посланиями и элегиями (Eschenburg 1783: 150–153; Мерзляков 1922: 252–257). Для коллективного издания „*Ovid’s Epistles, Translated by Several Hands*” (1680) Драйден перевел из Овидия героиды «Канака к Макрею» и «Дидона к Энею»; в посмертном сборнике „*Poems on Various Occasions; and Translations from Several Authors, by Mr. John Dryden*” (1701) они помещены перед посланиями поэта реальным лицам.

В 1714 году Поуп перевел из Овидия героиду «Сафо к Фаону» (сейчас ее принадлежность Овидию оспаривается), а в 1717 году опубликовал самую знаменитую оригинальную героиду – „*Eloisa to Abelard*”. Она помещена последней в однотомном издании его сочинений; в оглавлении ее

жанр обозначен как „an Epistle” (то же обозначение применено к героиде „Sapho to Phaon, from Ovid”). Стихотворению предшествует преамбула, кратко излагающая трагическую историю Пьера Абеляра и его тайной супруги Элоизы. Так к героиде мифологической добавляется новый тип – героиды историческая (Carocci 1988); собственно, и из «Героид» Овидия Поуп выбрал единственное послание, приписанное хотя и полумифологизированной, но исторической, а не баснословной личности. Версификационно переводная и оригинальная героиды Поупа неотличимы от его посланий – различия между ними лежат только в области тематики и языковой стилистики.

Термин «героида» как общее обозначение современных адаптаций овидианского жанра в Англии начала XVIII века не использовался. Его ввел в употребление французский поэт Ш.-П. Колардо, образовав «незаконную» форму единственного числа *héroïde* от латинского *heroides* ‘героини’ (заимствование греческого ἥρωίδες, ед. ч. ἥρωίς ‘героиня’, от ἥρως ‘герой’). В 1757 году он опубликовал „Lettre d’Héloïse à Abailard, traduction libre de Mr. Pope”, а в следующем году героиду „Armide à Renaud” по мотивам «Освобожденного Иерусалима» Тассо. Вскоре они обе были переизданы под одной обложкой, под заглавием «Любовные послания (Épîtres amoureuses) Элоизы к Абеляру и Армиды к Ринальду» (1758); оба французских стихотворения написаны александрийским стихом парной рифмовки. Общеευропейский успех героиды Поупа-Колардо подсказал Ж.-Ж. Руссо название его эпохального эпистолярного романа: «Юлия, или Новая Элоиза» (1757–1760, напечатан в 1761).

На русский язык «ироиду» «Элоиза к Абелярду», «вольный перевод с французского творения Коллардо», переводил В. А. Озеров (1794), а до него М. М. Херасков (1758, опубл. 1765; см. Rizzi 2005). Он же вольно переложил стихами сюжет «Армиды» («Армида к Ринольду», 1760), опираясь не только на героиду Колардо, но и на XVI песнь «Иерусалима» в итальянском оригинале или французском переводе Ж.-Б. Мирабо (1724; Volokhnovych 2014: 88–92). Хераскову также принадлежит первое употребление термина «героида» на русском языке (Ibid.: 54–55): это жанровое заглавие носит херасковский перевод из Овидия: «Героида. Ариадна к Тезею» (1763).

Героиды могли быть написаны от лица не только женских, но и мужских персонажей. Эта практика санкционирована примером Овидия, добавившего к книге «Героид» более поздние «парные послания», в которых герои

пишут героиням и получают от них ответы (Парис и Елена, Леандр и Геро, Аконтий и Кидиппа). В новое время жанр расширяется далее: послание может адресоваться от одного мужского персонажа к другому, а любовная тематика полностью утратиться (Dörrie 1968: 258–271). Широкую известность получила первая французская героида такого рода, обращенная от имени последнего императора ацтеков к испанскому конкистадору, – „Montézume à Cortes” Ж.-Ф. Лагарпа (1757). По ее образцу Н. И. Гнедич написал героиду «Перуанец к испанцу» (1805, опубл. 1809).

Лагарп опубликовал послание Монтесумы в 1759 году в небольшой книжке „Héroïdes nouvelles, précédées d'un Essai sur l'héroïde en général”; кроме упомянутого послания и «Опыта» туда вошла героида „Elisabeth de France, à Dom-Carlos, infant d'Espagne” (история, приобретающая популярность после новеллы Сен-Реаля „Dom Carlos” (1672) и впоследствии легшая в основу одноименной драмы Шиллера). В следующем году Лагарп напечатал отдельной брошюрой еще две героиды нового типа: «Катон к Цезарю» и «Ганнибал к Фламинию» (1760). Таким образом, узкое определение жанра, которое дает, например Остолопов: «Героида есть письмо, или послание о несчастных любовных приключениях. Она пишется не от имени сочинителя, а от одного известного и знаменитого лица к другому таковому же» (1821, I: 171), – не отражает реальные художественные нормы европейского классицизма – тем более, что в другой статье словаря сам же Остолопов (1821, I: 405) приводит как пример лучшей русской героиды «Перуанца к испанцу» Гнедича (впрочем, сам Гнедич это жанровое определение к своему стихотворению не применял – Volokhnovych 2014: 122). Более точен переведенный Мерзляковым Эшенбург:

(Героидами) называются те (послания), в которых сочинитель заставляет говорить посторонние лица, кои, будучи в необыкновенном положении, или движимые кою-либо страстию, сообщают другим на письме свои мысли и чувствования. <...> Овидий, изобретатель Драматических Героид или посланий, (писал их) от имени знаменитейших супруг героев и Царей. Впрочем можно вводить здесь всякое лицо, всякого возраста и состояния, ежели его положение, или страсть особенно отличается своею силою и занимательностию. <...> Прибавим еще, что не одна любовь составляет существо Героиды; но всякая страсть, когда она сильна и занимательна, способна принять на себя сию форму. (Eschenburg 1783, 150–151; Мерзляков 1822: 252–254)³.

³ «Краткое начертание теории изящной словесности» А. Ф. Мерзлякова (1822) представляет собой сокращенный по части библиографии и дополненный русскими примерами

Если до середины XVIII века героиды – это эпистолярные элегии, то во второй половине столетия они реклассифицируются: теперь это, скорее, элегические эпистолы. Стилистически и тематически жанр оказывается близок «чувствительному» предромантизму. Вслед за Колардо и Лагарпом в жанре героиды начал работать Клод-Жозеф Дорá, апологет „*poésie légère*”, которого считают ведущим поэтом французского рококо. В 1759 году он напечатал одну за другой несколько героид (именно с этим обозначением жанра) – как мифологических, так и исторических: «Филомела к Прогне» (по мотивам Овидия и Лафонтена), «Геро к Леандру» (подражание Овидию), «Юлия, сестра Августа, к Овидию», «Октавия, сестра Августа, к Антонию» и ответ Абеяра Элоизе. В 1760-е за ними последовал еще ряд героид Дорá, собранных затем в первом томе его сборника „*Lettres en vers, et Œuvres mêlées*” (1767), где героиды перемежаются прозаическими письмами, одно из которых представляет собой «Апологию героиды». В некоторых изданиях стихотворений Дорá послания и героиды составляют единый раздел, в заглавие которого вынесены названиях обоих жанров („*Épîtres et Héroïdes*”). Вслед за героидами в них помещаются негероические 8-сложные послания; среди них – «Послание Екатерине II, императрице Всея Руси» (1765), и послание, которое может считаться чемпионом по размытости и условности адресации: «Попурри: Послание к кому угодно» („*Le pot-pourri: Épître à qui on voudra*”, 1764).

Автором первых непереводаемых русских героид стал Сумароков (Остолопов 1821, I: 173). Две встречных эпистолы, написанные от имени персонажей его первой трагедии «Хорев» (1747) – княжны Оснельды и ее отца, бывшего киевского князя Завлоха, были опубликованы в «Разных стихотворениях» Сумарокова (1769), где включены в раздел «Елегий» с указанием субжанра «Героида» в заглавиях обоих произведений. Содержание раздела отражает вышеописанный жанровый континуум: сюда вошли 10 любовных элегий, 6 траурных элегий, 2 героиды и 1 «станс».

К жанру героид относится первый сборник, выпущенный русской поэтессой, – это «Ироиды Музам посвященные» Е. С. Урусовой (1777). Очевидно, жанр мотивировал само появление женского лирического голоса на публике; по крайней мере, первые женские поэтические

перевод «Очерк теории и литературы изящных наук» Эшенбурга без указания его авторства (Каменский 1974: 188).

сборники, вышедшие в Англии и Нидерландах, тоже были сборниками героид (Volokhnovych 2014: 13). При этом повествователями в сборнике Урусовой становятся как женские, так и мужские персонажи, частью взятые из истории, частью – из российских трагедий, частью выдуманные. Сборник, открывающийся посвяtitельным посланием к Музам, содержит 9 героид; это больше, чем написано в обсуждаемом жанре любым другим русским автором (Там же: 131–132, 145–171).

Так же, как в элегии и дидактической эпистоле, «в *Героиде* обыкновенно употребляется стих шестистопный» (Остолопов 1821, I: 172). Оба русских перевода «Элоизы» сделаны александрийским стихом с парными рифмами, при том что Херасков, по-видимому, имел перед собой не только подражание Колардо, но и французский прозаический перевод героиды Поупа, а возможно, и английский оригинал (Rizzi 2005; Кочеткова 2007). «Послание Элоизы к Абеляру» Жуковского – перевод первых 72 из 366 строк эпистолы Поупа, сделанный в 1806 году непосредственно с английского подлинника (Жиликова 1999), – выполнен, тем не менее, тем же размером.

В Германии, как и в России, александрийский стих парной рифмовки остался главным размером и дидактических посланий, и героид. Что касается последних, то, по замечанию Эшенбурга, «у нас, немцев <....>, почти нет хороших сочинений в сем роде» (Eschenburg 1805: 248; ср. Мерзляков 1822: 257–258). Жанр героиды процветал в течение полувека, но затем быстро увял. В начале XIX столетия в Германии против него резко выступил Гердер (Herder 1801: 143–147), а во Франции Мильвуа (Millevoye 1822: 19). После Мильвуа героиды были вытеснены исторической элегией с обрaмленным монологом.

4

Героида – далеко не единственный субжанр стихотворного послания. Попытка Буало свести тематику эпистолы к дидактике не удалась; до него и после него «содержание посланий фактически произвольное; по традиции, идущей от Горация, предпочиталась тематика морально-философская и дидактическая, но были многочисленные послания повествовательные, панегирические, сатирические, любовные и пр.» (Гаспаров 1968: 905). Любимый субжанр рокайльных стихотворцев в XVIII веке и ранних романтиков в начале XIX-го – легкое дружеское послание. Тон здесь задало послание Жана-Батиста Грессе к «г-же Д. Д. Н.»

«Обитель» („La Chartreuse”), датированное 17 ноября 1734 г. и опубликованное в 1735-м. Размер его – 8-сложник свободной рифмовки: в поэзии рококо, к которой близок Грессе, «тяжеловесный александрийский стих уступает место более подвижным легким размерам (стихи в 8, 6 или 5 слогов)» (Пуришев 1971, 340).

«Обитель» – это уединенное жилище поэта, комнатка, снятая студентом-теологом в Латинском квартале Парижа. Грессе ввел в моду целый ряд топосов (например, явление теней поэтов), приемов (смешение античных и современных реалий) и деталей (таких, как ветхая мебель). В России в его духе Батюшков написал «послание к Ж(уковскому) и В(яземскому)», озаглавленное «Мои Пенаты» (1812; опубликовано в 1814 году). Оно написано не 4-стопным, а еще более «легким» 3-стопным ямбом – это аналог французского 6-сложника с накопившимися за XVIII столетие анакреонтическими ассоциациями. В рукописной редакции посланию Батюшкова предпослан эпиграф из „La Chartreuse”; название же заимствовано из послания Ж.-Ф. Дюсиса „À mes Pénates” (1807; 8-сложник свободной рифмовки). В ответ Жуковский и Вяземский сочинили аналогичные эпистолы. Трехстопное дружеское послание стало, хотя и ненадолго, самостоятельным, чрезвычайно популярным жанром, к которому относится и пушкинский «Городок» (1815).

К началу XIX века увлечение стихотворным эпистолярием в Европе проходит. Английские романтики, так же как и французские, невысоко ценили этот жанр, предпочитая ему оду и элегию (Hornsby, Brogan 2012). Иначе обстояло дело в России, где на рубеже XVIII–XIX веков сдающая свои позиции ода, возродившаяся элегия и быстро набирающее популярность стихотворное послание стали тремя главными жанрами, репрезентирующими три интонационных типа лирики, которые выделил Б. М. Эйхенбаум (1922: 8), – «*декламативный* (риторический), *напевный* и *говорной*». Они же репрезентировали три стиля – выходящий из моды высокий (ода), господствующий средний (элегия) и с любопытством пробуемый низкий (к низкому стилю, чуждающемуся, впрочем, диалектизм и вульгаризм, относили только дружеское послание).

Стихотворная «эпистола» так и не сложилась в единый полноценный жанр: «Известно, что каждый род поэзии имеет особенное свойство, как то: Ода – смелость, Песня – нежность, Басня – простота, Сатира – колкость, Элегия – унылость и пр. Но в Епистоле, которая бывает и поучительною, и страшною, и печальною, и шутливою, и даже

язвительно, все роды смешиваются вместе, почему и принимает она тон, сообразный с заключающимся в ней содержанием» (Остолопов 1821, I: 401). Соответственно содержанию меняется и версификационная форма: так, если для русского дидактического послания характерен александрийский стих с парными рифмами (см., например, «Письмо о пользе стекла» Ломоносова, 1752), то для дружеского послания подходит и сверхкороткий 3-стопный ямб вольной рифмовки: «Вы мыслите напрасно, / Любезные друзья...» (Я. Б. Княжнин, «Письмо к моим друзьям, которые сердились на меня, вздумав, будто я, хваля роскошь, советую быть порочным», 1787; затем – «Мои Пенаты» Батюшкова)⁴. При этом 4-стопный ямб мог использоваться в обоих субжанрах, равно как и вольный (см., например, «Послание к женщинам» Карамзина, 1795); здесь русские поэты опирались на французскую традицию, где после Вольтера вольный стих в посланиях был широко употребим (Гаспаров 1984: 55, 58–62; Лаппо-Данилевский 2019: 214–216). Объединяя в себе много разнородных жанровых подтипов, стихотворное послание представляло собой типичную «переходную форму» (Эйхенбаум 1922: 52), которая расшатывала литературную систему, способствуя размыванию жанровых границ (Гаспаров 1968: 905).

Литература

- Гаспаров 1968 = Гаспаров М. Л. Послание, эпистола // Краткая литературная энциклопедия. Москва, 1968. Т. 5. Стб. 905–906.
- Гаспаров 1984 = Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Москва, 1984.
- Жилякова 1999 = Жилякова Э. М. Примечания: Послание Элоизы к Абеляру // В. А. Жуковский. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Москва, 1999. Т. I. С. 455–457.
- Каменский 1974 = Каменский З. А. Примечания // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 1. Москва, 1974. С. 375–404.
- Ковач 1985 = Ковач А. Роман Достоевского: Опыт поэтики жанра. Budapest, 1985.
- Кочеткова 2007 = Кочеткова Н. Д. Херасков и Жуковский – переводчики сочинения Александра Попа «Элоиза к Абеляру» // Жуковский и время. Томск, 2007. С. 21–28.

⁴ Важный прецедент – 3-стопно-ямбическое послание «К А. А. Р(жевскому)» Хераскова, которое «можно признать первым дружеским посланием в русской литературе» (Лаппо-Данилевский 2019: 187); оно написано четверостишиями перекрестной рифмовки без графического разбиения на катрены.

- Лаппо-Данилевский 2019 = Лаппо-Данилевский К. Ю. Поэтика дружеских посланий Н. А. Львова // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 183–222.
- Левин 1970 = Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму: Из истории международных связей русской литературы. Ленинград, 1970. С. 195–297.
- Люстров 1998 = Люстров М. Ю. Послание в русской поэзии XVIII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Москва, 1998. Сб. 9. С. 407–470.
- Мерзляков 1822 = Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. Москва, 1822.
- Остолопов 1821 = Остолопов Н. Ф. Словарь Древней и Новой поэзии. Санкт-Петербург, 1821. Ч. I–III.
- Песков 1989 = Песков А.М. Буало в русской литературе XVIII – первой трети XIX в. Москва, 1989.
- Пильщиков 2003 = Пильщиков И. А. Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. Москва, 2003.
- Пильщиков 2024 = Пильщиков И. А. Лирика // Европейский классицизм: Энциклопедический путеводитель. Москва, 2024. С. 103–246.
- Пуришев 1971 = Пуришев Б. И. Рококо // Краткая литературная энциклопедия. Москва, 1971. Т. 6. Стб. 339–340.
- Томашевский 1926 = Томашевский Б. В. Пушкин и Буало // Пушкин в мировой литературе. Ленинград, 1926. С. 13–63, 349–361.
- Тредиаковский 1752 = Тредиаковский В. К. Способ к сложению Российских Стихов против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный // Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Тредиаковского. Санкт-Петербург, 1752. Т. I. С. 93–155.
- Эйхенбаум 1922 = Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Петербург, 1922.
- Bray 1993 = Bray B. *Les Épîtres en vers de Boissier* // *Littératures classiques*. 1993. № 18. P. 135–147.
- Butt 1939 = Butt J. Introduction // *The Poems of Alexander Pope*. London: Methuen, 1939. Vol. IV: Imitations of Horace. P. XIII–LXIV.
- Carocci 1988 = Carocci R. *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758–1788)*. Paris, Fasano, 1988.
- Chatelain 2015 = Chatelain M.-C. Le modèle ovidien de l'épigramme au XVII^e siècle // *Tangence*. 2015. Vol. 109. P. 17–39.
- Dörrie 1968 = Dörrie H. *Der heroische Brief: Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung*. Berlin, 1968.

- Dryden 1697 = Dryden J. The Works of Virgil: Containing His Pastorals, Georgics, and Aeneis. Translated into English Verse. London, 1697.
- Eschenburg 1783 = Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Berlin; Stettin, 1783.
- Eschenburg 1805 = Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. 3., abgeänderte und vermehrte Ausgabe. Berlin; Stettin, 1805.
- Herder 1801 = Herder J. G. Märchen und Romane // *Adrastea*. 1801. [St.] III. S. 132–176.
- Hornsby, Brogan 2012 = Hornsby R. A., Brogan T. V. F. Verse Epistle // *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4th ed. Princeton, 2012. P. 1513–1514.
- Levine 1962 = Levine J. A. The Status of the Verse Epistle before Pope // *Studies in Philology*. 1962. Vol. 59, № 4. P. 658–684.
- Mahieu 1939 = Mahieu R.-G. L'Élégie au XVI^e siècle: Essai sur l'histoire du genre // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 1939. Année 46, № 3/4. P. 145–179.
- Maurer 1976 = Maurer M. John Donne's Verse Letters // *Modern Language Quarterly*. 1976. Vol. 37. № 3. P. 234–259.
- Millevoeye 1822 = Millevoeye C.-H. Sur l'Élégie // *Œuvres complètes de Millevoeye*. Paris, 1822. T. I. P. 5–49.
- Overton 2007 = Overton B. The Eighteenth-Century British Verse Epistle. New York, 2007.
- Rizzi 2005 = Rizzi D. Cheraskov traduttore di Pope: un manoscritto russo a Venezia e la nascita del sentimentalismo // *Archivio russo-italiano. Русско-итальянский архив*. Salerno, 2005. T. IV. P. 207–245.
- Simon 1993 = Simon M. Les *Epistres chagrines* de Scarron // *Littératures classiques*. 1993. № 18. P. 173–184.
- Tonolo 2004 = Tonolo S. Boileau, praticien de l'épître en vers // *Papers on French Seventeenth Century Literature*. 2004. Vol. 31, № 61. P. 555–572.
- Torrey 1939 = Torrey N. L. Voltaire's Composition of *Les Adieux du vieillard* // *Romanic Review*. 1939. Vol. 30, № 4. P. 361–368.
- Volkhonovych 2014 = Volkhonovych Yu. Russian Heroides, 1759–1843: Translations and Transformations. PhD Diss., University of South California, 2014.
- Voltaire 1877 = Voltaire. Œuvres complètes. Paris: Garnier, 1877. T. 10.
- Wentzlaff-Eggebert 1993 = Wentzlaff-Eggebert C. L'épître en vers chez Saint-Amant // *Littératures classiques*. 1993. № 18. P. 149–155.
- Wood 1993 = Wood A. G. La Poétique de l'épître chez Boileau // *Littératures classiques*. 1993. № 18. P. 289–299.

Kroó Katalin
(ELTE, Budapest)

**BINÁRIS ELLENTÉTEK AZ IRODALMI
JELTEREMTŐDÉS FOLYAMATÁBAN**
(ELMÉLETI PROBLÉMAVÁZLAT KLASSZIKUS OROSZ
IRODALMI PÉLDÁKKAL)

**Felvezető gondolatok a bináris ellentétek
szerepének értelmezéséhez**

Az oppozíciókat alkotó motívumpárok problémájának önálló témaként való felvetése a 19. századi orosz irodalmi kultúra és a szemiotikaelmélet összekapcsolásával nem előzmény nélküli, hiszen Jurij Lotman és Borisz Uszpenszkij részletesen foglalkoztak az egész orosz kultúratörténetre vetíthető dualisztikus és triadikus kultúramodell kérdésével (Lotman–Uszpenszkij 2002), valamint Lotman irodalomszemiotikai elemzéseiben, többek között *Anyegin*-értelmezésében is, fontos szerepet tulajdonít a bináris oppozíció tételzésének és meghaladásának (Lotman 1995). Az általános szemiotika területén a duális és triadikus gondolkodás különbözősége köztudottan érinti a jelkoncepciót, a jeltipológiát és a szemiózis-értelmezést, továbbá az, hogy a kettő közül melyik elv kerül előtérbe, egyben a szemiotikai megalapozás két úttörő mesterének, Saussure-nek és Peirce-nek a tudományos értékeléséhez is döntő szempontot kínál. Jelen rövid problémavázlat számára mindazonáltal egyáltalán nem a kettősség vagy hármasság több aspektusból is megközelíthető szembeállítását alkotja a kiindulópontot. A bináris oppozíció elmaradhatatlan jelenléte *mint szemantikai tételzés*, és annak a klasszikus orosz irodalom műveiben lezajló különféle *módosulásai mint jelteremtődési folyamat* indítanak vizsgálódásra.

Szemantikai tételzésről azért beszélhetünk, mert noha a bináris oppozíciókban fogható világértelmezés, sokféle irodalmi szövegalkotó paradigma sajátosságaként képes megmutatkozni – köztük említhető a mitológiai

gondolkodás (a jelentések között: a „világ” ontológiai rétegeinek szembenállása); az irodalmi romantika (szélsőséges jellemek és világnézetek; sarkos ellentéteken alapuló költői képek); a mitopoétika (a mitikus világértelmezés poétikai rekonstrukciója mint térstruktúra, cselekményelem-prototípusok); az orosz szentimentalizmus (a kibékíthetetlen társadalmi ellentmondások problematikája, az orosz szentimentalizmusban jellegzetesen antagonisztikus alakszerepek kijelölése az áldozat témájának hangsúlyozásával) –, e paradigmák sajátossága, hogy bennük a bináris ellentét mint kiindulási alaphelyzet tűnik fel, világértelmező (és karakterterminősítő), világkép-modelláló szerepével (vö. például a mitológiai és mitopoétikai gondolkodásban az Isten(ek) és a másik póluson „munkálkodó” gonosz erők keret-szembeállítását, még akkor is, ha e pólusokat számtalan köztes változat tagolja). Változó, hogy mi őrződik meg, mi alakul át az irodalmi szövegben a kiinduló gondolati premisszából, a bináris oppozícióból, és milyen módon képes módosulni annak tartalma, vagyis jön létre az értelmi átformálódás.

A szemiotika annyiban és ott lép be a képbe, amennyiben az irodalmi művön belüli jelentés-újrateremtődés szemiotikai természetű, az újrjelölések folyamatának problémakörében helyezhető el. Ezért is tartott igényt kezdetektől fogva az általános és irodalomszemiotikai elméletalkotás a bináris oppozíciók számbavételére. Kitüntetett példaként hozható elő a greimasi négyszög szemantikai modellként történő meghatározása (pl. Greimas 1987), több okból is, melyek elősorolását kizárólag jelen tanulmány feladatvállalásának kontextusa határozza most meg. Először is, említhető az ellentétek két típusra bontása (ld. ‘élet vs. halál’ – ellentétesség mint „contrary”; ‘nem-élet vs. nem-halál’ – ellentétpár mint „contradictory”), mely kinyitja a lehetőséget a tematikus konkretizáción kívül más szemák elgondolhatóságának és bővítésének irányában. Ezzel összefüggésben is érdemes beszélni a szemantikai műveleti hierarchiáról, melyet az *implikáció* tudatosítása demonstrál. Fontos tényezője a négyszögben történő szémaértelmezésnek az általános logikai kategóriákra és műveletekre való ráépítettség, melyre számos Greimast értelmező munka és kritikai állásfoglalás hivatkozik (pl. Bocquet 2017), ahogyan mérlegre teszik e koncepció hasznosíthatóságát a dinamikus értelemformálódási műveletekben is. És itt meg is állhatunk, mivel még véletlenül sem valamiféle módszertani prioritás felmutatása volt a cél a greimasi tudományos modell felemlítésével (ettől maximálisan elzárkózunk), mindössze annyi, hogy az oppozíciók kérdését egy példán keresztül úgy kössük vissza az általános szemiotikához, hogy annak logikai kategóriákon való megalapozódása mint tény az emberi

gondolkodás sokkal alapvetőbb műveleteit idézze emlékezetünkbe, hasonlóan ahhoz, ahogyan maga a művészi gondolkodás is az archaikus sémák tartományától kezdődően (mítosz) teszi láthatóvá a bináris oppozíciók tételezését. Következésképp a binaritás témájának körüljárása valóban nem megkerülhető az irodalomszemiotikában.

Irodalmi ábrázolási említések

„О! кто ты? речь твоя опасна! / Тебя послал мне ад иль рай?” (Lermontov 2003: 294) – kérdezi Lermontov poémájában a hősnő a Démontól a második rész 10. strófájában (Galgóczy fordításában: „Ó, mit kívánsz? Szavad veszélyes! / Ki vagy? Megváltó üdv, avagy / Bús kárhozat?...”, uo.: 295). E megszólalásban élesen kettébomlik a világ, mintegy az univerzum két féltékére, a Pokol (“ад”) és a Paradicsom (“рай”) szférájára. Nyomban eszünkbe ötlík Tatyjana hasonló kérdése, melyet Puskin verses regényében intéz Anyeginhez: „Кто ты, мой ангел ли харнитель, / Или коварный искуситель: / Мои сомненья разреши” (Puskin 1962–1966, 5; Áprily fordításában: „Ki vagy? Őrangyal vagy te, féltőm? / Vagy ártóm és gonosz kísértőm?”, Puskin 1976: 73). Lotman *Anyegin*-kommentárjában világos felfejtést kínálja a dichotomikus felosztásnak, világirodalmi alakokhoz kötve a meghatározási sugalmazásokat. Anyegin nem Lovelace, Samuel Richardson *Clarissa* című regényének szereplője – ő lenne az álnok kísértő, ám nem is Richardson Grandisonja (ő lenne a védelmező angyal) (Lotman 1995: 448–449). A bináris oppozíció mind Lermontovnál, mind Puskinnál rögtön világnézeti felütésű és kulturális gondolkodási kontextusokban fogant sarkos szétválásként ad hírt magáról. Ám, ahogyan Lotman kimutatja az *Anyegin* tekintetében: félreérthetetlenül kiderül, hogy a dichotomikus világleírás szűkös, hiszen Anyegin sem egyik, sem másik kategóriába nem fér bele (tehát valami harmadik – ebben az értelemben mégiscsak újraemlítendő a hármasság –, ahogy Lotman is sugallja, mindkettőtől eltérő). *Sem ez, sem az* – folytathatnánk Andrej Belijnek a fikció figuralitását („фигура фикции”) azonosító meglátásával, mely immáron Gogol hősére, Csicsikovra vonatkozik (Belij 1969: 80–81), kiélezve a meghatározatlanság kérdését, vagyis azt a dilemmát, hogy *vajon* akkor *kiről, miről is van szó* – a referenciális aspektusra vonatkozik tehát intenzíven a kérdés, mely a jelalkotás természetének tisztázására sarkall. De ha már Puskin, Lermontov és Gogol szóba kerültek bevezető példaként, álljon itt egy-két részlet Dosztojevszkij életművéből is, a *Bűn és bűnhődés* főhőisének egy gondolati próbálkozásából. Raszkolnyikov bizonyos feltételezések erejéig késznek mutatkozik arra, hogy

felossza a világot – például közönségesekre és kivételes emberekre (csak egyike ez a lehetséges ellentétpárokra épülő tagolásoknak, melyek között megtalálható a 'Szonyák, Dunyák vs. Szvidrigajlovok' oppozíció is) –, ám be kell, hogy lássa: ő maga egyik kategóriába sem fér bele a maga vegytiszta formájában, ahogyan szerettei (Dunya, Szonya) besorolhatóságát bármiféle bináris oppozíciós kategóriába szintén lényegileg ássa alá a regény. Az olvasó továbbá azzal szembesül, hogy a mitopoétikai gondolkodási szférából kölcsönzött alapellentétpárt Dosztojevszkij a regény kibontakozása során hátrahagyja és többféle meghatározás-variánst kínálva (például 'részvét vs. erőszak') írja újra és újra az ellentétpárokat. Azonban fokozatosan ezekről mind kiderül, hogy szintén működésképtelenek a tekintetben, hogy kimerítően meghatározhassák a legfontosabb regényhősöket és ábrázolt életútjukat. Nem működik a mítosz, nem bizonyulnak elegendőnek a bináris, izolálható pólusokból kirakható ellentét-összefüggések. Ahogyan nem megfelelő a richardsoni meghatározás Anyegin alakjának árnyalt értelmezéséhez, de annak orosz változata sem, a karamzini *Szegény Liza* áldozat-motívumaként továbbhagyományozódó művészi világszemlélet, tekintsünk akár Puskin életművére, akár az említett Dosztojevszkij-regényre. Az utóbbi szerzőjének újra kell alkotnia, pontosabban *létre kell hoznia* az orosz szentimentális regényt a *Fehér éjszakákkal*. Ez a mű már az 1840-es években messze vezet a bináris modellre alapozódó áldozatiság-értelmezéstől, melynek további dekonstrukciója fog lezajlani a *Bűn és bűnhődés*ben, immár schilleri kontextusban.

A legszembevetőbb példától kezdve – idetartozik *A lövésben kimunkált 'bátorság vs. gyávaság'* szembeállítás, melynek teljes szemantikai újradimenzionálása megy végbe Puskin elbeszélésében, tarthatatlannak, noha érthetőnek (katonamentalitás) mutatva a kiinduló szemantikai előfeltételezés érvényét az individuális viselkedés értelmezése számára – a legösszetettebbekig, Turgyev *Apák és fiúk* című regényéig, mely hangsúlyosan a 'semmi vs. minden' közé helyezi az *egy / egyes / individuális* szemantikai mozzanatát, ezzel meglehetősen gazdag és szövevényes interpretációs hálóba vonva az említett dichotomikus motívumokat, a szóban forgó irodalmi szövegekben mindvégig azzal szembesülünk, hogy az ellentétpárok mint kiinduló bináris oppozíciók szemantikai előfeltevésként töltik be funkciójukat, s ennek szemiotikai újateremtődési folyamataiban bontakozik ki a művek gondolatvilága. A jelenség úgy is felfogható, mint az archaikus, az általános kulturális, a gondolkodás eredendő logikai műveleteire alapozó *szemiotikai premissza poétikai érvényesítése* a műalkotásban (*poétikai*, hiszen ez nem szövegfüggetlen ideologikus konstrukció, hanem az

irodalmi szövegben prezentált, cselekmény- és karakter-meghatározottságokat a maguk nyelvi kifejeződésében szem elé hozó poétikai világban létesülő szemantikai összefüggés). Ennek megjelenítési formája a művészi korszak, irányzat (vö. pl. a romantika vagy a szentimentalizmus ellentétes karaktereit, képeit stb.) és műfaj (vö. pl. a regényi és tragédiai – bináris ellentéteket implikáló – konfliktus különbözőségét) alapján specifikálható, továbbá nemzeti kultúratörténeti folyamatok függvényében is meghatározást igényel. Szemiotikai premisszáról van szó, hiszen a poétikai újrjelölések folyamatosságában jönnek létre az elmozdulások, transzformációk.

Ellentmondás – analógia – elkülönбöződés

Lermontovhoz visszatérve akár Pecsorin alakjára is tekinthetünk, aki sorozatos tévedései között tartja számon, hogy későn ébredt rá a valóságra, miszerint a „természet vad leányának szerelme alig különb a nagyvilági kisasszony szerelménél, az egyik tudatlansága és naivitása éppen olyan unalmassá válik, mint a másinak a kacér-sága” (Lermontov 1972: 40). Az ellentétek ellehetetlenítése itt is a bináris oppozíció (ezúttal kvázi-, „mintha”- oppozíció) felvázolásán belül történik meg: a nagyvilági kisasszonyok és a természet gyermekei állnak szemben, míg az egyik kacér („кокетство”, Lermontov 2000: 244), a másik tudatlan és naiv („невежество и простосердечие”, uo.) – itt már nem ere-dendő ellentétekről van szó. Ugyanakkor az okkasionális szembeállítás mint gondolkodási elv esik majd tagadás alá, amikor a két pólusról kiderül, hogy *egyik olyan, mint a másik*, nevezetesen, Pecsorin számára egyik sem hozza el a várva várt igaz szerelmet. E szöveghely különösen fontos, mivel négy vetületében mutatja a tágon érthető ellentétezés szemantikai funkcióját.

Egyfelől a létmodellben helyet kapó szembeállított elemeket közös nevező alá vonja a meghatározás – a „természet vad leánya [дикарка]” és a „nagyvilági kisasszony [знатная барыня]” ellentéte végül is egy analógiára fut ki, miszerint *egyik is... – másik is...*, ami ugyanakkor Pecsorin átélési élményeként a szubjektivitás tartományába kerül. Az oppozíciós pár tételezése kétségtelenül rendelkezik létjogosultsággal, hiszen a ‘természet vs. civilizáltság/kulturáltság’ szemantikai jegybinaritás mentén a két gyűjtőfogalom alá rendezett női alak (a nők, akik egyik vagy másik kategóriához tartoznak) valóban összehasonlítható lehet. Ugyanakkor „szövegen kívüli” tapasztalataink asszociációi szerint a *kacér-ság* nem feltétlenül és kizárólag a tanult kulturális normák vonásaként értelmezhető, mint ahogy a *naivitás* (az orosz szövegben: „простосердечие”, melynek jelentése az *őszinteség* mellett éppúgy utalhat a *jólelkűsége*) is megbontja e

vonások szembeállításának kizárólagosan binaritásként fogható értelmezését. Arról van szó, hogy az adott jegyek relációs szemantikájának értelmi mezeje sokkal szélesebb is lehet, mintsem a szűkre vont bináris ellentmondás (okkasionális szembeállítás), vagyis kezdenek „kibújni” a jegyek ellentétpár-tételezésük logikája alól. Hasonlóan, az állításnak Pecsorin szubjektív élményeként való rögzítése, miszerint mindaz, ami következik a szembeállításból csak akként fontos, mint a két kategóriához sorolható nők szerelmének az adott szereplőre tett hatása (ha egyik olyan, mint a másik, akkor mindez az *unalom* mint lelki diszpozíció dekódolása), valójában áthelyezi a referenciát: már nem hihetünk igazán a nők jellemzésének, szembeállításának, vagyis a bináris ellentéteknek, sokkal inkább hihetünk Pecsorin lelki készlettségének, melyet ugyanakkor lehetetlen ellentétekben megragadni. Épp ez a regényvilág tétje – sikerül-e meghatározni Pecsorint, korunk „hősét” a maga komplexitásában?

Az oppozíció szemantikai funkciójának négy jelzett vetülete közül az imént meghatározott analógiavonás egyben elvezet három további aspektus azonosíthatóságához: egyfelől új szémák felé mozdul el a párba állított jegybinaritás – visszatérve a greimasi koncepció nem hagyományos értelmezési vonalához: a ‘fehér vs. fekete’ mellett megjelenő ‘nem-fehér vs. nem-fekete’ összefüggésből a tagadás jegyével megjelölt ellentétezés (nem-fehér, nem-fekete) meglehetősen szélesre nyitja az ollót a szemantikai gazdagodás terepén (mindaz, ami *nem-fehér* sokkal nagyobb számosságot mutat, mint a *fekete*). Így Lermontovnál a *kacérságnak* a *jólelkűséggel* való szembenállása potenciálisan innovatív jelentéssávot is képes lehet megnyitni, vagyis elkezdi újrajelölni a bináris ellentmondást. Ezzel függ össze a szemantikai oppozíció újabb aspektusa, miszerint a jelöléstranzformáció áttolja más területre a referenciát. Ezt keretezi az a nagy referenciaáthelyeződés, mely a „természet vad leányáról” és a „nagyvilági kisasszonyról” átirányítja a figyelmet az általuk közvetített szerelemre, és végül annak Pecsorin lelkére tett hatására. Ám, ahogy említett nyert: a végső referens mégsem itt található. Az egész újrajelölési folyamat, a többszörös szemiotikai tranzformáció (a bináris szembeállítást módosító analógiavonás → ezzel egyidejűleg új szémák megnyitása, szemantikai bővülés → ehhez tartozóan a vonatkozási tárgy transzpozíciója, referensmódosulás, valamint → a nyitva maradt végső referens és annak pontos meghatározandósága: milyen is az a lélek, mely az adott módon működik? Hogyan is határozzuk meg korunk hősét?) valójában gyökeresen új kódot iktat az újrajelölések szemiotikai sorába, magának a *meghatározhatóságnak* a kérdésére (szemiotikai metakód) összpontosítva.

E kérdés vezet vissza Andrej Belij már említett közelítéséhez, mely a fikció figuralitásához egyebek között magának a meghatározhatóságnak a dilemmáját köti. A vizsgált Gogol-mű, a *Holt lelkek* interpretációjában a létezés ontológiai fokozatainak, mintegy gradációjának az azonosíthatósága áll előttünk problémaként, szemiotikai dimenzióban ugyanakkor a jelölés / jelölhetőség ismeretelméleti vonatkozásai tűnnek elő. A bináris ellentét mint szemiotikai premissza így válik a szemiotikai azonosíthatóság kérdésévé, olyan metakóddá, mely magában rejt a feltétlen poétikai felszámolódást, ám ezzel ugyanakkor bizonyítja azt is, mennyire alapvető (és mint láttuk, „archaikus” érvénnyel rendelkező) tartozéka az irodalmi (kulturális) szövegalkotásnak (ahogyan az emberi gondolkodást jellemző logikai műveleteknek is).

A fent bemutatott többszörös és összetett szemiotikai transzformációsor ugyanakkor arról is árulkodik, hogy a bináris szemantikai oppozíció szemiotikai „felülírása” kifejezetten a pluralitás irányában halad. Nem csak új szemák / szemémák bővítése nyílik meg, és nem is kizárólag az ellentétek analógiákba fordulása viheti előre a folyamatot. A szemiotikai hierarchizálás is az ilyen eltávolodáson nyugszik. E szerint a referenciaváltozásokkal egyrészt új jelölési rendszerek lépnek be (a motívumok bővülésével), valamint, ahogy tapasztalhattuk, a referens-áthelyeződések egyben a különféle szövegszinteken való értelmezhetőség kialakulásához is hozzájárulnak (meta-szemantizációs formák). Az elkülönöződés művelete nem csupán ellentétek és analógiák viszonyában ölt testet, hanem az irodalmi szövegek szemiotikai alrendszerének felfejthetőségéhez is hozzájárul.

Elkülönöződés – elméleti és szövegvizsgálati perspektívák érintése

Jelen rövid elméleti problémavázlat és a hozzá kapcsolódó minimális gyakorlati elemzési kontextualizálás (19. századi klasszikus orosz irodalmi művek) keretei között nincs mód kitérni a műelemzési értelmezési tapasztalatokból absztrahálódó részletesebb következtetésekre. Ehhez hasonlóan, a tudományos paradigmák történeti íve sem megrajzolható kimerítően a bináris ellentétek konceptualizálásának változatai szerint. Lehetséges azonban érintőlegesen három olyan vizsgálati irányt megjelölni, amely mozaikszerű bepillantást engedhet e történetbe, sejtetve az elméleti feldolgozás folytatathatóságának és empirikus elemzési anyaggal való összeköthetőségének hasznosulási perspektíváját az irodalomszemiotika területén.

Az egyik történeti pont az amerikai strukturalista (deskriptív), majd a Prágai Nyelvész kör által művelt fonológiában a minimálpár-számbevétel alkalmazása (Siptár 2014; Péter 2001), melyet most azért idézek meg, mert a módszer a jelentésmegkülönböztető jegy mint differencia értelmezésén nyugszik. Az adott kontextusban két összefüggést látszik célszerűnek aláhúzni. Egyfelől a differenciálmérv „bemérésének” bináris összevetésben elvégzett megvalósítását, másrészt viszont azt, hogy az ellentétes hangpárokból azonosítható fonémák Jakobson felfogásában „hangtulajdonságok együttesen jelentkező halmaza[-ként]” értelmeződtek (Siptár 2014), amelyek „az adott nyelvben képesek eltérő jelentésű szavak megkülönböztetésére. Voltaképpen ezt a gondolatot vette át Trubeckoj is, amikor úgy határozta meg a fonémát, mint »az adott beszédhangra jellemző fonológiaiailag releváns jegyek összességét«” (uo.). Számunkra az látszik itt fontosnak, hogy a bináris összevetés mely felszínre hozza a jelentésmegkülönböztető jegyét, tulajdonságok összességékként is szemlélhető, ami irodalomszemiotikai újraírásban érthetővé teheti a bináris ellentétezésben rejlő és megnyitható plurális szemantikai azonosítások lehetőségét, – ezt fentebb Pecsorin önmeghatározásában a „простосердечие” több elágazású jelentése példázta. Az irodalomtudomány területéről idekíváncozik a formalista „elkülönösítés” (defamiliarizáció, острашение) fogalma, mely ugyan a jelalkotás egészét (jelölő / representamen, jelölt / objektum-denotatum és befogadó / interpretáns) mint jelviszony-komplexumot érinti, viszont benne rejlik a formalista gondolkodásnak az automatizálódott jelhasználat helyén létrejövő elkülönböltetésre mint megújuló poétikai jelteremtésre érvényesített koncepciója. Az elkülönböltetés műveleti logikája, már csak az ’automatikus vs. innovatív’ terminuspáros tartalommal való feltöltendősége okán is, mint minden összevetésen megalapozódó jelentésértelmezés hagyatkozik az ellentétezés logikájára. És végül, ebben a nem szokványos kontextusban emlékezzünk Derrida *différance* fogalmára is, melynek idetársítása felvetheti a radikális csere (elkülönösítés), illetve a folytonos arrébb csúszás, a késleltetett, folyamatszerű transzpozíciók különbözősége mögött is a rokon bináris ellentétezés logikai-szemantikai operációját. A három említett tudományos modell mutatja, hogy szemiotikai aspektusában az értelemkreáció, mely minden irodalmi műalkotás elidegeníthetetlen működési módja, nagyon is magában foglalja a bináris párokban való gondolkodás lehetőségeit (vö. logika-szemantikai műveletek), egyszersmind számba vehetővé téve azok korlátait és a releváns vonatkozásokban lebontásuk szükségességét (vö. újraszemantizációs formák szemiotikai feltételrendszerének poétikai létesülése).

Oximoron, monodualisztikus antinómia, integráció

Végezetül, az elméleti vázlatpontok kialakításának jelen záróakkordjaként, valóban csak említésre szorítkozva, húzhatjuk alá az oximoron-természetű szemantikai alakzatok fontosságát. Egy szemantikai ellentétpár egységbe foglalása mint értelmi konstrukció alapját az képezi, hogy az integrálódó ellentétes jelentések oppozíciós logikája hangsúlyosan jelen van. Puskin *A koporsókészítő* című elbeszélésében nehéz lenne érzékelni az oximoron-szüzsét, amennyiben az *élet* és *halál* motívumainak sarkos szembeállításával nem élezné ki a bináris ellentétezést számtalan poétikai megoldás. Ennek révén, az elkülönöztetés fenntartásával (miszerint az *élet* nem lehet *halál*), kerül oximoron-viszonyba a két motívum az ellentétes szemantikai egységeket összerendező integrációs alakzatban. Paradox módon, az oximoron-formáció így szerepe szerint sokarcú és többpólusú. Értelmezése a bináris ellentéten alapozódik meg, de úgy, hogy a szemantikai egybefogottság, az integráció szolgál keretével. Az integráció ezért hordozza azt a feszültséget, mely *új* jelentést teremt a kettős kódolásban, a bináris ellentét ekvivalencia-helyzetében. A két szemantikai erővonal együttesen hat, megjelölve azt az „anomáliát”, mely képes kibontakoztatni egy onnan eredő szemantikai szüzsés szálát. Ugyanazt a funkciót képes tehát ellátni, mint a szimbólum olyformán, ahogyan Lotman azt a „szüzsé génjeként” értelmezi. Hasonló integráló alakzatként működik a „monodualisztikus antinómia” (Blank 2007) is, mely a Dosztojevszkij-kutatásokból is ismert jelenség, és az együttes érvényesség szemantikájának produktivitását azáltal valószínűsíti meg, hogy ellentétes értelmeket fog egybe kettős kódoltságban. Ez válik az értelemteremtő dinamika forrásává, melyből a szemantikai transzformációs folyamatok szárba szökkennek. Ha Dosztojevszkij poétikájánál maradunk, érdemes megállapítani, hogy az az elméleti motívumstruktúra-definíció, melyet Kovács Árpád még az 1980-as években dolgozott ki az eszmélésregény műfaji azonosíthatóságának céljából (gondolat – ellentétes gondolat – ellentétes verbális vagy nonverbális gesztus), annak felmutatására is alkalmasnak bizonyul, hogyan társul a kettős kódoltságú motívumtársítás (egységbe fogott bináris ellentétek) a kódok közötti feszültség olyan megjelölésével (ellentétes gesztus), melyről – most a jelen tanulmányban érvényesített kontextusba illesztve a működés értelmezését – elmondható, hogy egyszersmind elkezd lebonítani a bináris ellentétet, vagyis nemcsak kiindulásul szolgál az eszmélésszüzsé dinamikájának megvalósításához, hanem egyben annak egyik konkrétan megragadható szemantikai lépése.

Mind az oximoron, mind a monodualisztikus antinómia, de akár az eszmélésszüzsé motívumkomplexuma, melyet a meghivatkozott szakmunka az adott

műfajra jellemző szűzsé alapmotívumának tekint, integratív alakzat, vagyis képes elsősorban is meghatározni, majd szemiotikailag folytonosan újraakerezni, új viszonyba rendezni a benne található komponenseket. Az a szemantikai modell is, melyhez e sorok szerzője Lermontov *Korunk hőse* című regénye „olvasásszemiotikai” módszertani értelmezésének keretében jutott el, nyomon követve az egyik olyan, mint a másik; a vagy ez – vagy az; sem ez – sem az; ez is – az is alakzatok több szövegszinten zajló megteremtődésének sajátos dinamikáját (Kroó 2020), integratív alakzatok felderítése eredményeként mutatja elgondolhatónak a regényinterpretáció kialakítását. Ezek az alakzatok nagy variabilitás mellett jellemzőnek bizonyulnak a 19. századi klasszikus orosz irodalom más szövegmegnyilatkozásaira is.

Egy esettanulmány bevezetése – Lermontov *Démon* című poémája

Térjünk gondolatban vissza Lermontov *Démon* című poémájából Tamara már megidézett kérdéséhez: „Тебя послал мне ад иль рай?” (Galgóczy fordításában: „Ki vagy? Megváltó üdv, avagy / Bús kárhozat?...”). E kérdéssel kapcsolatosan az olvasó csak egyetlen dolgot feltételezhet biztosra a vázolt irodalmi tradíció fényében: nem fog működni az az értelmezés, amely Tamarát úgy helyezi az egyik értékpólusra, hogy vele kibékíthetetlenül szemben áll a Démon, ha ő reprezentálná a bús kárhozatot („ад”). Ha pedig az eldöntendő kérdésre a másik irányból ad választ a szöveg, miszerint a Démonban a „megváltó üdv” testesül meg Tamara számára (ez lenne a „рай”, illetve figuraletéteményesként a poémában az Angyal), ez esetben összeolvadna a két szereplő, Tamara belelényegülne a Démon alakjába, és eljutnánk az egyik olyan, mint a másik azonosításig, miszerint nem vonható különbség a Démon és Tamara alakszemantikája között. A sarkos ellentmondást azonban nem így oldja fel a poéma. Ám fenn sem tartja a bináris ellentét érvényét. Ehhez hozzájárul az is, hogy az Angyal és a Démon cselekményanyagban testet öltő kapcsolatában, azáltal, ahogyan e szereplők egymáshoz viszonyulnak beszédükön és cselekedeteiken keresztül, Lermontov félreérthetetlenül ambivalenssé avatja magát az Angyalt. Ugyanis ő az első esetben nem tudja megmenteni Tamarát, akivel így a Démon beteljesíti szerelmét amikor az Angyal távoztával magukra maradnak a szerelmesek. Később, másodszori megjelenésénél, ugyanez az Angyal már magával viszi Tamarát az égbe. Mindennek semmiféle cselekménymotivációja nem tárulkozik fel a poémában – írja tanulmányában teljesen jogosan Anna Zsuravljova (2014), a kiváló Lermontov-kutató –, ami szintén ambivalenssé avatja magát

az Angyalt, valamint a Démon és az Angyal értéktartalmakkal telíthető oppozícióját („ад и рай”). Eme oppozícióba elvileg beletartozik küzdelmük Tamara lelkéért. Ha pedig itt ambivalencia lép fel (Miért hagyja magát elúzni az Angyal, ahelyett hogy segítene Tamarának?), már önmagában *csak ezért* sem lehet képes megoldani Tamara és a Démon kapcsolatának egyértelmű értelmezését az az eljárás a poémában, mely többszörös ismétlődéssel tematizálja e viszony axiológiai természetét. Érthető ez alatt, hogy a Démont minduntalan a negatív morális értéktartományhoz (a rosszhoz, a gonoszhoz, a pusztulást előidéző erőhöz) sorolja mind a narrátori hang, mind Tamara interpretációja, de ehhez csatlakozóan magának a Démonnak az önreflexiója is, annak több részletében, noha a Démon önértelmezése nem nélkülözi az ellentmondásosságot. A poémában más módokon is zajlik a bináris ellentmondások elbizonytalanítása és feloldása. A következőkben e szemantikai folyamatok közül két rövid példánál időzünk el egy kicsit.

Tamara kérdésére („Тебя послал мне ад иль рай?”) a poéma szövege a legközvetlenebb nyílt tematizációval felel, ám az „ад” és a „рай” motívumokat korántsem az egymást kizárás módozatában, a *vagy–vagy* logikája szerint köti vissza Tamara alakjához a Démonra vetítve, ahogyan ez a kérdésben foglaltatik benne. A válasz narratív kihagyás után a Démon szájából hangzik majd el ugyanabban a strófában: „Мой рай, мой ад в твоих очах” (Lermontov 2003: 296; „Egem s poklom szemedben ég,” uo.: 297). A Démon perspektívájából határozódnak tehát meg a „рай” és az „ад” motívumok, a maguk szétválaszthatatlanságában, egy szemantikai egységben összefogva. A monodualisztikus antinómia alakzatára ismerhetünk itt rá. Nemcsak arról van most szó, hogy a nézőpontváltás a referenseket is lecseréli (a *Mit jelent Tamarának a Démon?* perspektívája vált át a *Mit jelent a Démonnak Tamara?* nézőpontra), hanem egyben az is megmutatkozik, hogy a különálló tartalmak a maguk együttességében nyerhetnek értelmet. Így az *ад* és a *рай* olyan projekciós viszonyba kerülnek, amely egyben a két szubjektumot, Tamarát és a Démont is egyenértékű kölcsönösségben vonatkoztatja egymásra. Ez azt is jelenti, hogy szemantikai meghatározottságuk tekintetében innentől kezdve csak együtt lehet őket elképzelni, miközben mindkettő magában őrzi a központi ellentétpárt, szintén a maga együttességében. A kérdés ezzel ugyanakkor határozottan áttolódik a személyesség viszonylatára. A „Тебя послал мне ад иль рай?” („Ki küldött téged *nekem* / hozzám?”) kérdésből éppen a szubjektum ugrik ki a Démon válaszában: „Мой рай, мой ад в твоих очах.” (Lermontov 2003: 296, kiemelések – K. K.; vö. „Egem s poklom szemedben ég,” uo.: 297). A szubjektumra

való vonatkoztatottság itt már nem a személyhez küldés motívumában ölt testet („тебя послал мне”), mint Tamara kérdésében. A Démon válaszában, miközben az *ад* és a *рай* toposz tartalma megengedi az értékorientált értelmezést (lásd az általános negatív és pozitív tartományt), e toposzok mégis a beszélő saját személyére vonatkoztatottan nyernek értelmet: „Егем s poklom szemedben ég” (kiemelés – K. K.). Az értékorientációjú bináris oppozíciós értelmezésektől a személyesség irányába történő elmozdulás képezi szűzsés kódját az egész poéma jelentésvilágának, ami megfelel annak a helyzetnek, amelyet a magányos Démon lelki krízisszituációja motivál. Hiszen a főhős nem mitológiai lényként, hanem a szenvedés alanyaként tűnik fel már rögtön a poéma kezdetén, amikor már tudatában van teljes elhagyatottságának, és meghasonlottságából a világgal való kommunikáció megteremtése útján igyekszik kitörni, amit a poéma szövege egyértelműen a lélek kommunikáció gondolatára fűz fel. Ezt tanúsítja a cselekményvilágban a Démon jelenbéli szűzsés útjának egyedüli letéteményese, a Tamara iránt érzett szerelem mint történés és történet. A bináris ellentét témaváltáson megy tehát keresztül: a kérdés nem a paradicsombeli vagy pokolbeli világok értékminősítése, vagyis nem morális indíttatású, mindez csak kiindulópont ahhoz, hogy a lélek története megfogható és ábrázolható legyen, ami lényeges referenciaváltást eredményez a versnyelv alkotta diskurzusban.

Ebből a nézőpontból visszatérve az egyszer Tamarát áldozatként otthagyó, másodszor úgymond őt – a halála után! – megmentő Angyal szerepére, mely elbizonytalanítja annak értelmezhetőségét, hogy a tét Tamara pozitív vagy negatív értékvilághoz való tartozása (ezt objektívná a Démon és az Angyal párharca a hősnő lelkéért), e rövid felvetésben álljunk meg egy újabb motívumnál, amely a *szentély* / *szentség*: a *святыня*. E relációban ugyanaz a referensváltás játszódik le, mint Tamara kérdésének a Démon által történt megválaszolása esetén. A Démon mintha gögös hatalomvággyal hessegetné el az Angyalt, aki önmagában képviselné a *святыня* motívum által hordozott tartalmat:

На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святыни,
Здесь я владею и люблю! (Lermontov 2003: 294).

A motívumot tartalmazó sor Galgóczy fordításában:
„E szentélyben nincs kit szeretned” (uo.: 295).

Mindazonáltal Tamarához egész más értelemben szól a Démon, ami újfent leváltja a korábbi vonatkozási tárgyat:

*Избрав тебя моей святыней,
Я власть у ног твоих сложил.
Твоей любви я жду, как дара,
И вечность дам тебе за миг; (uo.: 304).*

A motívumot tartalmazó sor Galgóczy fordításában:
„Madonnámul [szó szerint: *Szentségemmé*] választva téged” (uo.: 305).

A közlés tartalma az utóbbi esetben jelentősen módosul. A Démon nem az Angyallal szemben bizonygatja hatalmát, elutasítva az őhöz kapcsolódó szentély / szentség érvényességét. Ellenkezőleg, hatalmát Tamara lába elé terítve, magát a lányt emeli szentséggé. Nem a szentség elvesztéséről szól hát a közlés, hanem épp annak személyessé válásáról, amely úgy megy végbe, hogy maga a Démon saját maga számára Tamarát emeli fel a mondott minőségre. A „нет твоей святыни” (szó szerint: a *te szentséged* nincs itt, melynek hordozója az Angyal lenne, ám e gondolat a szövegben tagadás alá esik) átváltozik, megjelenik a „моя святыня” (az *én szentségem*), mely már a Démonról szól, aki Tamarában leli meg a keresett esszenciát. Újabb példát kínál ez a módosulás arra, ahogy megváltozik a vonatkozási tárgy, az értéktelített toposzpár mint bináris oppozíció („ад и рай”) valójában elveszíti axiológiai irányultságát, mivel szemantikája a vonatkozási tárgy megváltozásában tárul fel. A változás pedig a személyesség gondolatának érvényesítésében nyílik meg. Ebben Tamara és a Démon alakja úgy vetül egymásra, hogy a két hős összetartozása már nem interpretálható bináris ellentétpárokból (a további kifejtést ld. Slavica 53: 2024).

Felhasznált irodalom

- Belij 1969 = Белый А. Мастерство Гоголя. Slavische Propyläen. Texte in Neu- and Nachdrucken, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- Blank 2007 = Blank K. *The Rabbit and The Duck: Antinomic unity in Dostoevskij, the Russian religious tradition, and Mikhail Bakhtin* // *Studies in East European Thought*. 59. P. 21–37.
- Bocquet 2017 = Bocquet M. *Prégnance du carré sémiotique ou la trace de l'homme : une anthropologie* // *Revue Française des Sciences de l'information et de la*

- communication. Libre accès aux publications et sciences ouvertes en débat.
<https://doi.org/10.4000/rfsic.3054> (Letöltés dátuma: 2024.06.01.)
- Greimas 1987 = Greimas A. J. The Interaction of Semiotic Constraints // Greimas A. J. On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory. (transl. by Paul J. Perron and Frank H. Collins) Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987. 48–62.
- Kovács 1985 = Kovács Árpád. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985.
- Kroó 2020 = Kroó Katalin. Korunk hőse – Korunk irodalomszemiotikája? Karakterpoétika és olvasás-szemiotika Lermontov regényében. Budapest, L'Harmattan, 2020.
- Lermontov 1972 = Lermontov M. J. Korunk hőse. (ford. Áprily Lajos) Budapest, Európa, 1972.
- Lermontov 2000 = Лермонтов Ю. М. Герой нашего времени. // Полное собрание сочинений в 10 томах. Т. 6. Проза. Москва, Воскресенье, 2000. 212–366.
- Lermontov 2003 = Lermontov M. J. A Démon // Galgóczy Árpád. Magányos Démon. Válogatás Mihail Lermontov költészetéből. Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2003. 266–320.
- Lotman 1995 = Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. Санкт-Петербург, Искусство–СПБ, 1995. 393–462.
- Lotman–Uszpenskij 2002 = Лотман Ю. М. – Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в развитии русской культуры (до конца XVIII века) // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. Санкт-Петербург, Искусство–СПБ, 2002. 88–116.
- Péter 2001 = Péter Mihály. Strukturális fonológia // Szabálytalan fonológia. (szerk. Siptár Péter) Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2001. 9–36.
- Puskin 1976. = Puskin. Jevgenyij Anyegin // Puskin. Jevgenyij Anyegin. Drámák. (ford. Áprily Lajos) Budapest, Európa, 1976. 6–200.
- Puskin = Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 томах, 1962–1966. Т. 5. Москва, Академия наук СССР, 1964.
- Siptár 2014 = Siptár Péter. A fonológiai elméletek történetéből // Elmélet és módszer. Nyelvészeti tanulmányok. (szerk. Laczkó Krisztina és Tátrai Szilárd) Budapest, Eötvös József Collegium, 2014. 341–357.
- Zsuravljova 2014 = Журавлева А. Поэма «Демон» // М. Ю. Лермонтов. Личность и идейно-художественное наследие в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. Т. 2. (отв. ред. Богатырев Д. К., сост. Савинков, С. В., Исупов, К. Г.) СПб., Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2014. 855–869.

Selmeczi János
(Budapest)

SENILIA: AZ ÖNÉRTELMEZŐ ÍRÁS MŰFAJA (TURGENYEV: KÖLTEMÉNYEK PRÓZÁBAN)

*Rád ismertem, képzelet istennője!
Véletlenül tértél be hozzám
– fiatal költőkhöz vezető utadon.
(Turgenyev: Látogatás)*

Új forma – új műfaj: az írás evolúciója

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

E tanulmány keretein belül most nem átfogó műfajelméleti megalapozásra vállalkozunk, hanem azt vizsgáljuk, hogy miféle írásmód hívja életre ezt az új, nehezen definiálható kétarcú prózai képződményt, amely – mint látni fogjuk – nem csupán műformát, annál többet: új műfajt teremt. Meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy a „prózavers”, illetve „prózai költemény” fogalomhasználat

¹ Saját fordítás – S. J.

napjainkban sem teljesen tisztázott, s az irodalomtudományban sem a helyes megnevezést illetően, sem a fogalom jelentését tekintve nincs egyetértés. Az olyan szövegeket azonban, mint Bertrand *Gaspard de la nuit* vagy Baudelaire *Petits Poèmes en Prose* című ciklusai, melyek a turgenyevi *Költemények prózában*, vagyis a *Senilia* közvetlen előzményeinek is tekinthetők, illetve Rimbaud *Illuminations*, Oscar Wilde *Poems in Prose* vagy Rilke *Gedichte in Prosa* című sorozatait általánosan a prózai költemények szövegtípusaiba sorolják. A turgenyevi életmű záróakkordjait képező, az író halála előtti években született öregkori miniatűrök műfaji értelmezéséhez segítségül talán először érdemes a *Senilia* ciklus magyar fordítója, Áprily Lajos szavait idéznünk az 1964-es magyar nyelvű kiadáshoz írt utószóból, aki e szövegkorpuszt az öregkor műfajává váló „lírai naplóként” ismerteti:

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

A költő-műfordító nemcsak a műfaj definíciós nehézségeire mutat rá a ciklus sokarcúságának felvillantásával, de érzékkel rátapint a prózai költemények írásmódjának lényegi elemeire a dallam, a ritmus, a zeneiség és a tömörítés fogalmainak kiemelésével. Mire is utal az Áprily által említett „sokféleség”? A ciklus tematikus és hangulati sokszínűsége is tovább élezi az új műfaj definíciós nehézségeit. A sorozatban ugyanis egyaránt megtalálhatók miniatűr szatírák, úgymint *A tökfilkó*, *Egy elégedett ember*, *A kígyó*, *Az író és a kritikus* vagy *A tudósító* című költemények, vagy szatirikus lélektani karakterdarabok, mint *Az ikrek*, *Az önző*, *Ellenség és jó barát*, továbbá tömörített sorstörténetek, mint a *Masa*, a *Scsi* vagy a *J. P. Vrevszkaja emlékének*; és természetesen az öregkor, a betegség és az elmúlás nyomása alatt, fájdalmas előérzetek, (rém)álmok, víziók vagy apokaliptikus látomások által előhívott költemények, mint *A világ vége*, *A koponyák*, *A bogár*, *Az öregember*, *Feketerigó*, *Fészek nélkül*, *Homokóra*, *Amikor nem leszek* vagy a *Felkeltem éjjel*. Az öregedés és az agónia líráját azonban olyan költemények is kísérik, mint a szerelem megélésének diadalmas

pillanatairól, a megújulás élettélményéről, valamint a művészet mindig újratöltődő erejéről szóló költemények, úgymint az *Azúr-ország*, a *Látogatás*, *A veréb*, *A kő*, *U-A... U-A* vagy az *Állj!*. Világos tehát, hogy Turgyev prózai költeményeit nem a tematikus egység miatt tárgyaljuk önálló szerzői paradigmában, hanem egy merőben eredeti, poétikus – új műfajt létrehozó – írásmód megszületése okán.

Az alábbiakban arra a kérdésre keressük a választ, hogy miben rejlenek e megújult lírai és aforisztikus prózanyelv tulajdonságai, amely nemcsak a turgyevi regényprózától, de a kései „lírai” elbeszélések írásmódjától is eltér. Szükségszerű tehát, hogy a *Seniliák*at ne csak önmagukban, hanem az életműegész összképe felől szemlélve is vizsgáljuk, a turgyevi írásmód evolúciójának fényében. A prózai költemények közvetlen előzményeivel, a titokelbeszélésekkel már látható ugyanis az átfordulás a nagyepikából a prózapoémába: vagyis a nagyregények termékeny szerzője – az *Aszja*, a *Rugyin*, a *Nemesi fészek*, az *Apák és fiúk*, a *Küszöbön*, a *Füst* után – végleg a kisepikai (például novellisztikus) formákat is redukáló prózaművek felé fordul. Ezenfölül versnyelvi eljárásokat aktivizáló írásmódot érvényesít,² majd e lírai elbeszéléseket, vagyis a titokpróza darabjait kíséri és követi az író élete végén a mély filozófiai indíttatású, tömör, aforisztikus, mintegy nyolcvan miniatűrűből álló prózai költemények sorozata.³

Néhány évvel Turgyev 1883-ban bekövetkezett halála után, 1892-ben Dmitrij Merezkovszkij – a sokak által a *szimbolizmus* programnyilatkozatának is tartott – *Az orosz irodalom hanyatlásának okai és új irányzatai* című könyvében vizsgálja a prózai költeményeket, kitüntetve a szerző kései prózáját a korabeli kritikával szemben: „[Turgyev] kiszélesítette a szépség orosz fogalmának határait, meghódította az addig ismeretlen művészi érzékenység egész

² A *Látomások* című elbeszélés írása közben írja levelében Annyenkovnak: „Már egy éve azt érzem, hogy csak *szkázkák*kat tudok írni. Ez alatt személyes, lírai szövegeket értek” (Turgyev levele Annyenkovhoz 1862. május 6-án – Turgyev 1963: 79). A *Látomások*at (1864) rövid időn belül követi a *Kutya* (1866), a *Különös történet* (1868) és a *Jergunov hadnagy története* (1868), majd a 70-es években írja meg a *Kop, kop, kop* (1871), az *Álom* (1877), illetve az *Alekszej atya elbeszélése* (1877) című novellákat, végül nem sokkal az író halála előtt születik meg a titokpróza két utolsó darabja, a *Diadalmas szerelem dala* (1881) és a *Klara Milics (A halál után)* (1883) című elbeszélések. E folyamatról, a turgyevi írásmód elmozdulásáról, a regényt, a nagyepikai formákat leváltó lírizáló prózanyelv megalkotásáról bővebben lásd Selmeczi 2014: 348–357.

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

területeit, az orosz nyelv új hangjait, új oldalait tárta föl” (Merezskovszkij 1965: 112). A szimbolista vezéregyéniség programdeklarációjában a szimbólumok használatában, a művészi érzékenységben és a misztikus tartalomban jelöli meg az új irodalom fő komponenseit, ezért is fordít kitüntetett figyelmet a turgenyevi prózaversekre és a titokprózára. Merezskovszkij Turgenyev-értelmezésében elválik a szerző kései prózája és prózaversei által alkotott szövegkorpusz a nagyregényekétől vagy a korábbi korszakoktól.⁴ A szimbolista irányzathoz közvetlenül nem kapcsolódó esztéta, Szergej Andrejevskij hangsúlyozza, hogy a „történelmi-társadalmi” Turgenyev, vagyis a *nyugatos/szlavofil, profán/sz akrális-vallásos* és egyéb dichotómiák mentén értelmezett szerző széles körű figyelmet kapott, azonban a költő-alkotó Turgenyev nem, ezért fordít kiemelt figyelmet a prózai költemények poétikájára, s a turgenyevi írásmódot a szimbolizmus bizonyos jelenségeinek megelőlegezéseként értelmezi (Andrejevskij 1902: 264). Andrejevskij hangsúlyozza továbbá, hogy Turgenyev mindvégig megmaradt *költő*nek; a Мир искусства című folyóiratban 1901-ben jelenik meg a Вырождение рифмы című írása, melyben így vélekedik: „a 19. század második felének három legnagyobb költője Turgenyev, Flaubert és Maupassant – csakhogy mind prózában írtak” (Andrejevskij 1901: 236).

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

A prózaköltemények olyan írók számára válnak mintává, mint Fjodor Szologub, Zinaida Hippisusz vagy Alekszej Remizov, de Alekszandr Blok, Andrej Belij vagy Ivan Bunyin műveiben is kimutatható a hatásuk. Annyenszkij, majd Balmont és Belij is kísérleteznek a prózaversek műfajával, több-kevesebb sikerrel. Balmont próbálkozásairól így ír a критика a Русское богатство című lapban: „Néhányan közülünk kísérleteztek prózai költemények írásával, csak közben elfelejtették, hogy ehhez Turgenyevnek kell lenni” (Korobka

⁴ Értelmezésében a prózai költemények és a titokelbeszélések impresszionista művészete képezi a – szerinte sematikus, tendenciózus – regények ellensúlyát. Vö. Merezskovszkij 1994: 175, 177.

1897).⁵ Balmont, aki követője volt Turgenyevnek, 1921-ben az orosz emigráció Párizsban megjelenő lapjában, a *Современные записки*-ben közli *Мысли о Тургеневе* («*Gondolatok Turgenyevről*») című cikkét, melyben az „impresszionista” Turgenyevet az orosz szimbolizmus előfutárának nevezi (Balmont 1992: 315). Szintén a prózai költeményeket emeli ki Rodzevics 1918-as Turgenyev-könyvében, és arra az „impresszionista írásmódra” hívja fel a figyelmet, amit Merezhkovszkij is hangsúlyozott, s a prózaversek ciklusát a szimbolizmus felé mutató jelenségként értékeli: „[Turgenyev] jellemzője a keresés – új költői témák, új irodalmi formák keresése” (Rodzevics 1918).⁶

A szimbolizmus „válságának” éveiben, a már posztszimbolista orientációjú irodalmárok értelmezéseiben Turgenyev, a „szimbolisták által elfelejtett klaszszikus” a perifériáról újra a középpontba kerül, például az *Аполлон* folyóirat különböző számaiban az 1909–1910-es években (Dimov 1909; A. Tolsztoj 1910; Kuzmin 1910), de főként újra a turgenyevi „impresszionizmus” jelenségét vizsgálva, amely az eddigiekben felsorolt kritikák és értelmezések talán egyedüli invariánsa.

Impresszionizmus: a pillanatba zárt élet – metaforába rejtett aforizma

A szimbolizmus valamelyest egységesen „impresszionistaként” azonosította a turgenyevi írásmódot a prózai költemények modalitásával összefüggésben, s a szerző centenáriumán, 1918-ban is ez alkotta az értelmezési paradigma meghatározó vonulatát.⁷ Ez talán a mostani bicentenáriumon is helytálló, bár a mai napig kevéssé definiált az író szövegei tükrében. Az érzéki benyomás rögzítése mellett a nyelv zeneisége, az emlékképek rekonstrukciós eljárásai, a pillanatszerűség, valamint a mozgás, illetve a mozdulat „pillanatfelvételei”

⁵ Saját fordítás – S. J.

⁶ Saját fordítás – S. J.

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

s a jelenség, a *pillanat* megragadása határozzák meg ezt a beszédmódot. Talán ez utóbbi jellemzi leginkább Turgenyev írásművészetét a prózai költeményekben. Az *Állj!* című miniatűr – amely közismerten a Turgenyevhez gyengéd szálakkal kötődő énekes-színésznő, *Pauline Viardot* látványának, hangjának, illetve színpadi előadásának pillanatait emeli a „halhatatlanságba” – tárja föl a turgenyevi életmű egyik legkarakterisztikusabb mozzanatát: a pillanat erejének, a pillanatba zárt halhatatlanságnak az átélését, a pillanatban föltáruuló élettartalom megformálását. Vö. „Állj! Így, ahogy most látlak – így maradj meg emlékezetemben <...>. Itt van a titok – a megnyílt titok. A költészet, az élet, a szerelem titka! És itt van, itt van a halhatatlanság!” (Turgenyev 1964: 130–131). A költemény annak a tapasztalatnak a megéléséről tanúskodik, miszerint az idő az ember számára véges, de a pillanat intenzitása végtelen érvényű lehet. Vö. ugyanitt:

Más halhatatlanság nincs – ne is legyen. Ebben a pillanatban te halhatatlan vagy. Elszáll a pillanat – s újra egy marék hamu vagy, egy asszony, egy gyerek... De mit számít ez neked! – Ebben a pillanatban minden mulandó és időbeli felett s minden mulandón kívül álltál. Ez a *te* pillanatod véget nem ér soha. (Turgenyev 1964: 131).

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

Ugyanígy az egyén számára véges idő által reprezentált mulandóság kerül szembeállításra a *Mentem magas hegyek között* című költemény pillanatával: „Magamra sem ismertem én: egy egész világ volt enyém! Mért nem haltam meg akkor, ott?” (Turgenyev 1964: 161–162), míg a *Párbeszéd* című miniatűrben a hegyóriások, a tornyosuló „két kolosszus” tömör kérdés-felelet párjai a végtelenség és a mulandóság, pontosabban szólva a kozmikus idő és az időpillanat szemantikai ütközőpontjait jelenítik meg: „elfut ezer esztendő: egyetlen pillanat” (12). A *Feketerigó* című költeményben a madárdal hangjai „örökkévalóságot leheltek”; e hangok hatására „lelkemben megmozdult egy pillanatra a mozdulatlan...” (Turgenyev 1964: 147–149). Turgenyev „impresszionizmusa” talán épp abban rejlik, hogy föltáru, mi módon megy végbe a pillanat megragadása és annak feldolgozása: érzékeink tökéletlen „felvételeket” rögzítenek valóságelemekről: képekről, hangokról vagy egy érintésről – azonban ezek *feldolgozása* az írásaktusban mehet végbe. Következésképp

Turgenyev számára nem a pillanatba való belekapaszkodás, nem pusztán egy kép vagy hang rögzítése releváns. Az új alkotói probléma az, hogy miként képes a madárdal hangjait (*Feketerigó*), a hullám ölelésének pillanatát (*Mentem...*), az imádott nő sugárzó látványát és énekét, „a lelkedből lelkedzett hangot” (*Állj!*) vagy az „elpattant húrral” metaforikusan azonosított nimfák sóhaját (*A nimfák*) írott szöveggé transzponálni. Ezt az új, unikális műfajt határozza meg a *prózai költemények* megnevezéssel.

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

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

A prózai költemények egy másik fő ismérve a tömörség, illetve a tömörítés eljárása és az aforisztikus írásmód. De pontosan az írásnak mely rétegei és milyen elemei kerülnek tömörítésre, és mindez hogyan valósul meg? Turgenyev maga is reflektál saját írásmódjának formálódására, ahogyan a *Frázis* című

prózaversben maga tesz tanúbizonyságot arról a diszpozícióról, amely az író alkotómunkájában sosem hagyta nyugodni – a *frázistól* való félelemről: „Félek a frázisoktól és kerülöm őket” (170). Ez a félelem és a frázis „fogságának” tudata, illetve az abból való kiszabadulás vágya egy olyan letisztult, tömörségre törekvő beszédmód kiforrásához járul hozzá, ami Turgenyev írásművészetében az író élete végéhez közeledve a prózaköltemények létrejöttét teszi lehetővé. Ez a – közelgő vég által is meghatározott – diszpozíció egyúttal maga az írásra való készítés.⁸ A prózai költemények írásával Turgenyev saját korábbi kifejezésformái, illetve az esztétizált beszéd frazeologizmusai kritikusává is válik. De mi kerül a „frázis” helyére? Nem kétséges, a szó egyre erőteljesebb szemantikai innovációja, mely a költészetben nem a beszéd (*parole*), hanem a nyelv (*langue*) produkciójának teljesítménye; nem a denotációé, hanem a szignifikációé, valamint az így keletkező új, metaforikus jelentésegységek tematizálását írja elő. A tengerparton heverő „vén kő” az „öreg szív” jelöltjét – a véggel szembesülő, szenvedő ember alakját – ruházza fel új jelentéssel. Ez a *nyelvi alkotás* – a költészet – műve. A predikációra szolgáló beszédmegnyilatkozások logikai rendszerében ez az egyszeri és megismételhetetlen prózanyelvi képződmény elképzelhetetlen, jelentése abszurd.

A szimbolizmusához kötődő irodalmár-filozófus Mihail Gersenzon szerint a *végtelenségtől* való rettegés soha nem hagyta el Turgenyevet, s épp ezért foglalkozott annyit a *szerellemmel*, amely számára az „önazonosító és önmegegyesítő élet megtestesülése” volt (Gersenzon 1919: 63).⁹ Ilyenformán Gersenzon szerint Turgenyev számára a *szerelem* – a halál hatalmát meghaladó ereje folytán – lehet képes felszámolni élet és a halál határát. Vlagyimir Toporov Странный Тургенев („*A különös Turgenyev*”) című könyvében a *szerelem* és a *halál* „családi” hasonlóságára mutat rá (Toporov 1998: 54–102): értelmezésében a halál Turgenyevnél, mint ahogyan a szerelem is, a szabadság felé tör utat – az idő szorításából való felszabadulás felé.¹⁰ Turgenyev – kortársaihoz, Tyutcsjevhez és Baudelaire-hez hasonlóan – közös töről fakadó jelenségek sajátos kölcsönviszonyaként értelmezte szerelmet és halál „rokonságát”, sőt – Toporov szavaival – „ikerségét” (vö. Tyutcsjev Близнецы, azaz *Ikrek* című versével vagy Baudelaire *Les deux bonnes soeurs* [A két jó nővér] című szonettjével). Épp a szerelem által világítják meg egymást élet és halál mélységei, s Toporov hozzáteszi, hogy

⁸ E diszpozíció jelentőségére Kovács Árpád hívja fel a figyelmet Turgenyev *Egy felesleges ember naplója* című elbeszélésének értelmezésekor lásd: Kovács 2009: 379.

⁹ Saját fordítás – S. J.

¹⁰ E kapcsolat megvilágítására Toporov az antropológia, mitológia és a klinikai pszichiátria területéről is hoz fel példákat.

Turgenyev megérezte ezt a sajátos kölcsönviszonyt: számára a szerelemélmény a lélek halhatatlanságának a „megtapasztalása”, de a halállal egy közös tőről fakad, s vele antinomikusan összekapcsolódik.

Halál és szerelem motivikus összefonódása, párhuzamos megjelenései, egymást kölcsönösen feltételező viszonya alkotja a *Senilia* metaforizációs folyamatainak egyik súlyponti halmazát: a szerelem a halál attribútumaival, míg a halál a szerelem jegyeivel kerül leírásra. E viszony – Paul Ricoeur fogalmait alkalmazva – élő metaforát hoz létre: ilyenkor a metafora új *kategóriát* létesít, és nem egy már meglévő analógiát használ föl, hanem egy dolgot egy másik jegyeivel, illetve kategóriáival ír le, s e viszony az egész szövegre kiterjesztve is megmutatkozik (Ricoeur 2006). Turgenyev elbeszéléseiben és költeményeiben a *halál* és a *szerelem* felveszik egymás attribútumait, azaz – Max Black terminusaival élve – *interakcióba* lépnek, azaz egymás jegyeit kölcsönösen felhasználva interaktív kapcsolatot létesítenek egymás között (Black 1990: 432–447).¹¹ A metafora használatánál két dologról két különböző, de együttesen és egy kifejezésben megjelenő gondolatunk van, ezek interakciójának eredménye a jelentés. Éppen ezért oly komplexek a jellegzetesen turgenyevi metaforák, elsősorban a *madár* és a *tenger* (de az olyanok is, mint a *víz*, a *hullám*, a *köd*, a *szél*, a *felhő*, a *szem* vagy a *rózsa*), melyek együttesen idézik fel és kapcsolják össze a szerelem és a halál értelemvilágait.

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

Turgenyevnél a *madár* és a *tenger* metaforái a halálhoz és a szerelemhez kapcsolódó képzetekről *együttesen* felidéződő, egymást megvilágító és interakcióba lépő jelentésmezők vagy gondolatok megszületésének szövegi alakzatait tárják föl, s gyakran együtt is fellépnek egy költeményen belül, mint például *A galambok*, a *Fészek nélkül* vagy a *Feketerigó* című miniatűrökben. A *Senilia* ciklusban az egyik leggyakoribb halálalakzat a *tenger*, amely a *halál* témaköréhez közvetlenül vagy közvetetten nem kapcsolódó kontextusban is, például a *szerellemmel*, a *boldogsággal* vagy a *tudattalannal* összefüggésben is többször

¹¹ M. Black I. A. Richards 1936-ban megjelent munkája nyomán dolgozza ki az interakció-elméletet. Vö. I. A. Richards 1977.

megjelenik. A „tengeri” princípiumnak és a „tenger” képzeteinek megkülönböztetett jelentősége van az író műveiben: Toporov Turgenyev esetében egy sajátos *tengerkomplexus* jelenlétéről beszél: arról, hogy az író számára a tenger alakzatai valami archetipikusat jelenítettek meg. Toporov egy mitopoétikai és egy antropológiai érvrendszert felsorakoztatva azt vizsgálja, hogy milyen szerepet játszik Turgenyev tengerkomplexusában a *kollektív tudattalan*, vagyis az archetípusok megjelenése bizonyos lélektani hiányosságok kompenzálásában, a tudat és a tudattalan univerzuma közötti kapcsolat föltárásában és e művelet mint válságkezelő eljárás elsajátításában (Toporov 1998: 102–126).

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

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

Merre menjek? Mihez fogjak? Olyan vagyok, mint egy magányos madár...
<...> Alatta tenger, sárga és halott, akár a pusztaság. Igaz, hogy hullámozik és zúg, de vég nélküli morajlásában és habjainak egyhangú ringásában itt sincs élet, itt sincsen menedék. Kifáradt már szegény madár. <...> Végre összecsukja a két szárnyát...
s elnyújtott sóhajtással a tengerbe bukik. Elnyeli a hullám – és sodorja előre, örök, értelmetlen zsongásával. Merre menjek? Vagy nincs itt az ideje, hogy a tengerbe bukjam én is? (*Fészek nélkül*, Turgenyev 1964: 153).

A „tengeri” nemcsak irodalmi témája volt Turgenyevnek, hanem egy személyes tapasztalat kivetülése is, amely az író életében és a legszemélyesebb

szövegeinek adott rétegében az archetipikus legerőteljesebb megnyilatkozásával kapcsolódott össze. Forrása – a mindenki számára közös, bár nem mindenki által aktivizált „kollektív tudattalan” archetípuskészlete. A tengermélybe való süllyedéshez olyan motívumok és alakzatok rendelődnek, amelyek az élet terétől való elszakadásra és egy *másik* térben való elmerülésre utalnak. A *világ vége* című költeményben a tenger „elnyel mindnyájunkat, <...> irtózatossötétséggel örvénylik”, „<...> eltemetett, mélybe sodort és magával ragadott az a tinta-fekete, jeges, mennydörgő hullám” (Turgenyev 1964: 30), ugyanakkor az *Azúr-országban* a tenger „a szerelemről beszélt”, s Turgenyev az azúrkék *tenger* látomását és a *madarak* „édes zengését”, a szerelem boldogságát és a természet szépségét sugárzó tengeri „tájképbe” foglalja:

Ó, Azúr-ország! Azúr, fény, ifjúság és boldogság hazája! Láttalak téged... álmomban láttalak. <...> Csak a parttalan, azúrkék tengert láttam; <...> ...és madarakkal édes, édes zengés szállt felénk... Mintha asszonyi hangok csendültek volna benne... És körös-körül minden: az ég, a tenger, <...>, az ár mormolása <...> – minden szerelemről beszélt, üdvösséges, mély szerelemről! (Turgenyev 1964: 80–81).

Az önértelmező írás – a személyes alkotás készítése

A *tenger* metaforizációjának komplex kontextusképző szerepével kapcsolatban érdemes röviden felidézni A *kő* című költeményt, amely a tenger alakzatát a múlthoz való reprodukzív viszonyként bontja ki. Ez a miniatűr egy paralelizmust tár föl: a „vén kő” és az „öreg szív” szintetikus párhuzamát. A költeményben megelevenedik egy „vén, szürke kő a tengerparton” a dagály idején, amikor a tenger hullámai „csapkodják, s hízelkedve el-eljátszadoznak vele”, s az egyébként komor színű felületén fényes színek ütköznek ki. Másfelől pedig megjelenik „az én öreg szívem” is, amelyhez „így hullámmoztak mindenfelől a fiatal női lelkek – s az ő dédelgető érintésükre megpirosodott a szívem a rég elhalványult színektől s a hajdani tűz kiütköző foltjaitól. A hullámok visszavonultak... de a színek még nem homályosultak el – pedig érdes szél szárítgatja őket.” (Turgenyev 1964: 107–108).

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

összevethetőségével, a szív és a kő „emlékeivel”: „A kő megmarad a régi kőnek, de komor színű felületén fényes színfoltok ütköznek ki rendre. Arról a távoli időről tanúskodnak, amikor éppen szilárdulni kezdett a megolvadt gránit-tömeg – s az egész kő tüzesen lobogó színekben égett.” (Turgenyev 1964: 108).

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

Ugyanilyen struktúrájú szintetikus paralelizmust tár föl *Az öregember* című költemény: a „sötét, súlyos napok” öregemberét a vénség „hidege és sötétsége” terheli – azonban e „vénség” a kiszáradó, összezsugorodó fa leveléhez hasonlóan még mindig rendelkezik *színnel*, vagyis emléknymokkal, melyek előhívhatók épp személyességük okán: „A kiszáradó, megsugorodó fán kisebb és ritkább a levél, de zöldje megmarad. Zsugorodj össze te is, vonulj el magadba, emlékeid közé, és ott, nagyon-nagyon mélyen, összefogott lelked mélyén megragyog előtted régi, csak a te számodra elérhető életed, illatos, még mindig üde zöldjével...” (Turgenyev 1964: 84).

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

Az írás tehát korántsem az emlékekben reprodukált valóság rögzítése. Az emlék személyes *megírása* épp a kő „tüzesen lobogó színeit” és a szívet érintő „hajdani tűz kiütözö foltjait” képes újratementeni. E színek az emléknymok aktiváló kódjai, s e színek „túlélnek” tehát: a megőrzött és újjáteremtett szó, az érzésben az emlék közvetítésével elevenen maradt élmény az alkotó lét élményének értelmét viszik tovább. Ennek alapkódjait foglalják magukban a kő felületének kiütözö színei s a zsugorodó, kiszáradó falevél zöldje, melyek arra mutatnak rá, hogy a szubjektum „saját”, másoktól megkülönböztetett alkotásra képes. Ilyenformán az írásban az elmúlás, a megöregedés, az idő múlásának

megtörtént, valódi eseménye az emlék személyességének és egyediségének felismerésévé – eszméléssé – transzformálódik, a személyes önazonosítás költeményévé, melynek megkerülhetetlen feltétele a *saját személyes diszkurzus* elsajátítása. Az agónia alanya tehát a szöveg diszkurzív önértelmezésének működtetőjévé válik.

Egy másik jellegzetes példa erre az egyik legpregnansabban turgenyevi prózai költemény, a *Feketerigó*, melynek értelmezései általában a természetről szóló megnyilatkozás műfaji sablonját azonosítják, a természet közönyét, állandóságát és végtelenségét az ember személyes végességével és mulandóságával szembeállítva, hiszen a költemény önmagát értelmező szavai explicit egyértelműséggel azonosítják a madár hangjait: „Örökkévalóságot leheltek ezek a hangok... Magának a természetnek a hangja szólt belőlük...” (Turgenyev 1964: 147). Az árnyaltabb értelmezéshez azonban érdemes szorosabban a szöveg közelébe férköznünk. Mi is a költemény alapdiszpozíciója? A némaság, a mozdulatlanság, az eseménytelenség. A (belső) reménytelenség és szomorúság, valamint a (külső) környezet mozdulatlansága és némasága: „...szerettem akkoriban, reménytelen, szomorú szerelemmel... <...>, a szobában homályosnak tűntek elő a tárgyak: még mozdulatlanabbak és némábbak voltak... <...>. A ház falain túl ugyanaz a mozdulatlanság érzett... <...> a harmatcseppek tengere” (Turgenyev 1964: 146–147). A tárgyak és a környezet „mozdulatlanságához” egy belső mozdulatlanság, az „álmatlanság sivár terhe” társul, míg a „szünet nélkül kúszó, ködös felhő-csapatok” monoton vonulásához egy belső *köd*, egy belső eseménytelenség, a „kimerítően egyforma gondolatok” monotonitása kötődik.

Furcsa várakozással teljes pillanatok ezek: a hajnalszürkületé, a „füstszínű derengése”, vagyis a megváltoztathatatlanra, a természetszerűleg bekövetkező eseményre való várakozás pillanatai, s az ezekben a percekben megszólaló rigóének a megváltoztathatatlanul közelgő napfelkelte indexe: „[a feketerigó] tudta, hogy nemsokára megszokott rendje szerint felragyog az égen a változtathatatlan nap”. Ebben a mozdulatlan némaságban szólal meg a feketerigó éneke, megtörténik a hang *behatolása* a csendbe: „A futamosan áradó hangok behatoltak elcsendesedett szobámba... <...> megtöltötték egészen, megtöltötték a füleimet s az álmatlanság sivár terhétől elnehezedett fejemet” (Turgenyev 1964: 147).

A sivárság megtöltése, a csend megtermékenyítése, a hangok „behatolása” nem más, mint az alkotó invenció megszületésének pillanata. Az „egyforma gondolatok” monotonításában hangok töltik meg a teret, s a madárdal zengő „himmusszá” transzformálódik. E himnusz s az „ujjongó hangok” hatására

belső esemény zajlik le: „Nem vigasztalt meg... de a két szemem megharmatosodott a könnytől, s lelkemben megmozdult a mozdulatlan, holt súly” (Turgenyev 1964: 149). A hajnal néma „harmatcseppjei” a rigóének felhangzásával a mozdulatlanságban bekövetkező „elmozdulással”, a madárdal meghallásával, befogadásával kicsorduló, „harmatozó” könnyekké transzformálódnak, s a lélek élettelen, holt súlya mozgásba jön: „megemelkedett egy pillanatra” – ez a „megérintettség”, az invenció pillanata.

Az alkotás lehetőségét, vagyis valami új megteremtését a várakozás és a váratlanság szemantikai feszültsége is jelöli: a napfelkelte közeledtét jelző madárdal, a rigó hajnali éneke „állandó”: a mindennap megtörténő, „megváltoztathatatlanul közelgő” napfelkelte várakozásában szól a madár „magabiztos”, a felkelő nap teljes bizonyosságának tudatában zengő éneke: mindennap megtörténik – mégis „oly váratlanul csendült fel” (Turgenyev 1964: 148). E váratlanság – mint a dal befogadása és a szubjektum általi értelmezése zökkenti ki a gondolatokat monotonitásukból.

A rigó éneke ugyanakkor változatlan marad, „csak folytatta, mintha mi sem történt volna, az ő *részvétlen*, örökkévaló énekét”, vagyis önmagában tökéletesen indifferens az általa kiváltott hatást illetően. Az „örökkévalóság *egykedvűségével*” énekelt madárének és annak befogadása kiélezi az empátia és közöny, a részvét és részvétlenség, a személyesség és személytelenség szemantikai összeférhetetlenségét: „dalában nem volt semmi személyes, semmi sajátos; ugyanaz a fekete rigó volt, amely ezer esztendővel ezelőtt köszöntötte ugyanezt a napot” (Turgenyev 1964: 148).

Ezzel szemben áll a „szegény, nevetséges, szerelmes” ember szomorúsága és nyomorúsága, akit a közelgő elmúlás, a vég nyomása is terhel, és fel is teszi önmagának a kérdést a reflexió szükségességéről: „Nem vigasztalt meg engem, nem is kerestem vigasztalást... <...> De vajon érdemes-e búslakodni és epekedni és töprenkedni magamon, amikor körös-körül mindenfelől eláradtak már azok a hideg hullámok, amelyek maholnap magukkal sodornak a parttalan óceánba?” (Turgenyev 1964: 149).

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

lesz személytelen hangból személyes szöveg. Tehát már a kérdés feltevése előtt a szöveg önmagában kódolja a választ: „[ugyanaz a feketerigó] ezer esztendő múlva is köszönteni fogja [a felkelő napot], amikor az, ami belőlem megmarad, lehet, hogy láthatatlan porszemecskékben él és kering zengő teste körül a levegő áramlásában, melybe bele-belehasít az éneke.” (Turgenyev 1964: 148).

A szubjektum dematerializálódott inkarnációja, a „láthatatlan” „levegő áramlása”, a megszülető szövegmű, a műalkotás tovább élése révén teremődik újra a kapcsolódási pont a két kiinduló pólus, a madarének és befogadója között. A költeményt egy sugárzó szellemi portré zárja: az újrakezdés lehetőségét elhőző felkelő nap által láthatóvá váló könnyek mögött húzóódó, újraeledő mosoly: „...milyen könnyeket ragyogtatott meg kigyúlt két orcámon a végre- valahára felemelkedő nap! De azért továbbra is csak mosolyogtam” (Turgenyev 1964: 149–150).¹²

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

¹² Vö. a haldokló Csulakaturin (*Egy felesleges ember naplója*) vagy a haláltusáját vívó Jakov Aratov (*Klara Milics*) sugárzó portréival az elbeszélések záróképeiben.

Felhasznált irodalom

- Andrejevszkij 1901 = Андреевский С. Вырождение рифмы (Заметки о современной поэзии). // *Мир искусства*. 1901. № 5. С. 211–236.
- Andrejevszkij 1902 = Андреевский С. *Литературные очерки*. СПб., 1902.
- Annyenszkij 1906 = Анненский И. Ф. *Умиравший Тургенев*. // Анненский И. Ф. *Книги отражений* I. СПб., 1906. С. 61–73.
- Áprily 1964 = Áprily L. Utószó. // Turgenyev. Költemények prózában (ford. Áprily Lajos) Budapest, Magyar Helikon, 1964.
- Balmont 1992 = Бальмонт К. *Мысли о творчестве. Тургенев*. // Бальмонт К. *Где мой дом: Проза. Стихотворения*. Москва, 1992. С. 315–324.
- Black 1990 = Black M. A metafora. (ford. Melis Ildikó) // Helikon. 1990/4. 432–447.
- Dimov 1909 = Дымов О. Влас. // Аполлон. 1909. № 1–3.
- Gersenzon 1919 = Гершензон М. О. *Мечта и мысль Тургенева*. Москва, 1919.
- Goethe 1974 = Goethe J. W. Faust. (ford. Jékely Zoltán és Kálnoky László) Budapest, 1974.
- Kovács 2009 = Ковач Арпад. На пути к литературной антропологии. // *Studia Slavica Hung.* 2009. 54/2. 359–382.
- Korobka 1897 = Коробка Н. *Поэма конца века («В безбрежности» К. Бальмонта)*. // Русское богатство. 1897. № 6. С. 1–19.
- Kuzmin 1910 = Кузмин М. *Опасный страж*. // Аполлон. 1910. № 11.
- Merezskovszkij 1893 = Мережковский Д. С. *Памяти Тургенева*. // *Театральная газета*. 1893. № 8. 22.
- Merezskovszkij 1965 = Merezskovszkij D. Sz. A modern orosz irodalom hanyatlásának okai és új irányzatai. (1892) (ford. Bakcsi György). // *A szimbolizmus*. Budapest, Gondolat, 1965.
- Merezskovszkij 1994 = Мережковский Д. С. *Эстетика и критика*. Москва, 1994. Т. 1. С. 175–177.
- Nagy 1994 = Надь Иштван. *Гершензон читает Тургенева*. // И. С. Тургенев: *Жизнь, творчество, традиции*. (ред. Ж. Зельдхейи-Деак–А. Холлош) Будапешт, 1994. С. 88–98.
- Richards 1977 = Richards I. A. A metafora. (ford. Rácz Judit) // Helikon. 1977/1. 120–128.
- Ricœur 2006 = Ricœur P. *Az élő metafora*. Budapest, Osiris, 2006.

- Rodzevics 1918 = Родзевич С. И. *Тургенев. Романтик реализма. К столетию со дня рождения. 1818–1918.* Киев, 1918.
- Rozanov 1955 = Розанов В. *Иван Сергеевич Тургенев.* // Розанов В. *О писательстве и писателях.* Москва, 1955. С. 138–144.
- Selmeczi 2014 = Selmeczi János. Hang, intonáció és belső beszéd a lirizáló prózában (Turgenyev: *Látomások*). // Esemény és költészet. Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára. (szerk. Szitár Katalin) Veszprém, 2014. 348–356.
- Tolsztoj 1910 = Толстой А. Н. *Неделя в Тургене.* // Аполлон. 1910. № 4.
- Toporov 1998 = Топоров В. *Странный Тургенев. (Четыре главы).* Москва, 1998.
- Turgenyev 1956 = Тургенев И. С. *Собрание сочинений в двенадцати томах.* Москва, 1956.
- Turgenyev 1963 = Turgenyev I. Sz. Visszaemlékezések, levelek. (ford. Szöllősy Klára) Budapest, 1963.
- Turgenyev 1964 = Turgenyev I. Sz. Költemények prózában. (ford. Áprily Lajos) Budapest, Magyar Helikon, 1964.
- Turgenyev 1979 = Turgenyev I. Sz. Első szerelem. Kisregények és elbeszélések. Budapest, Európa, 1979.
- Zöldhelyi 1991 = Zöldhelyi Zsuzsa. Turgenyev prózai költeményei. Új műfaj születik. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.

М. В. Отрадин
(Санкт-Петербург, Россия)

**«ИСПОРЧЕННЫЙ» ЭПИЛОГ РОМАНА
И. А. ГОНЧАРОВА
«ОБЫКНОВЕННАЯ ИСТОРИЯ»**

Немецкий исследователь Вильгельм Дибелиус в работе 1912 года написал, что в концовке романа «мы нередко находим особенно яркий мотив, например, сильную неожиданность» (Дибелиус 2007: 120–121). Подтверждением этой мысли является эпилог романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история». Как известно, В. Г. Белинский оценил этот эпилог как «испорченный». Критик категорично заявил: «героя романа мы не узнаем в эпилоге» (Белинский 1982: 397–398).

Предлагаемая работа – о VI главе второй части романа, в которой, как представляется, Гончаров явно стремится к тому, чтобы горизонт читательских ожиданий резко не совпал с итогом сюжета о главном герое.

В конце предыдущей главы Александр Адуев, уезжающий из Петербурга, оказывается в сюжетно-тематической ситуации, которая имела множество литературных интерпретаций и которую традиционно обозначают как «возвращение на родину». Герой знает, как надо себя вести в эти минуты и что чувствовать: «всячески старался настроить себя на грустный тон и наконец мысленно разрешился монологом: "Прощай, великолепная гробница глубоких, сильных, нежных и теплых движений души"» (Гончаров 1997: 425). Этот эпизод, конечно, рифмуется с рассказом о том, что он почувствовал восемь лет назад, оказавшись впервые на знаменитой площади перед Медным всадником. Тогда он предпочел присоединиться к пафосной «правде» Петра, вообразил себя «гражданином нового мира». Теперь Александру ближе «бедный» Евгений. Если говорить о жанровых переключениях, то это переход от одического, если не к идиллическому, то к близкому ему элегическому жанру.

Поведение Александра в этом эпизоде отмечено некоторой театральностью, хотя на авансцене он сам, и он же в роли зрителя. Нельзя сказать, что герой только играет роль, слезы на его глазах вызваны искренним переживанием. Но это поведение, если вспомнить классификацию Г. О. Винокура, не «стиль», а «стилизация»: «Всякая, пусть малейшая рефлексия на свое поведение – есть уже непременно стилизация. Она очевидно имеет место всякий раз, когда собственное поведение становится *событием* в личной жизни и как событие переживается» (Винокур 1997: 56). Находясь еще в «ролевом» состоянии Адуев прочел стихотворение Пушкина «Возрождение» с его заключительной строфой:

*Так исчезают заблужденья
С измученной души моей,
И возникают в ней виденья
Первоначальных, чистых дней.*

После этого эпизода начинается VI глава, в которой даны два письма героя в Петербург к Лизавете Александровне и Петру Ивановичу. Их напишет уже как бы другой Александр. В этом смысл сюжета данной главы.

В исследовательской практике сюжет этого романа обычно прочитывается как развертывание диалогического конфликта. Но в этой главе есть и то, что отчасти размыкает, отчасти обогащает рационалистическую конструкцию большого спора. Порой это быстрые, даже стремительные прикосновения к каким-то стихиям жизни, иногда – обретение особых смыслов, касающихся не вообще людей, а именно этого человека. Освободившись от необходимости четко следовать логике диалогического конфликта, повествование обретает большую естественность, оно как бы отражает стихийный ход самой жизни. В диалогах Александра с дядей автор не просто приводит слова того или иного героя, он подчеркнул демонстрирует эти высказывания. Они, как отметил исследователь, несколько «плакатны»: «Два контрастных состава лексики, два разных голоса, две мелодии, идущие друг другу наперекор» (Чичерин 1977: 163).

В рассматриваемой главе речь Александра совершенно лишена этой плакатности. Нет сомнения, что именно на этих страницах герой показан в моменты значительных душевных порывов и переживаний. В ряде случаев можно говорить о субъективации повествования, герой предстает не только как объект: но и как субъект художественного видения. Опыт самосознания раскрывается как краткие эпизоды, но

это не мешает осознать их значительность. Конечно, есть основания рассматривать Александра как личность в значительной степени сформированную патриархально-помещичьим миром. Но при чтении этих страниц становится ясно, что Александр в этом мире, где прошли его детство и юность, что-то, так сказать, недобрал, не воспринял. Вот почему возвращение в родную усадьбу оказалось столь значимым. В этой главе особенно видно, что герой показан в «печоринском» ракурсе, его душевная и умственная жизнь, говоря словами Б. М. Эйхенбаума, «взята изнутри, как процесс» (Эйхенбаум 1961: 251).

Как заметил в свое время Б. М. Энгельгардт, Александр «почти до самого финала пользуется симпатиями читателя» (Энгельгардт 2000: 54). Более того, страницы VI-ой главы могут резко усилить эти симпатии. С чем это связано?

Покинувший Петербург Александр оказался сразу вне зоны комического, обрел какую-то другую меру естественности, готовность вглядываться в жизнь и, прежде всего, в себя. Этапы обретения духовного опыта представлены так, словно после возвращения в усадьбу накопление этого опыта шло с двойной скоростью.

Уезжающий из Петербурга Александр с надеждой обращается «к весям и пажитям» родины: «Примите меня в свое лоно, да оживу и воскресну душой» (Гончаров 1997: 425). Так в сюжет романа возвращается мотив притчи о блудном сыне (Чернов 1994: 152–158). Он был заявлен еще в начале повествования в связи с соседом Адуевых Антоном Ивановичем, который в одной из своих ипостасей представлен как «Вечный жид», которой «ел, конечно, и упитанного тельца, закланного счастливым отцом по случаю возвращения блудного сына» (Гончаров 1997: 185).

Если вслед за Ольгой Седаковой признать, что в глубине романа может лежать «нечто подобное притче», то, очевидно, следует учитывать, что в таком произведении какая-то часть может обладать «двойной реальностью, притчевой и романной» (Седакова 2010: 363, 367). Гончаров, конечно, не тот писатель, который будет резко обозначать эту «двойную реальность». Но все же.

Сюжет о блудном сыне в этой главе «Обыкновенной истории» раскрывается, так сказать, неправильно. И в этом, думается, есть особый смысл. Отца Александра уже нет в живых, а его мать при появлении в комнате сына не узнает его. А узнав, увидев, как он похудел и подурнел, начинает громко причитать. Как отмечено в комментариях к роману, причитания

ее «построены по схеме традиционного народного плача по покойнику» (Гончаров 1997: 782). Сон накануне приезда сына открыл ей, что он явится «из омута <...> от водяных» и уедет в сторону озера и больше не придет (Гончаров 1997: 430). То, что Анна Павловна не узнала вернувшегося из Петербург сына, можно интерпретировать не только в бытовом плане: при всех ее расспросах сына и печаловании о нем, он так и остается неузнанным. Анна Павловна расспрашивает слугу Евсея о жизни сына в Петербурге, почему он так переменялся. Евсей с трудом, но вспоминает слово «разочарованный». Видно, оно часто звучало в услышанных слугой разговорах. В читательском сознании это слово может вызывать целый веер литературных ассоциаций. В частности, с творчеством Баратынского, в элегиях которого представлен яркий опыт психологических переживаний, которые вносили такое напряжение в петербургскую жизнь Александра. Горьковатый комизм упомянутой сцены со слугой в том, что Анна Павловна и Аграфена по поводу «разочарованного» предполагают свое: «болезнь что ли?», «не испорчен ли?» (Гончаров 1997: 436). Душевный мир Александра так и останется для его матери странным и непонятным.

Евангельский подтекст шестой главы напрямую не обозначается автором. И сам герой романа не интерпретирует свою ситуацию в усадьбе как случай возвращения блудного сына. Но его поступки и размышления этому сюжету соответствуют. И второй, не бытовой план истории явно присутствует. Его можно увидеть, в частности, в том, что Александр в Петербурге, по словам Евсея, в церковь «почти можно сказать, что и не ходили» (Гончаров 1997: 437), вернувшись в родной дом, принимает предложение матери отправиться на всеночную службу. Романский текст не резко, но выводит читателя к сакральному смыслу притчевого сюжета: это должно быть возвращение блудного сына к Небесному Отцу. Стоя в церкви, Александр признается себе: трудно человеку его духовного опыта и вообще современному человеку сделать этот шаг. Ему становится понятна тяжесть «печоринского» состояния души, «когда теплота веры не греет сердца» (Гончаров 1997: 444). Как сказано, «всеночная кончилась, Александр приехал домой еще скучнее, чем поехал» (Гончаров 1997: 444).

Приехавшим в Грачи Александром владеет желание уединиться, вслушаться в себя, оглянуться на петербургскую жизнь, осознать, что связывает его с миром усадьбы. В переживаниях и размышлениях героя присутствуют элегические мотивы: утрата молодости, хрупкость человеческих чувств, неспособность простодушно верить в чудо.

Элегизм не характерен для произведений Гончарова. Особенно это заметно на фоне тургеневской прозы (Мовнина 1982). Но появление элегического модуса у автора романа «Обломов» может обеспечить психологический прорыв во внутренний мир «закрытого» героя. Самый яркий пример – Агафья Матвеевна в заключительной части романа «Обломов». Ретроспективное переосмысление героиней жизни с Ильей Ильичем, которого уже нет в живых, элегическое по своей сути переживание – эти подробности позволяют читателю понять что-то очень существенное в героине (Отрадин 2012: 166).

В первом романе Гончарова элегическое переживание, вызванное воспоминанием, дается или от первого лица, или как свидетельство повествователя, по лексике, интонации, эмоциональному строю близкое герою.

Элегический модус – возможность выявления жизненных ценностей, выпадающих из смыслового поля диалогического конфликта. Мать рассказывает Александру: «Вот эти липы <...> сажал твой отец. Я была беременна тобой. Сижу, бывало, здесь на балконе да смотрю на него. Он поработает, поработает да взглянет на меня. А пот так градом и льет с него. "А! ты тут? – молвит, – то-то мне так весело работать!" – И опять примется» (Гончаров 1997: 466). Александр получил возможность как бы вживую соприкоснуться с ушедшим идиллическим миром. Как заметил М. М. Бахтин, говоря о семейной идиллии, «земледельческий труд преобразует все моменты быта <...> делает их существенными *событиями* жизни» (Бахтин 1975: 376). Эта страница подтверждает давнее наблюдение: идиллическая картина мира органично сочетается с элегическим воспоминанием. Александр мысленно дополняет этот рассказ матери: «Вон на этой скамье, под деревом <...> я сиживал с Софьей и был счастлив тогда. А вон там, между двух кустов сирени, получил от нее первый поцелуй...» (Гончаров 1997: 446).

Переживания, связанные с юностью и молодостью, семейные воспоминания его матери погружают Александра в прошлое. Это позволяет герою понять или по-другому пережить то, что он отвергал или недооценивал в прошлом. Все это дает возможность Александру непредвзято взглянуть на свое прошлое и потом выразить это в слове без оглядки на чей-то, хотя бы и яркий пример.

Изменение внутренней ситуации героя можно расценить как ментальное событие. Можно даже сказать, что теперь «блудный сын» максимально приблизился к миру «отцов», к миру «старины». Но только приблизился.

Здесь у Гончарова прозвучал мотив, к которому он будет возвращаться не раз. Так, в романе «Обломов» сказано: «Измученное волнениями или вовсе незнакомое с ними сердце так и просится спрятаться в этот забытый всеми уголок и жить никому не ведомым счастьем» (Гончаров 1998: 100). Но героям Гончарова не дано вернуться в этот мир, слиться с ним.

Александр вскоре осознает, что с этой «простой, несложной, немудреной жизнью» ему уже не совпасть. Как изнутри возникла тяга к этому миру, также изнутри идет и отталкивание от него. Разрыв прошлого и настоящего для романного героя оказывается непреодолимым. Как сказано, он «уже равнодушно глядел на отцовские липы» (Гончаров 1997: 448).

Если остаться в этом чуждом исторической динамики мире, жить «беззаботно, без тягостной мысли, с дремлющем сердцем и умом» (Гончаров 1997: 446), то человеку грозит погружение в скуку. Об этом в свое время написал немецкий исследователь В. Рэм (Rehm 1947: 96–261). Это состояние души у Гончарова имеет не бытовой, а экзистенциальный смысл: это духовное омертвление, механическое, нетворческое существование. Героям гончаровских романов она грозит и в провинциальной, и в столичной жизни. Вот почему «блудный сын» обречен на новый уход из родительского дома.

Два письма Александра, данные в конце шестой главы, стилистически резко выделяются на фоне словесной партии героя, данной в петербургской части романа. Здесь нет ни малейшего отклонения в сторону «ролевого» словесного поведения. Он пишет о себе: «не сумасброд: не мечтатель, не разочарованный, не провинциал, а просто человек» (Гончаров 1997: 449). Как часто у Гончарова, взгляд на пережитое, на себя с осязаемой временной дистанции, обладает особой степенью убедительности.

Как убедительно показал Арпад Ковач в статье о Гончарове: «Только инициативный поступок способен развить свой мир, в котором событием является становление субъекта этого мира» (Ковач 2013: 124).

Взглянув на себя как бы со стороны, Александр легко выстраивает цепочку своих «перерождений». «Просто человек» – это знак того, что на пороге важного жизненного этапа, он может проявить себя как индивидуальность, которая не подпадает ни под какие типовые определения.

По некоторым замечаниям повествователя и репликам Александра читатель может догадаться, что он привез в усадьбу воспоминания о

своих страданиях, в которых проклинаемый им Петербург не был виноват. Так, он не хочет, да и не может объяснить матери, почему он не женился: «она изменила мне», «в другой раз любил <...> той я сам изменил» (Гончаров 1997: 442). Автор дает понять, что его «обыкновенный» герой, как и герои некоторых других произведений 40-х годов, находятся в мучительной растерянности перед проблемой человеческой природы. Очевидно, в его памяти присутствует и история с Лизой, когда коварная «натура» чуть не довела его до роли соблазнителя. Короткая сцена разговора с матерью выделена благодаря особой подсветке: она рифмуется яркими комическими подробностями рассказа о встрече после восьмилетней разлуки Евсея и Аграфены, об их «вечной» любви. Воспоминания и размышления позволили Александру хотя бы отчасти справиться с этой проблемой: «Минувшее предстало ему в очищенном свете, и сама изменница Наденька – чуть не в лучах» (Гончаров 1997: 448). Александр, напряженно воспринимавший свои отношения с людьми, заблуждения и ошибки, теперь говорит о прошлом так, как будто на своем опыте убедился в правоте и мудрости пушкинских строк:

*И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.* («Воспоминание»)

Говоря об Александре, только что приехавшем в Петербург, В. М. Маркович заметил: «Возможность двух противоположных точек зрения открывается в самом сознании героя» (Маркович 1982: 90). В шестой главе Адуев-младший предстает перед читателем как человек, который стремится найти способ, как соединить сердечную простоту усадебного мира с трезвой жизнестойкостью петербургского. Возможность примирить две жизненные философии, чтобы они сосуществовали по принципу взаимодополнительности, привлекательна тем, что она подготовлена самым ходом прожитых героем лет, а не сложилась в атмосфере столкновения рассудочных аргументов. Это обуславливает оптимистическую интонацию писем Александра.

В письме Лизавете Александровне Адуев-младший называет себя «одиноким странником». Если бы Александр назвал себя так в напряженном споре с дядей, то это могло восприниматься как еще одна цитата или претенциозная фраза. А в письме человека, пережившего погружение в свое прошлое, это самоопределение воспринимается всерьез. Слово «странник» в русской литературе середины XIX века постепенно обростало

символической многозначностью (Федосеенко 2012: 65). Александр не может рассматриваться как герой-идеолог. Но романский сюжет позволяет заметить, что в герое есть духовный потенциал, чтобы стать странником, каким этот тип предстанет в русской литературе чуть позже. Странник – это не романтический беглец, странник это тот, кто сознательно выбирает странничество. Речь не о физическом передвижении в пространстве, а, так сказать, метафизическом, вертикальном восхождении. Вспомним одинокого «бездомного странника» Лаврецкого.

Отмеченное признание героя не закрывает в сюжете мотив «блудного сына», а переводит его в символический план: «странник» – имеется в виду не горизонтальное перемещение «блудного сына», а духовный путь, в конечном счете возвращение к Небесному Отцу. Вспомним, только что вернувшийся в Грачи Александр после всеночной службы был охвачен скукой. А теперь, размышляя о человеческих судьбах, о неизбежных страданиях, которые «очищают душу», он пишет, что видит в этом «руку Промысла».

Да, можно сказать, что герой Гончарова только приблизился к метафизическим проблемам, к последним тайнам. Но все-таки приблизился. У читателя нет никаких оснований видеть в этих словах героя какую-то рисовку или позу. Недаром в эпилоге романа Лизавета Александровна скажет об этом письме: «Как вы хороши были там!».

Читатель «Обыкновенной истории» знакомится с унылыми элегиями Александра. Их явное отличие – «недостаток личностного лирического начала» (Гродецкая 2021: 113). О повестях и очерках героя автор сообщает так, что не остается сомнений: как прозаик Александр абсолютно вторичен. Адуев-младший, так сказать, «отстает по фазе» от настоящего творчества, от литературного процесса. Но вот, рассказывая о своих переживаниях, вызванных воспоминаниями, он обретает способность по-своему, без оглядки на образцы передать свое видение мира и очень внятно рассказать о себе. Признания, содержащиеся в письмах героя, позволяют предположить: этот тот случай, когда рефлексия способствовала созреванию личности. И вновь, как кажется, результат его самопознания можно передать пушкинскими строками:

...и много

Переменилось в жизни для меня,

И сам, покорный общему закону,

Переменился я... («Вновь я посетил...»)

Письмо Адуева-младшего к Лизавете Александровне можно сблизить с литературной исповедью. Это взгляд на себя «прошлого», уже в какой-то мере взгляд как на «другого». Это исповедь души. Это наивысшая точка познания «внутреннего человека» (Е. Г. Эткинд) в этом романе. Автор не считает нужным уточнять или комментировать признание героя. В. М. Маркович по поводу этих писем заметил: «Слышен авторский голос и проступает авторское представление о жизни, для читателя равное истине» (Маркович 1982: 83).

Если иметь в виду духовный мир героя, то можно сказать, что в Петербург вернется совсем не тот Александр, с которым спорил и которого наставлял Петр Иванович.

Эпилог, как и многие эпизоды этого романа, очень сценичен. Несколько диалогов, и читателю становится понятно душевное состояние главных героев. Каждый из них признает, что есть некая внешняя сила, судьба, которая и определяет их жизнь. Лизавета Александровна и Петр Иванович воспринимают это давление судьбы с горечью, с жалобами, даже с упреками. В этом можно увидеть проявление их личностного начала. Иначе с Александром. В своем письме к тетке он писал, что «тяжкая школа, пройденная в Петербурге, и размышление в деревне прояснили мне вполне судьбу мою» (Гончаров 1997: 449). Но в его сегодняшних «волнениях» вряд ли можно видеть «руку Промысла» и стремление к «свыше предназначенной цели». По поводу давнишнего письма Лизавета Александровна скажет: «Зачем это было только на словах, на бумаге, а не на деле?» (Гончаров 1997: 467). Но мы видим: последняя глава романа написана так, что читатель вправе не согласиться с Лизаветой Александровной.

Эстетический эффект эпилога связан с тем, что о «превращении» героя, на которое ушло четыре года, читатель узнает «вдруг»: он только что прочитал письма Александра. Авторские интенции сформировали в читателе совсем другие ожидания – духовный путь героя выведет не к карьерным успехам и выгодной женитьбе, а к каким-то более высоким началам. Финал нерассказанной четырехлетней истории превращен в эпилог всего романа.

К пониманию финала «Обыкновенной истории» можно приблизиться, включив этот сюжет в широкий литературный контекст.

«Мысль о всепобеждающей силе века входит главной краской в «литературу 40-х годов», – писал в известной работе Ю. В. Манн (Манн 1969: 256).

Гончаров признавался, что всю жизнь он стремился изобразить в своих романах героя одного типа – «в высшей степени идеалиста» (Гончаров 1980: 318). Для автора «Обыкновенной истории» «идеалист» – это герой, романтизм которого не сводится ни к возрасту, ни к какому-то влиянию – провинции, культуры. Александр Адуев из этого ряда.

В своей «Теории романа» в главе «Романтизм разочарования» Дьердь Лукач писал о том, что «роман, исполненный романтического чувства к жизни, – это роман утраченных иллюзий». В таком романе представлен «тип неизбежно неадекватных отношений между душой и действительностью: душа шире, обширнее судеб, которые открывает перед ней жизнь». Такому герою жизнь «навязывает битвы, а с ними неизбежные поражения» (Лукач 1994: 57, 61).

Знание жизни, интуиция художника подсказывали автору «Обыкновенной истории», что компромиссы Адуевых были обусловлены и внешними, и внутренними причинами. Проблемой «неадекватных отношений между душой и действительностью» он займется в следующих романах.

Литература

- Бахтин 1975 = Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., Художественная литература, 1975.
- Белинский 1982 = Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т.8. М., Худож. лит., 1982.
- Дибелиус 2007 = Дибелиус В. Морфология романа // Вальцель О., Дибелиус В., Фосслер К., Шпитцер Л. Проблемы литературной формы. М., КомКнига, 2007. С. 105–134.
- Винокур 1997 = Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., Русские словари, 1997.
- Гончаров 1997 = Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., Наука, 1997.
- Гончаров 1980 = Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т.8. М., Худож. лит., 1980.
- Гродецкая 2021 = Гродецкая А. Г. Гончаров в литературном доме Майковых. 1830–1840-е годы. СПб., ООО «Полиграф», 2021.
- Ковач 2013 = Ковач Арпад. «Живое согласие» (Смысловой масштаб симпатии в романе «Обломов») // Гончаров: живая перспектива прозы. Szombathely, University of West Hungary Press, 2013. С. 124–159.

- Лукач 1994 = Лукач Дьердь. Теория романа. // НЛО. 1994. № 9. С. 31–78.
- Манн 1969 = Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., Наука, 1969. С. 241–305.
- Маркович 1982 = Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30–50-е годы). Л., Изд-во Ленингр. ун-та, 1982.
- Мовнина 1999 = Мовнина Н. С. О «топосе» воспоминания в повестях И. С. Тургенева 1850-х годов // Studia Slavica. Hung. 1999. № 44. С. 305–314.
- Отрадин 2012 = Отрадин М. В. «На пороге как бы двойного бытия...» О творчестве И. А. Гончарова и его современников. СПб., Изд-во Филологического факультета, 2012.
- Рэм 1947 = Rehm W. Gontcharov oder die Langeweile // Experimentum medietatis: Studien zur Geistes-und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Munich, 1947. S. 96–261.
- Седакова 2010 = Седакова О. А. Poetica. М., Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010.
- Федосеенко 2012 = Федосеенко Н. Г. Беглецы, скитальцы, странники и безумцы в русской классической литературе XIX века. СПб., Первый класс, 2012.
- Чернов 1994 = Чернов А. В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века. // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, Изд-во ПетрГУ, 1994. С.152–158.
- Чичерин 1977 = Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика. М., Худож. лит., 1977.
- Эйхенбаум 1961 = Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.–Л., Изд-во Академии наук СССР, 1961.
- Энгельгардт 2000 = Энгельгардт Б. М. «Путешествие вокруг света И. Обломова». Главы и неизданной монографии // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т. 102. М., Наследие, 2000.
- Эткинд 1999 = Эткинд Е. Г. «Внутренний человек и внешняя речь». Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX веков. М., Языки русской культуры, 1999.

К. А. Баршт
(Санкт-Петербург, Россия)

**«СЛЕЗИНКА РЕБЕНКА».
ОБ ОДНОЙ АЛЛЮЗИИ, КОТОРУЮ НЕВОЗ-
МОЖНО ДОКАЗАТЬ.
(Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И В. Г. БЕЛИНСКИЙ)**

Эпизод из романа «Братья Карамазовы», в котором один из главных героев, Иван Федорович, рассуждает о невыносимости для него устройства мироздания, в котором гибнут и страдают невиновные люди, и особенно дети, давно уже стал одним из ключевых мемов творчества писателя, своего рода символом высочайшего уровня нравственной требовательности, доступного человеку.

Принимая к миру «свои меры», как формулирует Иван Карамазов, он, по мысли писателя, убежденный атеист, одновременно с этим обладающий высоко развитой духовной интуицией и поистине евангельской добротой сердца, задает себе вопрос о целесообразности существования зла в мире, заявленном как воплощение Божественной благодати. Развитая эмпатия и абсолютная нетерпимость ко злу заставляют его отказаться от идеи о грядущем всеобщем примирении людей в Царстве Божием, от идеи всепрощения, которая содержится в Новом Завете. Поясняя свою позицию, он рассказывает Алеше историю о жестоком поступке «генерале», затравившего сворой охотничьих собак крестьянского мальчика, в наказание за то, что он бросил в собаку камень. Рисуя эту сцену, Достоевский создал иллюстрацию к мысли одного из самых почитаемых им авторов, Тихона Задонского (1724–1783) (Тихон Задонский 1866: 387–406), сочинения которого он читал на протяжении всей жизни, включая четыре года, проведенных в Омском каторжном остроге. Принцип соотношения добра и зла в деяниях человека, по мысли Тихона, определяется следующим:

Не все то доброе дело, что очам человеческим кажется добрым. Доброе дело судится по доброму концу. Потому, хотя и добро делается, но не ради добра, добром быть не может. <...> Поэтому то только дело доброе, подлинно доброе, которое правильно делается. Правильно же делается тогда, когда от веры и ради добра делается... (Тихон 2009: 822–823).

В этом контексте идеальная по заповеди Христа ситуация, когда все друг друга должны простить и возлюбить, оказывается для героя романа Достоевского неприемлемой, сцена примирения матери погибшего мальчика и «генерала» вызывает у него глубокое отвращение:

...ведь, может быть, и действительно так случится, что когда я сам доживу до того момента али воскресну, чтоб увидеть его, то и сам я, пожалуй, воскликну со всеми, смотря на мать, обнявшуюся с мучителем её дитяти: «Прав ты, господи!», но я не хочу тогда восклицать. Пока еще время, спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка... Не стоит потому, что слезки его остались неискупленными. Они должны быть искуплены, иначе не может быть и гармонии. (Достоевский 1976: 223).

По мнению Ивана Карамазова, мать растерзанного собаками ребенка

не имеет права простить, не смеет простить мучителя, хотя бы сам ребенок простил их ему! А если так, если они не смеют простить, где же гармония? <...> Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными. Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленным негодованием моем... Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. (Достоевский 1976: 223).

Далее, продолжая метафору о «билете в Царство Божие», Иван «почтительнейше», но решительно отказывается от этого пропуска в будущую социальную гармонию.

Следующий пункт развития мысли Ивана Карамазова – это постановка на нравственные весы двух величайших ценностей цивилизации: личной жизни человека и общественного идеала социальной гармонии. Обращая свою мысль к христоподобному Алеше, «ангелу», как его

называют окружающие, Иван ставит перед ним вопрос: если бы для построения рая на земле «необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бившего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!», на что Алеша предсказуемо отвечает: «Нет, не согласился бы...». Оба приходят к выводу, что нет и не может быть оправдана никакая цель, ради которой требуется убивать людей, тем более – детей, не существует и не может существовать никакого «счастья», основанного на убийстве (Достоевский 1976: 224).

Этот ход мысли персонажа романа «Братья Карамазовы» выглядит как цитирование слов В. Г. Белинского в его письме к В. П. Боткину от 1 марта 1841 г., где он выдвигает перед своим респондентом подобного рода дилемму:

...если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, – я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр. и пр.: иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братии по крови, – костей от костей моих и плоти от плоти моей. Говорят, что дисгармония есть условие гармонии; может быть, это очень выгодно и усадительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить своею участью идею дисгармонии. Впрочем, если писать об этом всё, и конца не будет... (Белинский 1956: 23).

Это можно было бы счесть цитатой, если бы мы располагали доказательством, что Достоевский был знаком с перепиской Белинского и Боткина. Однако нет никаких данных, свидетельствующих о том, что он был знаком с этим письмом Белинского.

Мог ли Белинский воспроизвести такого рода дилемму во время личных встреч и бесед с Достоевским в 1845–1846 гг.? Этого исключать нельзя, учитывая, что критик был склонен к многократному использованию понравившихся ему фигур речи, что хорошо иллюстрируется и его критическими статьями, воспоминаниями о нем современников. Об этом свойстве Белинского пишет М. П. Погодин, свидетельствуя, что Белинский множество раз транслировал в устной и письменной речи (кстати, ему не принадлежащий) тезис о том, что «у нас нет литературы»

(Белинский 1950: 410). Достоевский вспоминает, что Белинскому почему-то понравилась мысль о том, что он, создав роман «Бедные люди», и сам толком не понял, что он на самом деле написал: ««Да вы понимаете ль сами-то, — повторял он мне несколько раз и вскрикивая, по своему обыкновению, — что это вы такое написали!» (Белинский 1977: 526). В очерке «Встреча моя с Белинским (Письма к П. А. Основскому)» И. С. Тургенев рассказывает, что тот

охотно повторял одни и те же шутки, не совсем даже замысловатые; но когда он был в ударе и умел сдерживать свои нервы (что ему не всегда удавалось: он иногда увлекался и кричал), не было возможно представить человека более красноречивого, в лучшем, в русском смысле этого слова: тут не было ни так называемых цветов, ни подготовленных эффектов, ни искусственного закипания, ни даже того опьянения собственным словом, которое иногда принимается и самим говорящим и слушателями за «настоящее дело»; это было неудержимое излияние нетерпеливого и порывистого, но светлого и здорового ума, согретого всем жаром чистого и страстного сердца и руководимого тем тонким и верным чутьем правды и красоты, которого почти ничем не заменишь. (Белинский 1977: 478).

В своей известной книге воспоминаний «Замечательное десятилетие» (1838–1848 г.) П. В. Анненков также отмечает эту характерную черту Белинского, свидетельствуя о его манере по многу раз рассказывать понравившийся случай или анекдот (Белинский 1977: 379). Не исключено, что и в беседах с начинающим писателем Достоевским Белинский воспроизвел эту фигуру речи, со всей очевидностью, относящуюся к числу важнейших положений его нравственно-философского кредо.

Белинский был убежден, что в мире более чем немало людей «с весьма ограниченными способностями, но и с положительно низкими страстями и злою, развращенною волею», выражающих, тем не менее, собой отвратительный, однако необходимый этап «в историческом развитии общества или даже целого человечества» (Белинский 1955а: 399). Эта мысль не оставляла критика, и он многократно возвращался к ней снова и снова. В своей статье «Сочинения князя В. Ф. Одоевского. Три части. Санкт-Петербург. 1844» Белинский воспроизводит важный для него фрагмент «Княжны Мими»: «Есть люди, которые полными руками сеют бедствие, в душах высоких и нежных возбуждают отвращение к человечеству <...> и общество согревает их в груди своей, как

бессмысленное солнце, которое равнодушно всходит и над криками битвы и над молитвою мудрого» (Белинский 1955б: 313). С другой стороны, свидетельствует Белинский в статье «Менцель, критик Гёте», описанная в литературном произведении «гибель и смерть» персонажей трагедии есть лишь свидетельство «дисгармонии в гармонической сфере духа», поэтому, для осуществления нравственного закона, «мы примиряемся с нею», однако в то же время взятая вне своего художественного значения гибель и смерть человека «возбуждает в нас отвращение и омерзение, как зрелище казни или пытки» (Белинский 1953б: 417).

Вспоминая в главе «Старые люди» «Дневника писателя» за 1873 г. о своем вступлении на литературное поприще и о встречах с Белинским, Достоевский характеризует его как человека открытого и откровенного, склонного к крайностям, к постановке самых острых вопросов, любителя парадоксов: «Это была самая восторженная личность из всех мне встречавшихся в жизни» (Достоевский 1980: 8). Роман «Бедные люди» очень понравился Белинскому, он обрушил на молодого писателя набор своих представлений о мире: о добре и зле, о социальной справедливости; «привязавшись ко мне всем сердцем, – пишет Достоевский, – он тотчас же бросился с самую простодушную торопливостью обращать меня в свою веру», эти лекции и поучения осуществлялись в модусе «горячего влечения» (Достоевский 1980: 9). В его взглядах Достоевский отмечает крайнюю нетерпимость к любой форме несправедливости, радикализм в политических и философских взглядах, суровое осуждение любой формы социальной несправедливости, при всем этом – «необыкновенную способность глубочайшим образом проникаться идеей». В центре их разговоров был вопрос о социальной гармонии – ее принципиальной возможности в будущем и полном отсутствии в устройстве человечества сегодня.

По словам Достоевского, Белинский «понимал глубже всех, что одни разум, наука и реализм могут создать лишь муравейник, а не социальную “гармонию”, в которой бы можно было ужиться человеку. Он знал, что основа всему – начала нравственные», и на этой мысли подолгу останавливался. В процессе беседы с Достоевским, обращаясь к нравственному идеалу европейской цивилизации, личности Иисуса Христа, Белинский начинал «взвизгивать» от возбуждения, утверждая мысль, которую он выразил в процитированном выше письме к В. П. Боткину и содержащуюся в разговоре между Алешей и Иваном Карамазовыми:

...знаете ли вы, что нельзя насчитывать грехи человеку и обременять его долгами и подставными ланитами, когда общество так подло устроено, что человеку невозможно не делать злодейств, когда он экономически приведен к злодейству, и что нелепо и жестоко требовать с человека того, чего уже по законам природы не может он выполнить, если б даже хотел... (Достоевский 1980: 11).

Продолжая свою агитацию, Белинский выложил перед молодым писателем ряд формул, ответы на которые мы легко обнаруживаем в творчестве Достоевского: «– Да поверьте же, наивный вы человек, – набросился он опять на меня, – поверьте же, что ваш Христос, если бы родился в наше время, был бы самым незаметным и обыкновенным человеком; так и стушевался бы при нынешней науке и при нынешних двигателях человечества» (Достоевский 1980: 11). Роман Достоевского «Идиот» (1868) вполне можно считать ответом на эту реплику. Далее в процессе их беседы возникла мысль, что Христос, родись он в наше время (1840-е г.), «примкнул к социалистам и пошел за ними» (Достоевский 1980: 11). Под «социалистами», по мнению Достоевского, Белинский имел в виду Ш. Фурье, Э. Кабе, П. Леру, П.-Ж. Прудона и Л. Фейербаха: «Об них толковалось у него по целым вечерам», при этом в рассуждениях Белинского о мировой гармонии царила интонация «а вот почему не сегодня, почему не завтра?» (Достоевский 1980: 11).

Подобно Белинскому, Иван Карамазов не видит вокруг себя «Божественной гармонии», но лишь моральную бездну, в которую погрузилась Россия, а вместе с ней, в той или иной степени, все человечество. Подобного рода тягостное мироощущение не раз описывал в своих трудах Белинский. О своем чувстве ужаса и беспомощности перед лицом ежечасно творящегося зла он свидетельствовал в своей рецензии на «Опыт системы нравственной философии. Сочинение магистра Алексея Дроздова»: «...есть страдания глубокие, невыносимые, есть бедствия, переполняющие меру терпения и превращающие для нас землю в ад, где слышен скрежет зубов, откуда веет холодною могильною сыростью, где нет ни исхода, ни конца...» (Белинский 1953а: 251). К рассуждениям Ивана и Алеши о неотвратимом и ежечасном действии мирового зла, пронизывающем земное существование человека, можно, в качестве эпиграфа, воспроизвести слова Белинского, который от всей души оправдывал и приветствовал

пламенные филиппики, исполненные <...> грозного пророческого негодования против ничтожности и мелочности положительной жизни, валяющейся в грязи эгоистических расчетов», где «живут высокие чувствования, светлые мысли, благородные стремления, доблестные помыслы», цель которых – «пробудить в спящей душе отвращение к мертвой действительности, к пошлой прозе жизни и святую тоску по той высокой действительности, идеал которой заключается в смелом, исполненном жизни сознании. (Белинский 1956: 305).

Заметим, что мысль о нетерпимости ко злу и активом сопротивлении ему Белинский деятельно продвигает в качестве основного содержания в своем известном письме к Н. В. Гоголю (Белинский 1956: 212–220), написанном в ответ на вызвавшую грандиозный скандал в русском обществе книгу «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847 г.) (Гоголь 1952: 213–418), текст которого ходил по рукам в русском обществе, включенный при этом в индекс запрещенных к распространению. Не будем забывать, какую роль сыграл этот документ в судьбе Достоевского, за чтение которого на собрании литературно-философского кружка М. В. Буташевича-Петрашевского Достоевский был осужден на четыре года каторги и шесть лет сибирской ссылки.

Достоевский получил список письма Белинского к Гоголю от своего друга поэта А. Н. Плещеева, который писал 26 марта 1849 года другому их соварищу по кружку Петрашевского С. Ф. Дурову о большой популярности явления, которое в XX веке получило название «самиздата»: «Рукописная литература в Москве в большом ходу. Теперь все восхищаются письмом Белинского к Гоголю...» (Дело петрашевцев 1951: 295–297). 15 апреля 1849 г. Достоевский на очередной «пятнице» М. В. Петрашевского прочитал для собравшихся эту гневную отповедь Белинского своему былому кумиру, Н. В. Гоголю. Арестованный через неделю по доносу агента III отделения Собственной его императорского величества канцелярии П. Д. Антонелли, Достоевский показал на допросе, что «прочел письмо Белинского к Гоголю, вызвавшись сам, при свидании с Петрашевским у Дурова <...> Я его прочел, стараясь не выказывать пристрастия ни к тому, ни к другому из переписывавшихся. <...> При чтении слышны были иногда отрывочные восклицания, иногда смех, смотря по впечатлению» (Достоевский 1978: 146). Со своей стороны, А. Н. Плещеев, объясняя, что заставило его передать Достоевскому запрещенный к распространению текст, сказал: «Мы здесь несколько раз слышали с Достоевским о письме

Белинского к Гоголю, по поводу книги этого последнего, и как нам хотелось знать мнение об этой книге Белинского, то я и прислал Достоевскому статью» (Дело петрашевцев 1951: 313).

В этом письме Белинский обрушился на Гоголя со всей мощью своего незаурядного полемического таланта, акцентируя вопрос о невыносимости ситуации, когда жестокое насилие над человеком, как правило, окутанное дымовой завесой религиозных оправданий, смягчающих объяснение, стало привычным делом и общепринятой социальной практикой:

Вы подобное учение опираете на православную церковь – это я еще понимаю: она всегда была опорой кнута и угодницей деспотизма, но Христа-то зачем Вы примешали тут? Что Вы нашли общего между ним и какою-нибудь, а тем более православною церковью? Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину своего учения. И оно только до тех пор и было *спасением* людей, пока не организовалось в церковь и не приняло за основание принципа ортодоксии. Церковь же явилась иерархией, стало быть, поборницею неравенства, лъстецом власти, врагом и гонительницею братства между людьми, – чем и продолжает быть до сих пор. Но смысл учения Христова открыт философским движением прошлого века. И вот почему какой-нибудь Вольтер, орудием насмешки потушивший в Европе костры фанатизма и невежества, конечно, больше сын Христа, плоть от плоти его и кость от костей его, нежели все Ваши попы, архиереи, митрополиты и патриархи, восточные и западные. (Белинский 1956: 214–215).

Итак, по Белинскому, Вольтер – сын Иисуса Христа, в отличие от всех священников Римской и Православной церквей, и даже в противоположность им. Вне сомнений, и себя самого Белинский считал неотъемлемой частью новозаветного процесса, смысл которого «спасение людей» на основе воплощения идеала «свободы, равенства и братства», утвержденных его «мученичеством» (Белинский 1956: 215). Развивая мысль, высказанную в письме к В. П. Боткину (не исключено, повторенную в разговоре с Достоевским в 1845 г. в период их первого знакомства), Белинский выделяет в мировую элиту людей, обладающих великим потенциалом нравственного чувства: «Кто способен страдать при виде чужого страдания, кому тяжело зрелище угнетения чуждых ему людей, – тот носит Христа в груди своей...» (Белинский 1956: 214–215).

Восстанавливая круг концепций, которыми потчевал молодого Достоевского «влюбившийся» в него с первого взгляда Белинский, нельзя не вспомнить и о характерном пассаже, касающемся роли писателя как проводника идей, облагораживающих человечество. В рецензии «Вечера на Карповке. Часть первая. Издание второе. Вечера на Карповке. Часть вторая. <М. И. Жуковой>» Белинский отмечал: «...в духе такого поэта происходят все явления, которые пороэнь происходят в каждом из членов народа и человечества». Далее снова, как и в письме В. П. Боткину, возникает образ «лестницы», по которой взбирается (или сползает) по линии духовно-нравственного прогресса человечество:

Жизнь духа есть бесконечная лестница, и каждый человек стоит на известной ступеньке этой великой лестницы. Распадение и разорванность есть момент духа человеческого, но отнюдь не каждого человека. Так точно ж просветление: оно есть удел очень немногих, и даже в самых этих немногих является в бесконечно различных степенях. Царство духа подлелит тем же законам, как и царство природы: и в нем есть и растения, и полипы, и инфузории, и, наконец, минералы. Чтобы понять значение слов распадение, разорванность, просветление, надо или пройти через эти моменты духа, или иметь в созерцании их возможность. Кто же не проходил через них и не имеет в созерцании их возможности, тому нет никакой возможности растолковать их (Белинский 1953а: 462).

Отголоском диалогов между молодым Достоевским и его крестным отцом в литературе, В. Г. Белинским, оставивших глубокий след в душе писателя, являются напряженные споры персонажей писателя о Боге, роли и значении человека в контексте жизни Вселенной, о нравственности, которая, по Белинскому, обеспечивается имманентно действующим в сознании человека живым чувством, по сути, близким к «категорическому императиву» И. Канта, а по Достоевскому, помимо этого, верой в личное бессмертие, обеспеченного укорененностью души человека в запредельном мире (четвертом измерении, по Н. Лобачевскому, Я. Бояи, и Б. Риману, чем живо интересовал писатель в период создания «Братьев Карамазовых»), где отсутствует пространство и время в нашем обычном понимании. При всех различиях в корневых мировоззренческих позициях, Белинского и Достоевского объединяла нетерпимость к нарушению базовых прав человека, и, разумеется, категорическое неприятие модели «убийства с доброй целью», что и получило свое отражение в ряде

письменных и устных высказываний Белинского, романах Достоевского, особенно – в «Братьях Карамазовых», а также, возможно, в тех долгих беседах-поучениях великого критика, которые выслушал Достоевский в молодости и которые не только хорошо помнил и ценил как память о старшем товарище по литературе, но и использовал их темы, смысловые ресурсы и решения в своих произведениях.

Литература

- Белинский 1953a = Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 2. Статьи и рецензии. Основания русской грамматики. 1836–1838. М., Изд. АН СССР, 1953. 766 с.
- Белинский 1953б = Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 3. Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка. 1839–1840. М., Изд. АН СССР, 1953. 682 с.
- Белинский 1955a = Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 7. М., Изд. АН СССР, 1955. 740 с.
- Белинский 1955б = Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 8. М., Изд. АН СССР, 1955. 728 с.
- Белинский 1956 = Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. Т. 12. М., Изд. АН СССР, 1956. 596 с.
- Белинский 1977 = В. Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., Художественная литература, 1977. 733 с.
- Белинский 1950 = Литературное наследство. Т. 56. Ч. 2. В. Г. Белинский Полное собрание сочинений. Т. 10. Статьи и рецензии 1846–1848. М., Изд. АН СССР, 1950. 630 с.
- Гоголь 1952 = Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. В 14 т. Т. 8. Статьи. М.–Л., Изд-во АН СССР, 1952. С. 213–418.
- Дело петрашевцев 1951 = Дело петрашевцев. В 3 т. Т. 3. М.–Л., Изд. АН СССР, 1951. 517 с.
- Достоевский 1976 = Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 14. Л., Наука, 1976. 511 с.
- Достоевский 1978 = Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 18. Л., Наука, 1978. 318 с.

Достоевский 1980 = Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1873 г. // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 21. Л., Наука, 1980. 540 с.

Тихон Задонский 2009 = Тихон Задонский. О конце добрых дел // Тихон Задонский. Собрание творений. Изд. 2-е. Т. 3. Приготовление к мудрости христианской: о грехах и добродетелях. Изд. 2-е, испр. М., Изд-во Сестричества во имя свт. Игнатия Ставропольского, 2009. 863 с.

Slobodanka Vladiv-Glover
(Melbourne, Australia)

NOTES FROM THE HOUSE OF THE DEAD (1860) AND HEGEL'S PHILOSOPHY OF RIGHT

Introduction

It is not easy to explain why the subject of Dostoevsky and Hegel has attracted so little attention amongst Dostoevsky scholars of the past 200 years, given that Hegel was a big influence on the Russian intellectual scene in the 1840s, when Dostoevsky started his literary career, and in view of Dostoevsky's own documented intense interest in Hegel during his years in exile in Siberia. We can only conjecture that the field of scholarship was silent on the subject because it did not get much encouragement from Dostoevsky's writer's laboratory, since Hegel is mentioned on only a dozen occasions in a not very meaningful context. However, if one reads Hegel's works on the philosophy of history or religion, and maps these onto Dostoevsky's preoccupations in the major and minor novels, one is struck by how much intertextuality is in evidence there. It is therefore possible to re-read Dostoevsky's works, using Hegel's philosophy of history, religion and right as a major hermeneutic tool.

In this paper, Hegel's ideas serve as a context for examining the genre of *Notes from the House of the Dead* as a fictionalised account, based on autobiographical material which is outweighed by a critique of state punishment, echoing Hegel's *Philosophy of Right*.

Hegel and Dostoevsky sharing “the universal”

Dostoevsky was Hegel's younger contemporary: Hegel died in 1831 and Dostoevsky was born in 1821. Both lived in monarchies which were military dictatorships; both endured strict censorship conditions in their public careers.

¹ This article was first presented as part of a roundtable of the Existentialist Society (Melbourne) on 2 March 2024. The panel consisted of members of the Hegel Reading Group of the Australian Dostoevsky Society.

Dostoevsky was a political prisoner for ten years of his life, between the ages of 28 and 38. He managed to survive four years of prison as a common convict and six years of exile in Siberia. Hegel was more fortunate: he lectured at the University of Berlin in the last decade of his life, from 1818–1831, in a city which was more cosmopolitan than Moscow or St Petersburg. Hegel's thought spread like wildfire in Russia of the 1830s (Tschizewskij 1934: 145), amongst the young Russian radicals, gathered around the journal "The Contemporary", led by the critic Vissarion Belinsky. The future leader of the Slavophiles and Dostoevsky's friend, Ivan Kireevsky (1806–1855), attended Hegel's lectures in Berlin in 1830 and found Hegel representing "the highest stage of European philosophy" – "die höchste Stufe der europäischen Philosophie" (Tschizewskij 1934: 154).

These details are cited from the most substantial study on Hegel among the Russians, published in German by the Ukrainian scholar, Dmitrij Tschizewskij in 1934. However, in his account of Hegel's influence in Russian thought in the 1830's and 1840s, Tschizewskij claims that this influence ceased after the 1840s and that those Russian thinkers who could be called "Russian Hegelians" became epigons. This claim is disputable. The questions posed by Hegel in his *Philosophy of History* reverberated in Russia for many years. Hegel's model of *philosophical history*, based on the conception of a Germanic civilization whose Spirit gave birth to the "Christian principle" of freedom, acted as a provocation to the Russian intellectuals of the 1820s onwards and drew responses, like Slavophilism and Nikolai Danilevsky's own 'philosophy' of Russian history, *Russia and Europe: the Slavic World's Political and Cultural Relations with the Germanic-Roman West* (1869).

In his first post-exile fiction, *Notes from the House of the Dead*, Dostoevsky posits a Hegelian theme – that of personhood. The Narrator of *Notes* is pre-occupied with observing his fellow inmates in the penal colony from a certain perspective: he wants to know how much human dignity the hardened criminals have preserved and what is the minimum of personhood as a universal human value. To establish this minimum, we must turn to Hegel's conception of the state and its relation to the individual person or citizen as a criterion of measure. Such a criterion resides in the concept of the universal.

What establishes a contiguous relation – as in standing side by side – or of 'consanguinity' between Hegel and Dostoevsky is the concept of the universal, which grounds their ethical perception of society and of history. To explain what is meant by the term "universal", let us draw on the opposite concept, used as the title of Michel Houellebecq's 1998 novel *Atomized*. One could summarize

the plot of that post-modern novel about 1960s European civilization as an endless (infinite) series of particulars, without a single universal in sight. In other words, the novel is built out of component parts which do not make a whole, which indicates a fragmented society unable to create a meaningful, universal ethical position. Instead, a summary of the novel's content show that its world is without ethics, love or meaning.

Hegel's model of an ethical state, of civil society in such a state, is precisely the opposite: citizens are particulars who are oriented towards one universal: the good of the state which is the good of all. Hegel's 'system' on which his philosophy of history and philosophy of right, as well as his phenomenology of spirit are based, is the relationship of the particular to the general, or in his nomenclature, "das Einzelne und das Allgemeine" – the particular and the universal.

Even if there are not many studies in Dostoevsky scholarship on Dostoevsky and Hegel, it is accepted that Dostoevsky's aesthetics demonstrates a preoccupation with the universal. Thus Sergey Kibalnik (Moscow), in a recent Roundtable, avers that "Dostoevsky's novels might really be the last ones in world literature to preserve the universality of the world. Those are classical novels which already incorporate the man of modernism, in the same way as Stavrogin, according to Akim Volynsky, heralds a decadent man." (Roundtable 2021).

Although traditionally regarded as one of the greatest "Realist writers" of the 19th century – in the company of Dickens, Flaubert and Tolstoy – Dostoevsky is now frequently described as "not a Realist". Thus, Kornelija Ićin (Belgrade U) says: "Dostoevsky's novels are not realist. This does not only imply the author's determination to create works that represent 'realism in a higher sense', but also refers to the fact that his novels are in effect conceptualistic: those are novels of ideas. That is why they should be defined as proto-modernist." (Roundtable 2021).

We could say that what connects Dostoevsky the writer with Hegel the philosopher is Dostoevsky's "conceptualistic" aesthetics – aesthetics grounded in the concept (Begriff), which is a universal according to Hegel. In the same vein of interpreting Dostoevsky as "not a Realist," Stefano Aloe (Verona U) compares Dostoevsky to "the geniuses of baroque art (Cervantes, Calderón, Shakespeare)" and finds Dostoevsky's works "a template for narrative diversity and poetic freedom". Importantly, Aloe claims – correctly – that the "*wholeness*" of Dostoevsky's novels "*is an artistically and philosophically disordered wholeness*. Dostoevsky's wholeness is entropic: not only does it include its

own completeness, but also its opposite. A true question is whether we can at all talk about a 'total' poetic world where everything is, but wherein cosmos remains unrepresentable." (Roundtable 2021).

Aloe's opinion touches exactly on the question of the relationship of the part to the whole, or the particular and the universal in Dostoevsky's art. "Narrative diversity" and "poetic freedom," "disordered wholeness," a "total poetic world" in which the totality ("cosmos") remains unrepresentable – these are all elements of Dostoevsky's narrative dialectics. They are all present in the genre of Dostoevsky's first major post-exile work, *Notes from the House of the Dead*, which sets the tone for his future artistic production.

Personhood in *Notes from the House of the Dead*

The *Notes* are often described as autobiographical. That Dostoevsky drew on his experiences of prison life and exile in Siberia is unquestionable. But is it an autobiography? The answer is no: *Notes from the House of the Dead* is fiction. It is aesthetic in form and content, or rather, its form determines its content. It is an embedded narrative, using the literary convention of a manuscript given to an editor who subsequently publishes it. Nothing is unmediated – the plot and the reminiscences about prison life are mediated by a Narrator who is no longer with us (and who is not the concrete author, Dostoevsky). This puts the experiences narrated into another time and space, the virtual experience of thought; this experience comes to expression as sensibility and as such is a universal; it is conceptualistic, "sensible", made up of conscious sensations – pure thoughts and feelings. That is how a particular narrated event or fact is transformed into a general, universal fact: through fictionalization or representation, it becomes the concept (Begriff) of a shared human experience, which is precisely how the Narrator motivates his recording of his particular, painful reminiscences – by constructing a universal fictional treader, who potentially shares his experience:

Но мне больно вспоминать теперь о тогдашнем настроении души моей. Конечно, все это одного только меня касается... Но я оттого и записал это, что, мне кажется, всякий это поймет, потому что со всяким тоже самое должно случиться, если он попадет в тюрьму на срок, в цвете лет и сил. (Dostoevsky 1972: 220).

[But it is too painful for me to remember now my state of mind at the time. All this affects no one but myself, of course... But the reason I have written all this down is that I believe it will understood by anyone who serves

a prison sentence in the flower of his years and strength, for the same things are bound to happen to him. (Dostoyevsky 2003: 340)]

The narrated events in *Notes from the House of the Dead* may well be described as “disordered wholeness” – there is just too much going on, too many characters are described in minute detail so that they even become difficult to place or remember while reading the next page. This kind of factual overload becomes a hallmark of Dostoyevsky’s major novels; that is why they are so difficult to interpret: they bristle with particularities which don’t seem to go anywhere. It is hard to see the wood for the trees. If one looks for any kind of unity in *Notes from the House of the Dead*, it is to be found in the pathos of the Narrator, which overcodes the violence of the life of the prisoners, the cruelty of the people and the system, with a sense of common humanity and reason which binds the view of the guards and the prisoners into a whole. This comes to expression with force in the chapter entitled “The Performance” which details a staging of a folk drama by the prisoners for the prisoners. This pathos is absent from a real autobiography, such as the reminiscences about Siberia, penned by Dostoyevsky’s friend and protector, the young Baron Wrangel (Wrangel 1912). No philosophical deliberations or fictionalization soften the picture of corporal punishment in Wrangel’s reminiscences.

By contrast, *Notes from the House of the Dead* are full of asides and digressions on the nature of punishment. The Narrator allegedly has an insight into how the prisoners feel about their corporal punishment. He describes how they take their punishment willingly and with dignity (some even crave it) because they feel that their just punishment restores them to the community of men or keeps them within the bounds of reason and free will.

The Narrator’s thoughts on the nature of punishment have an unrepresented and unrepresentable (in view of censorship conditions in Russia) context: Hegel’s *Philosophy of Right*, in which punishment is regarded as a means of recognizing personhood. Thus, Hegel says: “The injury which the criminal experiences is inherently just because it expresses his own inherent will, is a visible proof of his freedom and his right. But more than that, the injury is a right of the criminal himself, and is implied in his realised will or act.” (Hegel 1991: 126–127, paragraph 100).

According to Hegel’s philosophy, to punish a murderer serves not only the restoration of justice to the community but also “honours” the murderer, instead of discarding him from the human community and treating him like an animal, beyond the pale of human rationality. This attitude to punishment was

by no means the prevailing one in Russian criminal law of the times. Before the reforms of 1864, the Russian criminal justice system was grounded on the Russian Legal Code of the 17th century Russian state, the *Sobornoe ulozhenie* of 1618; punishment for a crime rested on the principle of revenge without mercy, not rehabilitation. In the large compendium *Sbornik gosudarstvennykh znaniy* (of over 1200 pages), edited by V. P. Bezobrazov (1874–1880), we read that the old regime of punishment, which survived into the 19th century and Dostoevsky's exile period, resided in the “sphere of feelings” (царство чувств), not the “sphere of consensus or right” (царство соглашения или права) (Bezobrazov I: 97). Dostoevsky is portraying this barbaric and antiquated system of administration of justice from personal observations, but he is at the same time constructing convict characters (who may or may not have existed) who are reflections of Hegel's criteria of personhood and Hegel's philosophy of punishment² as a form of dignifying the criminal and based on a (desirable) universal state law.

Thus, for Hegel's civic community to prosper, punishment of the criminal is necessary for the preservation of the freedom of the criminal – however paradoxical this may sound. For the criminal, punishment is a “right” which recognizes his free will and his reason: “The criminal is honoured as reasonable, because the punishment is regarded as containing his own right... little is he honoured when he is regarded as a hurtful animal, which must be made harmless, or is one who must be terrified or reformed.” (Hegel 1991: 126–127, paragraph 100).

The convicts in *Notes* do not find their punishment unjust; some of them even crave it and vaunt it. But in keeping with Hegel's idea that punishment should not be revenge (“an eye for an eye”), but restoration of justice (das Recht the rule of law), Dostoevsky criticises the harsh and unbalanced corporal punishment – flogging the prisoners with birch branches and keeping even sick and dying prisoners in chains.

While the critique of the idea of punishment as retributive is encoded in the representation of personhood, the real ground of personhood is in property. The concept of property is fundamental to the prison population and

² The question of whether Hegel advanced the idea of punishment as retributivist is discussed by Thom Brooks, Hegel on Crime and Punishment // Hegel's Political Philosophy: On their Normative Significance of Method and System. Eds. Thom Brooks & Sebastian Stein. Oxford Academic Books (Oxford Scholarship Online), 2017. While the “orthodox view” is affirmative, Brooks argues that Hegel's view of punishment is more subtle. Punishment is restoration of right and the rule of law, not retribution or revenge. This restoration is for the benefit of the victim and the criminal.

to Hegel's civil society. Amongst the prisoners, the measure of the worth of a man is whether he has any money, even small coins, to make him feel like a human being. It is stressed by the narrator that the prisoners did not value money for its own sake; there was a deeper, more radical reason why money was important - money embodied the idea of freedom:

Деньги есть чеканная свобода, а потому для человека, лишенного совершенно свободы, они дороже вдесятеро. (Dostoevsky 1972: 17).

[Money is coined liberty, and so it is ten times dearer to a man who is deprived of freedom. (Dostoyevsky 2004: 14)]

Without money, a prisoner is not a man, even in his own eyes. The importance of money in the prison society, which is a 'microcosm' of Russia at large, has already been highlighted by Andreas Guski (Guski 2016), but without reference to a possible historical source for the conception of property. Although Guski mentions that European laws of property were well established by the time Dostoevsky wrote his *Notes*, he does not engage further with the theory or philosophy of property. However, the insistence among the prisoners on the importance of their right to property – even to a few kopeks – points us directly to Hegel's philosophical foundation of the connection between personhood, free will and property as an end in itself:

To have an external power over something constitutes possession, just as the particular circumstance that I make something my own out of natural need, drive, and arbitrary will is the particular interest of possession. But the circumstance that I, as free will, am an object [*gegenständlich*] to myself in what I possess and only become an actual will by this means constitutes the genuine and rightful element in possession, the determination of property. In relation to needs – if these are taken as primary – the possession of property appears as a means; but the true position is that, from the point of view of freedom, property, as the first existence [*Dasein*] of freedom, is an essential end for itself. (Hegel 1991: 76–77)

These thoughts are echoed in personal perspective in *Notes*, where the right to property is felt to be fundamental to feeling human:

Без труда и без законной, нормальной собственности человек не может жить, развращается, обращается в зверя. (Dostoevsky 1972: 16).

[Without work and without lawful, normal possessions a man cannot live, he grows depraved, turns into an animal. (Dostoyevsky 2003: 38)]

The most severe kind of punishment in *Notes*, apart from corporal punishment, is the deprivation of the right to property, which is part of the sentence of the majority of the prison population in *Notes*:

Это были преступники, совершенно лишенные всяких прав состояния, отрезанные ломти от общества, с проклейменным лицом, для вечного свидетельства об их отвержении. (Dostoevsky 1972: 10).

[These were criminals entirely deprived of all rights of property, fragments cut off from society, with branded faces to bear witness for ever that they were outcasts. (Dostoevsky, 2004: 7)]

Property, as well as work, is an inalienable part of personal identity. It does not need a sociological or economic justification (nor should it be condemned on arbitrary sociological grounds): it is an end in itself because it establishes human freedom as the power of persons to exercise their free will over things. Personhood is grounded in the right to property, while this right to property is the cornerstone of Hegel's civil society. In this civil society, there are no excluded parts. All share in the principle of freedom, even the criminals.

Hegel's conception of personhood is grounded in positing the existence of a radical free will. Because this will exercises its freedom by putting itself into an external thing – property – this will can be subjected to force or coercion:

When I own property, my will is embodied in an external thing [*Sache*]... In this situation, it may either experience force in general, or it may be forced to sacrifice or do something as a condition of retaining some possession or positive being, thereby suffering coercion. (Hegel 1991: 119, paragraph 90).

However, while coercion may subdue a human being and bring this being under the power of others, the will cannot be coerced because the will can withdraw itself from the idea of the “external thing”:

Only he who wills to be coerced can be coerced into anything. (Hegel 1991: 120, paragraph 91).

[Es kann nur der zu etwas gezwungen werden, der sich *zwingen* lassen will. (Hegel 1995: 179)]

The philosophy of radical freedom of the human will was captured by Dostoevsky in the formulaic “twice two equals five” of the underground paradoxist; but all the characters portrayed in *Notes* without exception impress

with their indomitable clinging to the idea of freedom even when they know that they will never leave prison. In the chapter entitled *Hospital, Part 3*, the Narrator has a digression into the subject of pain and corporal punishment and how systematic control over the body of another person leads to the disintegration of civil society.

These digressions on the state and corporal punishment are an aside by the Narrator following his reminiscence about the death of Orlov, the convict who at first survived 500 lashes with birch twigs only to die two days later and after he rejoiced at having survived his punishment and was dreaming of escape and freedom. The digression is also framed by a reference to the Marquis de Sade and the enjoyment of inflicting punishment experienced by 'some gentlemen' – meaning the officers-guards. The Narrator reports that he had conducted his own investigation on the kind of pain and the level of pain experienced by the prisoners who were flogged. Out of this "investigation," the Narrator evolves an entire theory of statehood and the relationship of the individual to tyranny. Passages like these are not attributable to simple reminiscing of an ex-convict; they are echoes of a philosophy of personhood and statehood.

Here is the passage in full, in Russian and in David McDuff's translation.

Кто испытал раз эту власть, это безграничное господство над телом, кровью и духом такого же, как сам, человека...; кто испытал власть и полную возможность унижить самым высочайшим унижением другое существо, носящее на себе образ божий, тот уже поневоле как-то делается не властен во своих ощущениях. Тиранство есть привычка; оно одарено развитием, оно разывается, наконец, в болезнь. Я стою на том, что самый лучший человек может огрубеть и отупеть от привычки до степени зверя. Кровь и власть- пьянат: развиваются в загрубелось, разврат; уму и чувству становятся доступны и, наконец, сладки самые ненормальные явления.

Человек и гражданин гибнут в тиране навсегда, а возврат к человеческому достоинству, к раскаянию, к возрождению становится для него уже почти невозможен. К тому же пример, возможность такого своеволия действуют и на все общество заразительно: такая власть соблазнительна. Общество, равнодушно смотрящее на такое явление, уже само заражено в своем основании. Одним словом, право телесного наказания, данное одному над другим, есть одна из самых сильных средств для уничтожения в нем всякого зародыша, всякой попытки гражданственности и полное основание к неперемennomу и неотразимому его разложению. (Dostoevsky 1972: 154–155).

[Whoever has once experienced this power, this unlimited mastery over the body, blood and spirit of another human being, his brother according to the law of Christ; whoever has experienced this control and this complete freedom to degrade, in the most humiliating fashion, another creature made in God's image, will quite unconsciously lose control of his own feelings. Tyranny is a habit: it is able to, and does develop ultimately into a disease. I submit that habit may coarsen and stupefy the very best of men to the level of brutes. Blood and power make a man drunk: callous coarseness and depravity develop in him; the most abnormal phenomena became accessible, and in the end plausible to the mind and the senses. The human being and the citizen perish forever in the tyrant, and a return to human dignity, to repentance, to regeneration becomes practically impossible for him. What is more, the example, the possibility of such intransigence has a contagious effect upon the whole of society; such a power is a temptation. A society which can look upon such a phenomenon with indifference is already contaminated to its foundations. Put briefly, the right given to one man to administer corporal punishment to another is one of society's running sores, one of the most effective means of destroying in it every attempt at, every embryo of civic consciousness (*grazhdanstvennost*), and a basic factor in its certain and inexorable dissolution. (Dostoyevsky 2003: 242)]

The Narrator's description of punishment goes beyond the mere fact of the existence of such harsh laws in Russia at the time of his incarceration. Punishment in this expression is a metaphor for the relationship of a totalitarian power of the state over its citizens. The state evoked in the *Notes* as an institution punishment is in stark contrast to the good state evoked in Hegel's philosophy of history. Hegel's definition of a good state is a state organised in consonance with the will of the people:

...a state is well constituted and internally powerful when the private interests of its citizens are adjusted to the common goals of the state, when the one finds its gratification and realisation in the other – a proposition of extreme importance in itself. (Hegel 2011: 23).

Such a state is aspirational, for both Hegel and Dostoevsky, but the historical process, although far enough evolved to have arrived at a consciousness of freedom, has not yet created the concrete conditions for such a harmonious relationship to become a reality in the 19th century.

In Dostoevsky scholarship of the present and the past, we can read a lot about Dostoevsky's conception of the "Russian idea" or the "Russian spirit," or the

“spirit of the people,” which will “save the world.” Is it possible to extrapolate any spirit of salvation from the portrayal of the ‘people’ in *Notes*?

In *Notes from the House of the Dead*, the Russian people are not idealized; they do not resemble any Christological model of man. In fact, their manners and mores, represented by a village in the little inserted novella about the peasant wife – “Akul’kin muzh” (Akulka’s Husband), are a template of religious fundamentalism, corruption and cruelty. The emotional impact on the reader of the description of the misfortunes of a young peasant woman is nuclear. This is already ‘classic’ Dostoevsky of the later mature works. The theme is contemporary: how misinformation (fake news) can spread around the community and cause terrible violence to be unleashed – on a woman who is defenceless before the *vox populi*. This representation of the “Russian people” and their native customs is a far cry from later attempts to romanticise Dostoevsky’s “populism,” in which Dostoevsky was complicit with his tendentious publicist output.

Notes from the House of the Dead is Dostoevsky’s attempt to get back into literature and resume his interrupted literary career. That is why *Notes* are a watershed not only of ideas about pain, corporal punishment, freedom, the role of the state and the rule of law in the lives of individuals; it is also an amassing of literary devices, a kind of “testing of the pen” (*proba pera*), to bring to expression his decade of pent-up creativity. The play on literary devices and intertextuality is nowhere more pronounced than in the theatre performance at Christmas (“The Stage Show” – Chapter 11). What is striking about the representation of the prisoners in this chapter is the absence of realistic detail. When the Narrator relates how he and another prisoner were led to the best seats (the only seats) at the front of the spectators-convicts sitting on the floor, *he never mentions the clanking of chains*. It is as if he was being ushered into a theatre in Saint-Petersburg. This makes the reader think: what is the function of this performance – was it even based on a real event? Or is this a literary allusion to Goethe’s *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [*Wilhelm Meister’s Apprenticeship Years*], in which the young man’s *spirit* is educated through the theatre art? If this is intertextuality – and we get a strong sense that it is – then the *Notes* are, among other things, a Bildungsroman, except that the protagonist is a young man in chains, not a free spirit. The whole novella of *Notes from the House of the Dead* thus become a journey in the coming to realisation of Spirit – the spirit of the Narrator-protagonist but also the spirit of the nation to which he belongs, not as a reductionist populism but as a true construct of universalism and “all-humanity” (*obshchechelovechestvo*). This is Dostoevsky’s universalism

at work in his poetics: the particular is an index of the general – the universal. The Spirit of the nation takes shape as a narrative, originating in the “house of the dead” – the excluded part of a socius –, constructed by a Narrator who is at some stage described as a madman. Negativity is thus the origin of Spirit which is indeterminate, self-generated and embodying radical freedom to which every man in the *Notes* aspires.

Bibliography

- Bezobrazov 1879 = Bezobrazov V. P. Sbornik gosudarstvennykh znanii. St-Peterburg, Izd. E. Kozhanchikova, 1879.
- Brooks 2017 = Brooks Th. Hegel on Crime and Punishment // Hegel's Political Philosophy: On their Normative Significance of Method and System. (eds. Thom Brooks & Sebastian Stein) Oxford Academic Books (Oxford Scholarship Online), 2017.
- Danilevsky 2013 = Danilevsky N. Russia and Europe: The Slavic World's Political and Cultural Relations with the Germanic-Roman West. (Trans. and annotated by Stephen Woodburn). Bloomington, Indiana, 2013.
- Guski 2016 = Guski A. “Geld ist geprägte Freiheit”: Paradoxen des Geldes bei Dostoevskij (II) // Dostoevsky Studies. 2016. P. 103–165.
- Hegel 1986 = Hegel G. W. F. Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Werke in 20 Bänden, Band 12. Frankfurt am Main, 1986.
- Hegel 1995 = Hegel G. W. F. Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke in 20 Bänden, Band 7. Frankfurt am Main, 1995.
- Hegel 2001 = Hegel G. W. F. Philosophy of Right. (trans. S.W. Dyde). Ontario, 2001.
- Hegel 2011 = Hegel G. W. F. Lectures on the Philosophy of History. (Complete and unabridged, newly translated by Ruben Alvarado, based on the 1857 translation by John Sibree). Aalten, The Netherlands, 2011.
- Dostoevsky 1972 = Dostoevsky F. M. Zapiski iz mertvogo doma. Polnoe sobranie sochinenii. 30 vols. Vol. IV. Leningrad, 1972.
- Dostoevsky 2003 = Dostoyevsky F. The House of the Dead. (Trans. David McDuff) London, 2003.
- Dostoevsky 2004 = Dostoyevsky F. The House of the Dead. (Trans. Constance Garnett) Garden City, New York, 2004.
- Roundtable 2021 = Roundtable Dostoevsky in the Twenty-First Century // Umjetnost riječi. LXV, 3–4, July–December 2021, Zagreb, 2021.
- Tschižewskij 1934 = Tschižewskij D. Hegel in Russland. Reichenberg in Böhmen, 1934.

Антонелла д'Амелия
(Салерно, Италия)

РОМАНЫ ДОСТОЕВСКОГО НА ИТАЛЬЯНСКОЙ СЦЕНЕ XX ВЕКА¹

Двадцатый век в Италии (и в Европе) – это эпоха возрождения театра, переосмысления его роли, развития экспериментальных форм, решительного поворота от натурализма, обновления сценографии. На протяжении столетия полновластно утвердилась как идея о том, что текст театрального действия есть перформативный текст, выраженный в сплетении сценических кодов и стилём, так и тенденция к *нарративному театру*, который возродил вкус к повествованию историй, сцена стала пространством, где представлены важнейшие проблемы современного человека. Поэтому не случайно романы Достоевского неудержимо привлекали многих итальянских деятелей театра.

Жак Копо (Copeau) был одним из первых, чьи теоретические искания подвели к театральному воплощению романов Достоевского. 6 апреля 1911 г. в парижском Театре Искусств (Théâtre des Arts) он поставил вместе с актером Жаном Круэ (Croué) драму в пяти актах «Братья Карамазовы» (в последующие годы эта постановка будет часто возобновляться с изменениями) и решил театральную задачу *возвратом к поэтичности* литературного текста, избрав драматическую форму, в которой сценическое пространство, движения актеров, расположение символических предметов приобретают ту же важность, что и авторское слово. В программке к первому представлению постановки Копо так объясняет свой замысел **театрального воплощения** романа Достоевского:

¹ Dostoevsky's novels on the Italian scenes. The Author analyses the success of stage productions of Dostoevsky's novels on the Italian scenes in the twentieth century: from the first attempt by Tatiana Pavlova (1927), Anton Giulio Bragaglia (1939, 1940) and Petr Šarov (1934, 1940) to the great directions of Luchino Visconti (1946) and Giorgio Strehler (1948) in the post-war era, right up to the almost complete reading of the text by Luca Ronconi (1998).

В великих произведениях Достоевского множество точек соприкосновения с драматическим искусством. Они не только изобилуют событиями и ситуациями, которые напрямую затрагивают чувства, но всякое психологическое проявление выражается в действии. Читая эти романы, соучаствуешь в них. Персонажи разбираются в себе, выражают себя в диалогах. До такой степени, что повествовательный текст – как будто сценические ремарки, вставленные между репликами диалога. (Coreau 1911).



Фото 1. Постановка «Братьев Карамазовых» Ж. Копо 1914 г.: I действие, встреча всей семьи в келье Зосимы

Прочтение Копо в значительной степени совпало с театрально-диалогическополифонической интерпретацией, представленной в России Вяч. Ивановым и М. М. Бахтиным. Понимая театр как «пучок совместных энергий», что требует от актера отказа от личного успеха и полного погружения в исполняемое произведение, Копо отказывается от реалистичного оформления спектакля, которое отвлекает внимание от текста и концентрируется на небольших декоративных деталях. Оформление для него – воплощение основного ядра текста, «движения, жесты, согласованность выражений лиц, позы, голоса, паузы в своей совокупности», управляемые и гармонизированные единым координирующим замыслом (Tilgher 1994: 130). Копо опускает некоторые второстепенные эпизоды, помещая в фокус те события и детали, которые играют в тексте связующую роль, соединяя его отдельные части и задавая определенный ракурс толкования: он высвечивает мотивы действий в конфликте братьев; по-разному оттеняет персонажей, уделяя Смердякову больше

внимания, чем Алеше; в новом свете представляет вниманию зрителя всю историю героев, известных по книге.²

В начале XX века в Италии было в моде ставить в театре пьесы Гоголя, Толстого, Чехова, Андреева и Горького, между тем критики предостерегали театральных деятелей от сценических постановок романов, и прежде всего русских. Один из таких критиков – Этторе Романьоли, специалист по античной Греции, автор изысканных переводов классической поэзии и обозреватель миланской театральной жизни, писал в газете «Л'амброзиано»:

Огромное обаяние русских романов обусловлено прежде всего той галлюцинаторной атмосферой, которая медленно, страница за страницей возникает вокруг персонажей и постепенно окутывает читателя. Из-за этой странной магии, которая есть внушение, гипноз, каталептическое воздействие, мы теряем всякую способность критического восприятия. Мы переносимся в мир, отличный от нашего, странный и демонический, постепенно адаптируемся к его среде и с доверчивым интересом следим за историями его обитателей, даже теми, которые в нашем мире показались бы безумными. И вот мы поверили, искусство достигло своей цели. Но если мы вытащим этих людей и эти события на сцену, атмосфера полностью рассеется. (Romagnoli 1925: 35–36).

И все же мощная притягательность романов Достоевского преодолела любые сомнения, и его тексты стали основой многочисленных спектаклей. Я попытаюсь извлечь из забвения некоторые значительные постановки, которые оставили свой след в истории итальянского театра и посвящаю свою работу другу и чуткому исследователю творчества Достоевского, Арпаду Ковачу.

Одна из первых театральных постановок Достоевского принадлежит эмигрировавшей в Италию актрисе и режиссеру, Татьяне Павловой. Созданный под ее руководством спектакль «Преступление и наказание» в постановке журналиста Лучо Риденти (Lucio Ridenti) и сценографа Сергея Стренковского был показан 30 ноября 1927 г. в театре

² Постановка Копо «Братьев Карамазовых», опубликованная в ежемесячном журнале «Il Dramma» (1953, № 192, с. 7–8), будет с успехом возобновлена в Италии в 50-х гг. и показана в Милане 15 октября 1953 г. труппой Teatro Stabile на Виа Мандзони в постановке Андре Барсака (Barsacq), который уже сотрудничал с Копо в Театре Старой Голубятни (Théâtre du Vieux-Colombier).

Мандзони в Милане, где она и дебютировала в роли Сони. Исполнителем роли Раскольникова стал Ренато Чаленте (Cialente), снискавший необычайный успех. Критик «Коррьере делла Сера» Ренато Симони оценил «Преступление и наказание» как один из «самых чарующих спектаклей» труппы Павловой и по актерскому мастерству, и по воссозданию атмосферы, но признавал, что в постановке «мрачным блеском сверкают отдельные осколки» романа, разрозненные фрагменты, «живописные и грандиозные картины», которые только восприятие искушенного читателя может связать воедино (Simoni 1927). Менее снисходительным к спектаклю оказался драматург Марко Прага, который категорично разгромил постановку. Считая, что переплетенные между собой идеи Достоевского едва ли возможно свести к формату театральной драмы, он назвал постановку «надругательством» над романом, «фальсификацией оригинала в восьми или девяти картинах, в которых шедевр Достоевского был растворен и унижен» (Praga 1928: 354–355).

В конце 1920-х гг. в Италии проходили гастроли великих театральных трупп и режиссеров XX века: сюда приехали Пражская группа артистов МХАТа, еврейский театр «Габима», Макс Рейнхардт, Людмила и Жорж Питовевы (Pitoëff), Александр Таиров. Их спектакли, которые зрители и критики восторженно принимали, очаровали итальянских режиссеров, побудили их задуматься о разнообразии сценического мастерства, о недостатках итальянской традиции, о значении самобытного режиссерского выбора. Однако с приходом фашистского режима театр, который всегда отражает изменения общества, стал использовать новые кодовые слова и выражения, потерял свою функцию места для размышлений и художественных вымыслов, стал глашатаем ценностей мира, внушаемых пропагандой и массовой культурой.

Одним из тех, кто продолжал активную борьбу в изменившихся политических условиях, был Антон Джулио Брагалья (Anton Giulio Bragaglia). Человек разнообразных талантов и отчаянный полемист, в 1930–1940-х гг. Брагалья отстаивал обновление итальянской сцены как ученый, режиссер, организатор, идейный вдохновитель. Борясь со скучным и сухим «антитеатром», где доминировало слово, а не зрелище, он постоянно подчеркивал необходимость «заново театрализовать» театр, создать неожиданную «сценическую атмосферу», основанную на эффекте удивления и чуда (Bragaglia 1929: 167). Для достижения своих целей он время от времени экспериментировал, применяя разные стили к выбранному тексту: «Я считаю,

что только искусное и осторожное введение эклектики может обновить и освежить театр и сценографию, создать новую визуализацию событий» (Bragaglia 1926: 48).³ Даже в годы фашистской диктатуры он был движим желанием познакомить Италию с более интересными достижениями зарубежного театра, представить важные пьесы прошлого в современной постановке. Он неустанно продвигал малоизвестные произведения театрального репертуара от Уайлдера до О'Нила, от Гарсиа Лорки до Жарри. В 1937 г. правительство поручило ему экспериментальный Театр Искусств (Teatro delle Arti), который открылся 21 апреля в Риме на Виа Сичилиа в здании фашистской Конфедерации профессионалов и художников: здесь 15 декабря 1939 г. с большим успехом прошла его режиссерская постановка «Преступления и наказания» по сценической адаптации Гастона Бати (Baty) 1932 г., в главных ролях актеры Диана Торрьери и Карло Тамберлани (театральную версию Бати выберут позднее Висконти и Стрелер).



Фото 2. Постановка «Преступления и наказания» А. Дж. Брагалья 1939 г., последняя картина: на просцениуме перед всеми Раскольников признается в своем преступлении

Признанный французский режиссер и тонкий знаток поэтики Достоевского, Бати, чтобы привлечь в театр молодое поколение, свел роман к двадцати молниеносным картинам, которые разворачивались в ритме детективной интриги, не обедняя при этом религиозное видение

³ С 1920-х гг. в Театре независимых (Teatro degli Indipendenti) Брагалья как режиссер взялся за русскую драматургию, он ставил произведения, которые редко инсценировались в Италии: это «Мститель» Чехова (9 апреля 1923 г.), «Провинциалка» Тургенева (22 марта 1926 г.), «Черное и белое» К. Э. Гибшмана и П. П. Потемкина (3 января 1926 г.) и «Дон Жуан супруг смерти» С. Л. Полякова и П. П. Потемкина (11 апреля 1926 г.).

автора и его чуткость к «униженным и оскорбленным». Центральной фигурой стал Раскольников, устремленный к спасению и христианскому обращению, благодаря вере Сони, которая выступает как воплощение ценностей смирения и самоотречения.

О постановке «Преступления и наказания», созданной Брагалей, с воодушевлением и с риторикой эпохи писал критик Санте Саварино, называя ее «выдающимся художественным и человеческим воплощением», представляющим «чувства, добродетели и пороки, свойственные человеку, и потому неодолимые и вечные»:

Дар великого писателя позволяет погрузиться в самое сердце человека, проникнуть в бездны сознания и раскрыть его <...> молодой Раскольников убивает и крадет, полагая, что его поступок – не преступление, а акт социальной справедливости. После безумного деяния сознание его проясняется, и именно тогда человеческое в нем приходит в смятение, чтобы избавиться от надуманных идей и придти к раскаянию. Таково наказание за его преступление: глухие угрызения совести, потерянности без умиротворения, муки без утешения. Только когда молодой человек обретает Бога и признается в своем преступлении, он чувствует, что, как Лазарь, может воскреснуть к новой жизни. (Savarino 1939: 27).

В постановке, в глубине почти пустой сцены Брагалья помещает лестницу, часто встречающийся образ в романах Достоевского; по лестнице исполнители поднимаются или спускаются в моменты анагоризиса, в моменты осознания греха, на пороге ключевого экзистенциального переворота или финального решения. Порог, лестница, вход – символические точки перехода – становятся в сценическом воплощении пространствами самораскрытия, в которых отражается не мир автора, а мир героя в мгновение открытия; таким образом все, что связано с романом – люди, идеи, предметы, но и обрывки повседневной реальности, – проявляется через самосознание главного героя и попадает в поле его зрения.

Два года спустя, 13 декабря 1940 г., Брагалья ставил также «Братьев Карамазовых» в сценическом переложении писателя Коррадо Альваро с такими великими актерами, как Сальво Рандоне (Дмитрий) и Лина Волонги (Грушенька), но постановка не убедила критиков, которые сочли ее посредственной попыткой выделить из романа лишь несколько значительных эпизодов.

В декабре 1940 г. роман «Игрок» в переложении для театра Уго Сандора (Sandor) привлек внимание другого режиссера, эмигрировавшего из

России, – Петра Федоровича Шарова, который обучался в школе МХАТа у Станиславского, затем в 1919 г. эмигрировал и в 1933 г. поселился в Италии. На итальянскую сцену, где доминировала фигура великого актера, Шаров ввел русскую традицию придавать постановке единый ритм и внутреннюю согласованность, благодаря слаженной работе всех сотрудников спектакля. По словам театрального критика Энрико Рокки, «режиссура Шарова выглядела тщательно выверенной и точной, он сумел создать захватывающую атмосферу вокруг драмы игрока»; Джино Черви в главной роли – «настойчивый наставник, захваченный беспрестанным вихрем демона игры», а «Рина Морелли с трогательной выразительностью исполнила роль загадочной падчерицы разоренного генерала» (Росса 1941: 29).

Работа этих режиссеров по адаптации романов Достоевского для театра прошла параллельно с утверждением концепции режиссуры, в которой активно участвовали театральные деятели и критики. Для режиссера полифонический роман Достоевского с его обилием разнородного повествовательного материала – это настоящий вызов, перед ним стоит задача озвучить авторское слово, преобразуя повествование в визуальный код. Не случайно именно двум великим режиссерам удалось с огромным успехом поставить «Преступление и наказание»: это Лукино Висконти в 1946 г. в римском театре Элизео и Джорджо Стрелер в миланском Малом театре в 1948 г.

В конце Второй мировой войны театральная жизнь Италии, истерзанной годами фашизма, была разрушена: разбомбленные театры, распущенные труппы. С политическим пылом Лукино Висконти брался за восстановление театра, в который ввел глубокие преобразования: он поставил новых американских и французских авторов, перечитал классику, переосмыслил сценографию, мастерство актера, роль режиссера. Для него театр – это не только место абсолютной свободы режиссерского самовыражения, но и площадка, где представлены проблемы и конфликты современного общества. Осенью 1946 г. он создал собственную драматическую труппу, куда набрал актеров высокого класса, и поставил себе задачу составить репертуар на основе исключительно художественных критериев (Visconti 1953: 82–83). Центральное место в его режиссуре занимает актерское исполнение персонажа как человека, испытывающего на себе внутренние бури и содрогания современной жизни. В его постановках оживает человеческая личность во всей смуте

эмоций разыгрываемой истории (отчаяние, срывы и несообразности), человек в пограничном состоянии между внутренним кипением и взрывом. В этом процессе для него необычайно важна личность актера, вовлеченного в разработку творческого проекта в ходе продолжительных чтотекста, в которых каждый осваивает своего персонажа и свою роль: «я даю всем свободу глубокой – проработки персонажа, направляя их в нужную сторону» (Visconti 1953: 87). На итальянскую публику большое впечатление произвели его первые театральные работы, его изысканные постановки, часто провокационные, в которых чувствуется настолько сильная личность, что подминает под себя все составляющие спектакля.

Постановка «Преступления и наказания» в сценическом изложении Бати, адаптированном Висконти, шла с 12 ноября по 8 декабря 1946 г. Из программки спектакля можно узнать имена его создателей: декорации и костюмы Марио Кьяри, музыка Ренцо Росселлини, сценография Либерио Петрасси; Мемо Бенасси в роли следователя Порфирия, Паоло Стоппа – Раскольникова, Рина Морелли – Сони, Аугусто Матрантони – Мармеладова, Даниэла Палмер – Катерины Ивановны.



Фото 3. Постановка «Преступления и наказания» Л. Висконти 1946 г.: лестница дома старухи-процентщицы, улица Петербурга и кладбище

Постановка Висконти объединяет на одной площадке разные места действия: в центре сцены – лестница дома старухи-процентщицы и улица квартала Петербурга, где и разворачивается история главного героя,

по обеим сторонам – кладбище, трактир и кабинет следователя. Одним взглядом зритель охватывает весь крестный путь Раскольников – от преступления до наказания; эффектно единым пролетом вздымается ввысь лестница, вокруг которой развивается действие, внизу на улице случаются и необычные эпизоды (во время тяжелого разговора Мармеладова и Раскольникова во втором акте Висконти вводит трех кувыркающихся акробатов); действия сменяют друг друга настолько плавно, что создается впечатление, будто каждая картина есть продолжение предыдущей; в правой со стороны зрительного зала части сцены возвышаются мрачные кресты кладбища, и контрастом к ним – хрустальная люстра, отсылающая к интерьеру кабинета следователя. Также на контрасте с фоном абсолютно геометрической лестницы появляются фигуры женских персонажей в огромных кринолинах и «живописные» группы актеров, позы и жесты которых воспроизводят сюжеты знаменитых картин.

Часть критиков упрекала Висконти в этом его визуальном самоупоении: «режиссер перестарался с цветом», «все это больше похоже на какую-то живопись XVIII века, чем на Петербург 1866 г.» – писал один из них («L'Italia nuova», 13. 11. 1946), а другой добавил: режиссер показал историю убийцы «через линзу, которая добавляет зрелищу великолепия», он наблюдал постановку извне, заботясь более о внешней гармонии и структурных эффектах, чем о раскрытии характера персонажей и развитии повествования («Il momento», 13. 11. 1946). В ежемесячном театральном журнале «Занавес» («Sipario», ноябрь 1946 г.) театальный критик Лучано Лучиньяни (Lucignani) упрекал Висконти в том, что он уделял внимание только хореографической стороне спектакля, заботясь о расстановке проституток вокруг Сони и Раскольникова в ключевой драматической сцене исповеди. Театровед Сильвио д'Амико, критиковавший сценическую версию Бати, далекую, по его мнению, «от синтетического анализа драмы, которая растворяется в дробном мелькании бесчисленных картин», так что «вся неотразимая сила воздействия оригинального произведения, т.е. внутренние противоречия героя, его стремительное крушение и его мучительное возвращение к свету, оказывается в значительной степени утрачена», нелестно отозвался и о театральной постановке Висконти:

Несмотря на мастерство художника-постановщика Марио Кьяри, некая *мера* изысканной согласованности переносит нас в атмосферу балета. И нечто хореографическое преобладает в плавном развитии

сюжета. Всякий, кто держал в руках роман, не может не сохранить впечатления, что он – про бедняков и оборванцев: его герои – маленькие люди, бедные горожане, их нищета – и есть часть того смятения, о котором они говорят. Однако вчера вечером в театре Элизео мы увидели картины пышного буйства кричащих красок; изящные галантные кринолины порой гораздо больше напоминали Россию Дягилева, чем Россию Достоевского. (d'Amico 1953: 155–157).



Фото 4 Постановка «Преступления и наказания» Л. Висконти 1946 г.:
Соня с проститутками в кринолинах

В те годы Висконти весьма отошел от неореалистических решений своих первых фильмов, поэтому даже необычайная сценическая находка (открытая сцена с центральной лестницей, устремленной к небу и к искуплению), которая действительно дала декорации мощный символический накал, частично утрачивалась в мелькающем многоцветье костюмов и в групповых сценах, которые глушат напряжение романа.⁴

Другой крупный режиссер, поставивший «Преступление и наказание» – Джорджо Стрелер, ровесник Висконти. В 1947 г. он вместе с Паоло Грасси и Ниной Винки создал «Малый театр города Милана» (названный так в честь московского Малого театра), задуманный как «театр искусства для

⁴ Великолепие сцен в постановке «Преступления и наказания» предвеляют следующие кинотворения Висконти, который в 1957 г. снова вернулся к Достоевскому в фильме «Белые ночи», где с блеском сумел совместить действительность и видения, картину реального места и его преображение в фантазиях.

всех», как пространство истины и поэзии, не подвластный рыночному или политическому давлению. Репертуар Малого театра обращался к чувствительности широкой публики и делал сознательный выбор в пользу общественной поэтики и социальной действительности тех лет. С этой целью Стрелер открыл первый сезон 14 мая 1947 г. постановкой пьесы «На дне» Максима Горького, которая была выбрана не только как дань памяти о писателе к 10-летней годовщине его смерти, но и как своего рода театральный манифест, выдвигающий на первый план внимание к общественным проблемам и потребностям человеческого бытия (Strehler 1974: 36).

Атмосферой социального протеста пронизана и постановка «Преступление и наказание», представленная на сцене 26 февраля 1948 г. Джанни Сантуччо (Santuccio) исполнил роль Раскольникова, Лилла Бриньоне (Brignone) – роль Сони, Камилло Пилотто – роль следователя. В сотрудничестве с художником-постановщиком Джанни Ратти режиссер создал сложную конструкцию, которая делила сцену на множество зон, каждая из которых освещалась в тот момент, когда туда перемещалось действие. Поборник обновления сценографии, Стрелер стремился через свет создать поэтическое пространство для развития драматического действия; его технические усовершенствования способны произвести сильный эмоциональный эффект. В его постановке «Преступление и наказание» построено именно на чередовании ярко освещенных сцен и эпизодов в глубокой тьме, вызывающих ассоциации с навязчивыми галлюцинациями и тоскливой тревогой Раскольникова, мятущегося в поисках прощения и спасения.

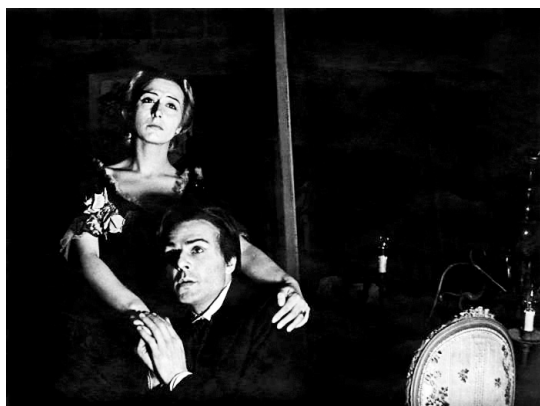


Фото 5. Постановка «Преступления и наказания» Дж. Стрелер 1948 г.: Раскольников признается Соне в своем преступлении

Подготовительная работа Стрелера по осмыслению произведения очень отличалась от работы Висконти: серия заметок, набросанных в порыве почти маниакальной одержимости, непрерывная череда сменяющих друг друга аналитических размышлений и поэтических вспышек; к началу подготовительной работы с актерами у Стрелера нет готовой режиссерской идеи, напротив, во время читки он часто прерывает актеров и сам озвучивает разные роли, проверяя свое понимание произведения и воплощая свое толкование оригинала. Одна из самых ярких сцен – это притча о Лазаре, которую Соня читает Раскольникову в завершении XIV картины, символически перекликающаяся с последней сценой, когда все персонажи смотрят на Соню и Раскольникова, выходящих на авансцену, словно навстречу искуплению, и герой опускается на колени и признается в своем преступлении (Baty 2001: 86).

В сценической версии Бати действие сосредоточено вокруг двух персонажей – Раскольникова и Порфирия Петровича, тогда как фигура Сони отодвинута на задний план, одни эпизоды романа едва намечены, другие пространно объясняют происходящие события. В отличие от романа в версии Бати вырезаны и долгие мучения Раскольникова после двойного убийства (а убийства невинной Елизаветы Ивановны нет и следа), и постепенное разрушение идейных мотивов и филантропических побуждений, толкнувших его на преступление. В диалогах главных героев встречаются ключевые слова, вставленные Бати (*нищета, голод, кровь, страдание*), а также отсылки к другим произведениям Достоевского, показывающие его знание творчества писателя: например, упоминаются «страдания» русского народа, угроза «прогрессистских идей» 60-х годов, заимствованных на Западе, прерогатива «высших людей» устранять «вшей» общества.

Переработав авторские ремарки Бати, согласно собственному поэтическому видению и стремлению представлять социальные проблемы, Стрелер ввел в спектакль реалистические элементы современности, выбрал более взвешенные режиссерские решения, проявляя большее уважение к оригинальному произведению, чем Брагалья, который отдал предпочтение сценическим и визуальным компонентам постановки.

Во второй половине века великие романы Достоевского по-прежнему привлекали внимание театральных деятелей. В феврале 1957 г. режиссер и театровед Луиджи Скарзина (Squarzina) ставил «Бесов» в сценической переработке Диего Фаббри, который предлагал религиозное прочтение

романа, выделяя тему распространения в российском обществе разрушительных революционных идей.

Последнюю сценическую версию «Братьев Карамазовых» реализовал в римском театре Арджентина в январе 1998 г. режиссер Лука Ронкони, который перенес роман в полном объеме в три отдельных спектакля («Сладострастники», «Великий Инквизитор», «Судебная ошибка»), фактически бросая вызов непредставимому на театральных подмостках.



Фото 6. Постановка «Братьев Карамазовых» Л. Ронкони 1998 г.

Он не сократил текст, а собрал некоторые основные главы романа, вставляя фигуру всеведущего рассказчика, связывающего разных персонажей и события; особо отметил сравнения персонажей один на один (диалог Дмитрия и Алеши, разговор Ивана и Алеши, предваряющий эпизод Великого Инквизитора, словесная дуэль Кати и Грушеньки); сосредоточил внимание на проблемных аспектах текста: напряжение между духовным призванием и похотливой натурой, между страстью и разрушением, между любовью и эгоизмом. Действующие лица, представленные рассказчиком, присваивают прямую и косвенную речь, чередуя первое и третье лицо,

повествуют о себе, ведут диалог; они появляются и исчезают, даже на долгое время, живут как бы на параллельных дорожках, которые время от времени пересекаются, каждый раз возвращаясь разными.

Скудная сценография стремится передать все убожество провинциального мира романа: сценическое пространство оформлено с использованием простых материалов, тусклых, монохромных цветов, минимальной обстановки из скамейки, лестницы, анонимной старинной мебели. Неожиданно зрителя поражают необыкновенные театральные перевороты: трупы старца Зосимы и Федора Карамазова представлены рядом с точной цитатой из «Христа во гробе» Гольбеина, у молчаливой фигуры Христа перед Великим Инквизитором черты «Христа с монетой» Тициана, крестьянская мать Ильюши Снегирева напоминает «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля. Ронкони-читатель хорошо знал живописные пристрастия Достоевского.

Цель Ронкони в театральном воплощении Достоевского – создать познавательный маршрут, магистраль до усвоения авторского слова, вовлечь и подчинить зрителей, чтобы они выбирали из Достоевского то, что им близко и затягивает: «каждое поэтическое произведение настолько многогранно, что может быть рассмотрено с бесконечного количества точек зрения».

Литература

- Baty 2001 = Crime et châtimement d'après l'oeuvre de Dostoevski, adaptation de Gaston Baty // L'avant-scène théâtre. 15 octobre 2001. n. 1098.
- Bragaglia 1926 = Bragaglia A. G. La maschera mobile. Foligno, 1926.
- Bragaglia 1929 = Bragaglia A. G. Del Teatro Teatrale, ossia del Teatro. Roma, 1929.
- Copeau 1911 = Copeau J. Avertissement // Les Frères Kazamazov, mise en scène de Jacques Copeau. Paris, 1911.
- d'Amico 1953 = d'Amico S. Palcoscenico del dopoguerra. vol. I. Torino, 1953.
- Praga 1928 = Praga M. Cronache teatrali 1927. Milano, 1928.
- Romagnoli 1925 = Romagnoli E. In platea. Critiche drammatiche dell'anno MCMXXIII. vol. 1. Bologna, 1925.
- Savarino 1939 = Savarino S. Spettacoli di eccezione. Delitto e castigo di Dostoevskij // Il dramma. 15 dicembre 1939. n. 320.

- Simoni 1927 = Simoni R. Delitto e castigo // Corriere della Sera. 1 dicembre 1927.
- Strehler 1974 = Strehler G. Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati. Milano, 1974.
- Tilgher 1994 = Tilgher A. Figure momenti problemi del teatro moderno. Bologna, 1994.
- Visconti 1953 = Visconti L. Il mio teatro, a cura di C. d'Amico de Carvalho e R. Ricci. vol. I. Bologna, 1953.

Horváth Csaba
(KRE, Budapest)

ESSZÉKÍSÉRLET DOSZTOJEVSZKIJ *BŰN ÉS BŰNHÖDÉSE* KAPCSÁN A POLIFONIKUS REGÉNY ÉS KARNEVÁL ÖSSZEKAPCSOLHATÓSÁGÁRA

Előszó

Az alábbi írás esszé. Ugyanannyira gondolkísérlet, mint tanulmány. Ezért inkább felvet, mint bizonyít, ráismer, mint megismertet. A feltevése az, hogy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* esetében a szóban forgó regény leghíresebb értelmezőjének, Mihail Bahtyinnak a polifonikus regényről és a karneválról szóló tanulmánya nem pusztán összekapcsolható, de egyben fel is erősíti egymás hatásait. Az általuk képviselt szölamok alapján a szereplők egymás közötti viszonyát vizsgáló szemlélet és a karnevál több szinten is csatlakozhat egymáshoz, sőt a polifonikus megszólalás és a karnevál feltételezi egymást. A gondolatot egy konferenciaelőadás hívta életre, de nem jöhetett volna létre, ha egy pár éve egy kora őszi napon Kovács professzor úrral, azaz Árpáddal nem sétálunk el a Kálvin térről a Krúdy utca sarkán lévő boltig bevásárolni.

A regényről

A *Bűn és bűnhődés* polifonikus szerkezete nem csupán a szereplők egymáshoz való hálózata miatt érdekes, hanem főleg azért, éppen szerkezetével vonja vissza az egyetlen és központi igazságnak a létezését, melyet feldarabol és szétoszt a szereplői által képviselt igazságok között. S a polifonikus regény lényegéből adódóan a szereplők úgy érvelnek a maguk igaza mellett, hogy az ebből adódó sokszólamúság a farsangot, a karnevált idézi meg.

Ha a regény műfaja alapvetései közül azt emeljük ki, hogy Hegel a XIX. század elején a regényt az egydimenziós világ művészetének nevezte, a XX. század elején Lukács György a regényhős alakját deviánsnak tartotta, majd hetven

évvel később Kundera pedig azt írta, hogy a regény akkor született meg, amikor Isten elhagyta a világot, akkor nem csodálkozhatunk azon sem, hogy Derrida vagy Lucien Goldmann szerint a regény szükségszerűen apokaliptikus műfaj.

S az isteni rend lehetősége Dosztojevszkij regényeinek esetében is kérdéses. Mit lehet kezdeni azzal az alapvetéssel, hogy a *Bűn és bűnhődésben* – a szerző más könyveihez hasonlóan – a szolamok sokszínűsége nem áll össze olyan egyetlen igazsággá, melyet a szerző gondolkodása feltételez? Feltételezésünk szerint a polifonikus szerkezet és a karnevál egyaránt arra van, hogy ezt az el-lentétet feloldja.

A regényhős nem tragédia-hős. „Ördög vigye! Igazán nem csoda, ha némelyek regényes alakot látnak bennem.” Ezt Szvidrigajlov mondja magáról. A regényes alak fenoménja a hőssel egyenlő erősségű kristályosodási pontja a kérdéses műnek, de morálisan nem igazolható vagy erősen ambivalens filozófiát, világszemléletet képvisel.

De ettől a regényhős hősnek vagy antihősnek tekinthető? Dukkon Ágnes szerint a „szép tettek” és „kiváló emberek” nem tökéletesek, mert akkor nem jöhetne létre a cselekedetek és jellemek összjátékából adódó „tragikus vétéség”, s e nélkül a katarzishoz szükséges „félelem és részvét” sem ébredne föl a szemlélőben. Ebből következik, hogy a cselekvő személyeknek, és magának a cselekedeteknek is mérték szerint kell fölépülniük.

Dosztojevszkijnél az egyik legfontosabb kérdés a monologikusan létező, saját igazságukba zárt szereplők monológjainak és a regényhősöknek az egymáshoz való dialogikus viszonya. Bahtyin szerint „Dosztojevszkijt a hős mindig úgy érdekli, mint a világnak és önmagának sajátos szemléleti módja, az ember meghatározott értelmezési és értékelési pozíciója, amelyből önmagát és a környező valóságot megítéli. Dosztojevszkij számára sosem az a fontos, hogy mi hőse a világban, hanem elsősorban az, hogy milyen a világ hősében, és milyen a hős önmaga szemében.

S így, míg a Dosztojevszkij – regények szereplői számára a saját tudat – és így a saját nyelv – az elődleges, ezt a többiek nyelve és tudata által létrehozott tükrőben szemre vételezhetik igazán. Dukkon Ágnes szerint Dosztojevszkijnél a hős mint nézőpont jelenik meg, a szerzői szemlélet és az ábrázolás tárgya pedig az öntudat működése.

Ugyanakkor Dosztojevszkij vérbeli regényíróként pár mondattal akkor is életre kelti figuráit, ha azokat pusztá típusnak ábrázolja: „Július elején, egy rendkívül meleg nap alkonyatán, fiatal férfi lépett ki a Sz... utcai házból, ahol albérletben lakott, és lassan, láthatóan határozatlanul, elindult a K... híd felé. Mert szép ifjú

volt, azt meg kell adni: barna hajú, termete magasabb az átlagnál, és karcsú, sudár, a szeme gyönyörű, sötét. De hamarosan megint elmélyedt gondolataiban, szinte öntudatlanságba esett, és csak ment: környezetéből semmit se látott, nem is akart meglátni <...>.” A főhős akit kívülről láttunk az imént, így gondolkodik saját magáról: „Hm... így van az... kezünkben tartjuk a sorsunkat, és minden kicsúszik a markunkból, csak azért, mert gyávák vagyunk... Igen, ez alapigazság... Érdekes, hogy mitől fél a legjobban az ember: az új lépéstől, az új, lényeges szótól. Különben... nagyon is sokat okoskodom. Azért nem csinállok semmit, mert okoskodom. Bár... talán nem is így van, azért okoskodom, mert nem csinállok semmit.” <...> Minek is megyek ma oda? Hát meg tudom én tenni... azt? Hát komolyan gondolom? Eh, dehogyis. Képzeteimet mulattatom vele. Játsszom. Ez az: játék.”

A fenti két idézet jól mutatja, hogy a megírt figura és annak a tudata egyformán fontos a szövegben. Nem pusztán az nem dönthető el, melyik az erősebb, de a kétféle reprezentáció: a külső megírásé és a belső tudaté valójában feltételezi egymást és reflektál egymásra. A valódi külső nézőpont a cseléd lány szemszögéből jelenik meg, aki így szól Raszkolnyikovhoz és Raszkolnyikovról: „te meg az okos fejjel csak heversz itt, mint a zsák, nem látni a nagy tudományodat. Azt mondd, azelőtt leckét adtál, gyerekeknek. Hát most miért nem csinálsz valamit, mi? – Csinállok én... – felelte kelletlenül és nyersen Raszkolnyikov. – Aztán mit, te? – Dolgozom... – Mit dolgozol? – Gondolkozom – válaszolta a fiatal ember komolyan, és elhallgatott.”

A regényalakok egymás megvalósult vagy meg nem valósult lehetőségei. Raszkolnyikov figurája áll középen: ha befejezné az egyetemet, állami szolgálatba állva igazságérzete alapján ő lehetne Porfirij. Ugyanakkor a jó és a rossz erkölcsi alapvetéseinek összekeverése Szvidrigajlovhoz teszi hasonlatossá. Ezt az ontológiai közösséget a szöveg direkt módon is kiemeli: „– Csak nem? Ugye mondtam, hogy valami közös vonás van bennünk? – Egy szóval se mondtam! – vágta rá élesen Raszkolnyikov. – Nem? – Nem! – Azt hittem, mondtam.”

Sőt, Szvidrigajlovnak, miként Raszkolnyikovnak is, az a hübrisze, hogy a jó a rossztól a saját véleménye alapján akarja elválasztani: „Az igazság az, hogy csakugyan elég bajt és kellemetlenséget okoztam nagyra becsült, kedves húgának, és ezt őszintén bánom. Szívemből szeretnék – nem mintha bűnömet akarnám ezzel jóvátenni vagy őt kárpótolni –, egész egyszerűen csak szeretnék valamit tenni érte, elvégre nincs kiváltságlevellem csupáncsak a rosszra.”

A gyilkosság kegyetlen kisserése és a felelősség előli bujkálás viszont Luzsinhoz közelíti Raszkolnyikot. S főleg az a hasznosságra való törekvés, ami mind a két figurát meghatározza: „A gazdaságtudomány pedig még

hozzáteszi, hogy mennél több a jól intézett magánügy, az ép köntös a közösségben, annál szilárdabb a társadalom alapja, és annál jobban fejlődhet benne a közügy. Egyszóval: ha kizárólag és csupáncsak magamnak szerzek, azzal szerzem a legtöbbet mindenki számára, elérem, hogy felebarátomnak is valamivel több jusson egy rongyos köntösnél, és azt ne egyes magánszemélyek nagylelkűségének köszönhesse, hanem a közös jólétnek...”

Az egyes figuráknak Raszkolnyikov központi helyzete nélkül is köze lehet egymáshoz: elég csak arra gondolni, hogy Szonya és Dunya a prostitúció társadalmilag elfogadott, sőt elvárt, illetve kulpabilizált és kirekesztett formáját mutatják, így alakjuk összekapcsolható egymással. Vagy arra, hogy Szvidrigajlov és Luzsin is az erkölcs nélküli képviselői.

Am esetükben a mi szempontunkból ugyanolyan fontos, hogy a két figura leírása a karnevál beazonosíthatatlan, a megszokott társadalmi kódokat felülíró ruházatát emeli ki. A Szmergyakov megjelenését előlegző Luzsin ízléstelensége a társadalmi mobilizáció negatív oldalaként nemcsak a bizonytalanságot, hanem a megszokott kódrendszer felfordulását is mutatja: „Ruhájának minden darabja éppen most került ki a szabó keze alól, és hibátlan, kivéve talán azt az egyet, hogy nagyon is új minden darab, és nagyon is elárulja az említett célt. <...> Öltözékén a világos, fiatalos színek uralkodtak: csinos, nyári, drapp árnyalatú zakó volt rajta, könnyű, világos nadrág és a hozzá való mellény, újonnan vásárolt finom ing, habkönnyű, rózsaszín csíkos batiszt nyakkendő, és ami a legfontosabb: minden illet az arcához. Hallatlanul friss, sőt szép arca volt, és különben sem árulta el a negyvenöt esztendő. A sötét pofaszakáll tetszetős keretbe fogta, különösen szép volt a két tömött barkó a simára borotvált, tükröfényes áll két oldalán. Haját, amely egyébként alig-alig deresedett, fodrász fésülte és göndörítette, de még ez sem mutatta nevetségesnek vagy ostobának a képét, bár az ilyen, fodrász göndörítette haj többnyire így hat, mert óhatatlanul az esküvőjére induló németet juttatja eszébe az embernek.”

Szvidrigajlov leírása pedig álomszerűsége és kimért eleganciájának groteszk volta miatt az ötven évvel későbbi Kafka-hősöket idézi: „Raszkolnyikov még nem nyitotta ki egészen a szemét, és nyomban be is hunyta megint. Hanyatt feküdt, és meg se moccant. „Ezt is álmodom még, vagy nem?” – kérdezte magában, és egy icipicit felemelte pilláit, figyelt: az idegen még mindig ott állt, és még mindig őt vizsgálta. Aztán óvatosan átlépett a küszöbön, gondosan behúзва maga után az ajtót, odajött az asztalhoz, egy pillanatig várt – közben folyvást szemmel tartva őt, és nesztelenül, vigyázva leült a dívány melletti székre. Kalapját maga mellé tette a földre, két kézzel sétatbotjára támaszkodott,

és állat a két kezére nyugtatta. Látszott rajta, hogy kész akármeddig is várni. Amennyire Raszkolnyikov félig lehunyt pilláin át láthatta, testes és már koros ember volt, szakálla sűrű és szőke, majdnem fehér...”

Mindkét idézetben érdekes a jelmezszerűség, az álruhának a valódi ént eltakaró, illetve az egyedi embert típussá alakító leírása. Ezek a karnevál egyik legfontosabb jellemzőjét mutatják.

A *Bűn és bűnhődés* figuráinak dramaturgiailag is közük van egymáshoz. A cselekmény egy baráti összejövetelen indul, s mint kiderül, mindenki mindenkit ismer: „Ma este amolyan lakásavatásféle lesz nálam. <...> Csupa magunkféle lesz ott. Porfirij Petrovics is eljön, a vizsgálóbíró... nagy jogász. Ismered. – Az is rokonod talán? – Szegről-végről.” S idetartozik az is, ahogyan a regény végén is felerősödik a rokoni kötelékek fontossága: Razumihin, mivel elveszi Dunyát, Raszkolnyikov sógora lesz, sőt Porfirij is ott van a meghívottak között: „Két hónappal később Dunya férjhez ment Razumihinhez. Szomorú, csendes esküvőjük volt. De azért voltak meghívottak, köztük Porfirij Petrovics és Zoszimov.”

A karneválról

A *Bűn és bűnhődés* a cselekmény idejét adó nyári időszaktól a szereplők leírásán, jellemzőin, sőt jellemén át több minden is felidézi a bahtyini karnevált. Sőt, esszénk éppen azt ajánlja megfontolásra, hogy a polifonikus regényszerkezet és a bahtyini karnevál-elmélet is kapcsolatban áll egymással.

A regényben a világ felfordulásának első és legfontosabb jele a fehér éjszaka: a nappal és a sötétség, az ébrenlét és az álom, a valóság és a valóságon túli összekeveredése. A nyitómondat alapján „július elején, egy rendkívül meleg nap alkonyatán” lép ki a főhős háza kapuján, s így a nyár közepén úgy veszíti el érvényességét a megszokott idő, ahogyan a jó és a rossz keveredik Raszkolnyikov, de akár Szvidrigajlov fejében. A sötétség és a világosság szétválaszthatósága az az alaphelyzet, ahol a regény elkezdődik. S az alábbi idézet jól mutatja, hogy fehér éjszakák motívumánál is összekapcsolódik a realista valóságábrázolás és a szimbólumszerű többletjelentés: Marmeladov hazaérkezésekor a szürkület a család fenyegető lényegét, nem az esti Pétervárt írja le: „Kicsi híján tizenegy óra volt, és noha Pétervárott az még nem igazi éjszaka, itt a felső emeleten koromsötétség fogadta őket.”

A megszokott rend felfüggesztése a szereplők leírásában és viselkedésében is megjelenik. Minden szereplőben van valami a hétköznapi racionalitását vagy megszokottságát túlhaladó látvány vagy karakterjegy. Razumihinről azt

tudjuk meg, hogy „Az italt bírta a végtelenségig, de azért ital nélkül is megvolt. Olykor valóban túlzásba vitte a mókát, de tudott komoly is maradni. No meg arról is nevezetes volt, hogy a balszerencse sohasem szegi kedvét, a legnehezebb körülmények között se csügged.” Szonya leírása ugyanannyira fájdalmas, mint groteszk: „Ő is rongyokba volt öltözve, eleganciája garasos utcai cifraság, amely – ennek a külön világnak ízlése és szokásai szerint – nagyon is nyíltan kimutatja szégyenletes célját. <...> negyedkézből vásárolt, nagy virágos selyemruha van rajta, nevetséges, hosszú uszályal, és terebélyes krinolin, amely elfoglalja az egész ajtóközt; nem gondolt a világos topánkájára meg a napernyőre, ami éjszaka igazán felesleges, csak úgy a kezébe vette, mikor eljött hazulról – se a furcsa, kerek, égőpiros tollas szalmakalapjára.” Marmeladov pedig „Középmagas, izmos testalkatú ember volt, jó ötvenes, feje deres, és nagy darabon kopasz, arca puffadt és az örökös ivástól sárga, sőt zöldes; duzzadt szemhéja alól két parányi, alig résnyi, de lelkes, vörös szem csillogott. És valahogy nagyon furcsa volt az egész ember. A nézése majdnem hogy elragadtatott: igen, gondolkodás, szellem tükröződött a szemében, de amellett örület is. Szakadozott fekete frakk volt rajta, amelynek minden gombja lógott, csak egyetlenegy tartott még valamennyire, és azt be is gombolta, nyilván nem akart véteni az illendőség ellen. Nankingmellénye alól kidudorodott a gyűrött, összefröcskölt, mocskos ingmell. <...> Magatartásában is határozottan volt valami hivatalnoki méltóság <...>.”

Porfirij megjelenése sem vizsgálobíró, hanem karneválozót mutat: „Puffadt, kerek és egy kicsit tömpe orrú arcának beteges sötétsárga színe volt, de a kifejezése elég élénk, sőt gunyoros. Talán kedélyesnek nézte volna az ember, ha a szeme nem mond ellent, de a majdnem fehér pillájú, vizenyős, sűrűn pislogó szemek mintha mindig hunyorítottak, intettek volna valakinek. Ez a pillantás feltűnően nem illett egyébként szinte asszonyos alakjához, és sokkal, de sokkal jelentékenyebbé tette, mint amilyennek első tekintetre tűnhetett.”

Julia Kristeva szerint a karnevál természeténél fogva dialogikus, a nem kizárólagos ellentétek ténye. Ő Bahtyin nyomán az ellentétek összebékíthetőségére helyezi a hangsúlyt. Ám a karneválnak van tragikus aspektusa is, Antonin Artaud például a gyilkosságot és a forradalmat is a karnevállal rokonította.

Bahtyin szerint az „<...> kronotoposzok, mint az utca és a tér, a cselekmény fő színhelyei, olyan helyek, ahol a válságesemények bonyolódnak: a bukások és a föltámadások, az újjászületések, a gyanúsítások, az ember egész életét meghatározó döntések. Az idő ebben a kronotoposzban lényegében mindig pillanatnyi, valahogy tartam nélküli, és kilóg a biográfiai idő normál menetéből.

Ezek a döntő pillanatok Dosztojevszkij műveiben belefolynak a misztérium- és karneválidő nagy átfogó kronotoposzaiba. Dosztojevszkijnél az utcákon és a falakon belül – főleg a szalonokban – folyó tömegjelenetekben mintegy új életre kelve, újult erővel sugárzik a karneválok és misztériumok ősi köztere.”

A *Bűn és bűnhődésben* a modern nagyváros folyamatos átalakulása, az „utcákon és a falakon belül – főleg a szalonokban – folyó tömegjelenetek” kronotoposza karneváli jegyeket hordoz: minden felfordult és átmeneti: a fehér éjszakák miatt éjjel is világos van; a külvárosban járunk, mint a város gazdag kerületeinek földrajzi parafrázisaiban. És ezt a gondolatot erősíti, hogy a várost a karnevál feltételeként említi Bahtyin. Szerinte a „karneválozó utcán, ahol átmenetileg megszűnik minden hierarchikus különbség és korlát, amely az embereket egyébként elválasztja egymástól, zárójelbe kerül számos parancs és tilalom is, mely normális körülmények között, vagyis a karneválon kívüli életben érvényes.”

A *Bűn és bűnhődés* cselekményében átjárható a határ a szereplők között: közel laknak egymáshoz, s a lakások is átmenetiek. Még a cselekmény legpolgárabb alakja, Porfirij is ezt mondja: „<...> bár a lakásom is itt van... szolgálati lakás, ez az ajtó már odavezet... de tudja, most éppen tatarozzák... úgyhogy másutt lakom, ideiglenesen...”

És a karneválhoz tartozik az is, hogy a szereplők tulajdonképpen a paródiái is annak az eszmerendszernek, aminek követik a szabályait. A magát az isteni és emberi törvények fölé helyező Raszkolnyikov maga mondja magáról: „Napóleon... piramisok. Waterloo... és egy undok, aszott vén uzsorásné a piros szattyánfedeles ládikájával az ágya alatt, hogy keverhetné ezt egy fazékba még akár Porfirij is!...”

Ez a paródiaszerűség azonban ugyanannyira teszi hitelessé az egész XIX. századot meghatározó Napóleon-paradigmát, amennyire árnyalja azt. A polifonikus regényekben a szereplők sokszólamú dialógusai ugyanazt a dialektus világot képviselik, mint a karnevál. Hiszen a karnevál nem csupán kiforgat, de el is fogad. Megtalálja azt a nézőpontot, ahonnan a karneváli játék a jelentéktelenség és a komolynak, az ijesztőnek és a magasztosnak nem csupán állandó szembesítése, de kibékítése is. Ha Bahtyinnal szólva „A nevetés formáinak és különböző megnyilvánulásainak egész beláthatatlan világa állt szemben az egyház és a feudális középkor hivatalos és (hangját tekintve) komoly kultúrájával”, akkor a karnevál maga is metafizikus magasságokba emelkedik.

A polifonikus regény el nem döntött igazsága, dialogikus szerkezete miatt is közel áll a karneválhoz. Hasonlít a menippikára, amely elutasítja a monológot és az epikumot. S ahogyan a karnevál metafizikus magasságokba emelkedik,

mert „az az ünnepi kacagás nyomatékosan világszemléleti és utópikus, és mindig magasabb célokra irányul. Bár alaposan átértelmezett formában, mégis elevenen hatott benne az ősi szertartásos nevetések leglényegesebb alapja, az istenség rituális kicsúfolása”, a regény őrzi azt a hagyományt, amit a karnevál kezdett el: kívül marad, ironizál, választ keres, de éppen műfaji sajátosságai miatt nem találhat.

Kristeva szerint a karnevál természeténél fogva dialogikus, a nem kizárólagos ellentétek ténye. Dosztojevszkij polifonikus regénye ugyanilyen: dialektikus, és ellentétei olyan paradoxonok, amelyekben az az igazság nyilatkozik meg, amelyek hitelét a monológok lecsökkentik, a párbeszédek felerősítik.

Sőt, még a polifonikus regények befejezhetetlensége is összeköthető a karnevállal, amely Bahtyin szerint a „hivatalos ünneppel szemben <...> az uralkodó igazság és a fennálló rend alóli ideiglenes fölszabadulásnak, a hierarchikus viszonyok, kiváltságok, normák és tilalmak átmeneti fölfüggesztésének ünneplése. <...> A karnevál szemben állt minden örökkévalóval, befejezettel és véglegessel. A nyitott jövőbe tekintett.”

Dosztojevszkij több regényének a vége is a nyitott jövőbe tekint, a *Bűn és bűnhődés* így ér véget: „De itt már új történet kezdődik. <...> Ez új elbeszélés témája lehetne – de a mostani itt véget ér.”

Ahogy most ez a rögtönzött esszé is, amely a Kálvin téri sétával kezdődött.

Cs. Jónás Erzsébet
(Nyíregyházi Egyetem)

DOSZTOJEVSZKIJ *BŰN ÉS BŰNHŐDÉS* CÍMŰ REGÉNYÉNEK MAGYAR ÚJRAFORDÍTÁSÁRÓL

A *Bűn és bűnhődés*, Dosztojevszkij egyik legismertebb regénye, 1866-ban jelent meg oroszul. 2015-ben a legújabb, ötödik magyar fordítása Soproni András munkája. Dosztojevszkij életművének központi conceptusa az *igazság* és a *bűn*. E két fogalom szövegkoherenciát teremtő erővel vonul végig regényein. Vizsgálatunk az orosz és a magyar szövegvariáns fordításstilisztikai összevetésére irányul. A stílusesszéközök közül az alakzatok és szinonimák fogalmi keretét, a beszélők nyelvhasználatát és a kulturális reáliák fordítását vesszük elemzés alá. Az eredeti szöveget, valamint az eltelt idő miatt a temporális dimenziót, az eredeti szöveggel diszkurzív viszonyban levő fordítói magatartást, s végül a fordító által feltételezett olvasói horizontot vetjük egybe. A fordítás célnyelvi reprezentációjának elemzésével elsődlegesen tehát a világ nyelvi képéről alkothatunk véleményt.

1. F. M. Dosztojevszkij regényének fogadtatása Magyarországon. A mű legújabb magyar fordítójáról

A *Bűn és bűnhődés*, Dosztojevszkij egyik legismertebb regénye 150 éve, 1866-ban jelent meg oroszul. Magyar fogadtatása nagyra értékelte a világirodalom klasszikusává vált alkotást, s már a második világháború előtt is több fordításban adták ki. 1888-ban jelent meg először magyarul, jóllehet nem *Bűn és bűnhődés*, hanem *Raszkolnyikov* címen, Szabó Endre fordításában. 1934-ben Görög Imre fordította újra – az orosz eredeti címet követve – *Bűn és bűnhődés* címmel. Ezt a szöveget G. Beke Margit igazította pontosabbra Görög Imre első változatából 1958-ban. 2004-ben új kiadásban jelent meg a regény, de a magyar szövege – Hetényi Zsuzsa értékelése szerint – Vári Erzsébet módosításával alapvetően nem változott (Hetényi 2009). Immár 80 év után időszerűvé vált egy újabb magyar szövegváltozat elkészítése. Ez lett 2015-ben az ötödik

fordítás, amely Soproni András munkájaként a Syllabux Kiadónál jelent meg Budapesten. Az új fordítást elemezve a 2015-ös nyomtatásban megjelent magyar nyelvű variánst az elektronikusan és nyomtatásban is leginkább hozzáférhető Görög Imre és G. Beke Kata által jegyzett szövegváltozattal vetjük össze.

A legújabb fordító neve nem ismeretlen a világirodalom magyar tolmácsolói között. Soproni András 1942-ben született Budapesten. Orosz nyelvtudását a főváros Maxim Gorkij Iskolájában alapozta meg, majd egyetemi diplomáját a budapesti ELTE magyar-orosz szakán 1966-ban, az angol szakon 1997-ben vette át. Doktori címet 1995-ben kapott. Első magyar fordításai oroszból 1966-ban jelentek meg, ezt mintegy hetvenkötetnyi munka követte, köztük olyanok, mint A. Szolzsenyicin: *A GULAG szigetvilág*, I. Turgenyev: *Andrej Koloszov*, V. Propp: *A mese morfológiája*, V. Grosszmann: *Élet és sors*, V. Akszjonov: *Moszkvai történet*, valamint *Volterjánosok és Volterjankák* című regénye. 2008-ban a magyar Európa Könyvkiadótól megkapta a kiválóságokat elismerő Wessely László-díjat. Ugyanebben az évben az *Orosz kulturális szótár*áért „Az év russzistája” címben részesült.

A fordító orosz nyelvi kompetenciája a fentiek tükrében minden szempontból biztonságosnak mondható. De joggal keressük arra a választ, hogy miben ragadható meg az új változat egyéni nyelvhasználata. Még tágabb, fordításelméleti közelítésben első kérdésünk arra vonatkozik, mi indokolja az irodalmi művek újrafordítását.

2. Az újrafordítás szükségessége az irodalmi szövegek utóéletében – a fordító pragmatikai tudatossága

Walter Benjamin német nyelvész szerint a nagy műalkotások története számontartja,

hogyan származnak forrásaikból, hogyan formálódnak a művész korában, hogyan élnek tovább, elvben örökké, a későbbi nemzedékek közegeiben. Ez utóbbit, ahogy napvilágra kerül, dicsőségnek nevezik. A közvetítésnél többet jelentő fordítások akkor jönnek létre, ha egy mű az utóélete során eléri dicső hírnevének korát. A fordítások tehát korántsem *szolgálgák* a műveket, <...> épp ellenkezőleg, saját létezésüket köszönhetik a műveknek. Bennük éri meg az eredeti mű élete mindig megújuló, legújabb és legátfogóbb kibontakozását. (Benjamin 2007:185).

Soproni András fordítása lehetőséget ad Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* részére erre a megújuló, legújabb és legátfogóbb kibontakozásra.

A műfordító számára a szövegértés és a szövegértelmezés a fordítás szövegalkotó folyamatát megelőző fázis, amely meghatározza a nyelvi elemek, szerkezetek szinonimák kiválasztását. A dinamikus jelentésképzés folyamatában a fordító közvetítőként és társszerző-megnyilatkozóként az idegen nyelvi szövegből kiindulva a jelentésképzés különböző stratégiáit követi. A kommunikációban érvényes megnyilatkozási és befogadói pozíció a fordítás esetében megfordul. Az idegen nyelvi közvetítésben a megnyilatkozó az eredeti mű szerzője, s a fordító először a befogadói nézőpontból kiindulva választ stratégiát. Majd maga is megnyilatkozóvá válik a végső olvasóközönségre nézve, s így határozza meg immár a saját, fordításban realizálódó magatartását. A nyelv objektív, kódszerű oldalán kívül – amit az idegen nyelvi szöveg átültetésénél elengedhetetlennek tartunk – van a folyamatnak szubjektív oldala is. Ez közösségileg a fordító és befogadó részéről nagyfokú konvencionáliságot, vagyis hagyományokra épülő együttgondolkodást, egyénileg a fordító oldaláról saját nézőpontra alapuló, nagyfokú begyakorlottságon alapuló stabil látásmódot jelent. Nem feledhető eközben, hogy nyelvi szimbólumok a világ dolgait és az azok közötti viszonyokat nem egyszerűen csak tükrözik, azaz nem a maguk objektív totalitásában jelenítik meg, hanem a kommunikációs igények függvényében valamilyen kiindulópontból fogalmilag megkonstruálják azokat (vö. Tátrai 2011: 102–125, Tolcsvai Nagy 2013: 129–170). A konstruálás a fordításban nem csak a nyelvi kód- és szerkezetváltás szabályszerűségét jelenti. Benne van a fordítónak a célnyelvi kulturális emlékezetéből, a saját háttérismereteiből, az olvasó feltételezett befogadási horizontjából és elvárásaiból, az olvasóval megszerzett közös tudásából, világlátásából fakadó jelentésképzése. Ezt nevezzük a jelentésalkotás kulturálisan vezérelt evolúciós modelljének, amelynek alapján a szöveg kialakul. Minden újrafordításnál végbemegy a jelentéses szövegelemek ilyen értelmű szaliens, azaz előtérbe helyező válogatása, bizonyos elemek szelektív kiemelése, mások elhallgatása, gyakran elhagyása (vö. Pethő 2011: 13–30).

A sikeres fordításhoz nemcsak nyelvtudásra, hanem általános műveltségre, nyelven kívüli ismeretekre is szükség van. A kognitív nyelvészet a kommunikációban a szociokulturális összetevők jelentésképző szerepét jogosan emeli ki. A fogalmi világ sokkal szélesebb, mint a nyelvi jelekkel megnevezhető szint. Ezért a nyelvfilozófia álláspontja szerint sem tartható az az elképzelés, hogy minden fogalomnak megvan a maga nyelvi jelölője. Ez az oka és magyarázata az eltérő fordításoknak. Nemcsak fogalmaink mások, hanem ugyanazt a fogalmat két ember akár azonos nyelven is más-más szóval fejezheti ki.

Különböző kultúrák, korok, társadalmi, szociális viszonyok másképp látnak és láttatnak. A szöveg nyelvi szövete által leírt szituáció, saját beleérző képessége, szövegérzékenysége, általános és nyelvi intelligenciája, nyelvtudása, a kultúrára vonatkozó ismerete, fordítástechnikai gyakorlata stb. alapján tudja a fordító eldönteni, anyanyelvének melyik szavával fejezi ki a legpontosabban a forrásnyelvben megfogalmazott mondanivalót (vö. Kövecses-Benczes 2010: 13–25, Tolcsvai Nagy 2013: 313–350).

A fordító nem egyszer szűkíti vagy bővíti az eredeti szöveget. Az explikáció – implikáció kérdéskörét a fordítástudomány a fordítási technikák között a traduktológiai és traduktográfiai szempontból is részletesen tárgyalja két nyelvi rendszer összevetésében (vö. Klaudy 2007: 155–168, Albert 2014: 31–46). Ez a szövegkezelés a stílusban összegződik. A stílus összességében nem más, mint az a sajátos mód, ahogyan a megnyilatkozó a közölnivalót (ismereteit, gondolatait, érzéseit stb.) a szóbeli vagy írásbeli érintkezés valamely területén a megfelelően kiválasztott nyelvi elemek segítségével kifejezi (vö. Szathmári 2004: 193). A stílus a nyelvi megformáltság aktuális értékei révén jön létre, melynek összetevői a szociokulturális tényezők és a nyelvi potenciál (vö. Tolcsvai Nagy 2012: 22).

A fordítóra is jellemző a pragmatikai tudatosság, hiszen az a szándéka, hogy a hipotetikus befogadói horizontot figyelembe véve a saját és az olvasó kommunikációs igényeit kielégítse. A műfordításban alapvetően mégis a fordító szubjektív modalitása szabályozza a jelentésképzés és a szövegalkotás mikéntjét. Ez az aspektusbeli modalitás a magyarázata, s egyben indoka a koronként és stílusonként változó újabb fordítások megjelenésének. Minden kor és minden fordító mást „olvas ki” a szövegből. A fordítás ilyen megközelítésből ugyanúgy megkérdőjelezi a leképezés egyszerű sémáját a valós helyzet másolataként, reprodukciójaként, mint a filozófiai gondolkodás. Az eredeti és a műfordítás viszonyáról szólva visszamehetünk akár Kant elméletéig, amely a világleképezési modell tükrözési elméletének lehetetlenségét bizonyítja (vö. de Man 2007: 252).

3. Nyelvi, stilisztikai sajátosságok Soproni András fordításában

A világirodalom klasszikusai a műfordítások közvetítésével az olvasóközönség kulturális emlékezetének részeivé válnak, civilizációnk szellemi hordozói lesznek. Ilyen Dosztojevszkij számos műve, de talán mindegyik közül is kiemelkedően a *Bűn és bűnhődés*. A magyar közönség ismeri középiskolás korától, feldolgozták színdarabnak, filmnek, ám a regény olvasása az íróval együtt különleges szellemi kalandra, együttgondolkodásra csábít. A magyar befogadó meghívást kap az orosz kultúrába, egy másik gondolkodás, másik

létezmód megízlelésére. A fordításstiliztika dilemmája eközben az, hogy vissza tudja-e adni a közvetített szöveg Dosztojevszkij 19. századi világát, egy tipikusan szláv filozofikus elme gondolatkísérletét mind egyedi, mind egyetemes sajátosságaival, s ugyanakkor olvasható, gördülékeny képes-e lenni a mai, huszonegyedik századi befogadó számára is?

Dosztojevszkij életművének központi konceptusa az *igazság* és a *bűn*. E két fogalom szövegkoherencia-teremtő erővel vonul végig regényein. Az életmű végére az ember nembeli lényegének hordozójaként dominánssá válik az *erkölcsi igazság* és az *eredendő bűn* kifejtése, vagyis oroszul az *isztjina* (истина) és a *greh* (грех). Az *erkölcsi igazság* és az *eredendő bűn* keresése a pályaképben fokozatosan teljesedik ki. A *Bűn és bűnhődés* jogi értelemben vett vétségétől, a bűnténytől jut el a szerző az írói pálya utolsó darabjaként jegyzett *Egy nevetséges ember álma* (1877) című elbeszélés szövegértelmezésében az emberi lét alapkérdéseinek erkölcsi megmértetéséhez, az *eredendő bűn* feltárásához. Mindezt részletesen elemzi Szávai János az *Alathea, avagy nem találunk szavakat* című tanulmányában (In. Radvánszky 2008: 433–440). Dosztojevszkij világlátása, valóságábrázolása „az empirikus valóságot egyszeri konkrét realitássá fokozza, a szemlélhető anyagi és alaki tények halmazát mindenkor tevékeny jelenvalósággá” – írja Kovács Árpád (Kovács 2015: 176).

3.1. A bűn fogalmi keretének nyelvi leképezése

Nem véletlen, hogy a figyelmet legelőször a címben szereplő fogalmak konceptuális sférája, a fogalmi keret köti le. Bár az orosz *presztuplenyije* (преступление) a jogi szabályok áthágását jelentő *bűntett*, *bűncselekmény*, *bűnelkövetés*, *törvényszegés*, mégis Dosztojevszkij mindvégig morális határokat is tárgyaló *Presztuplenyije i nakazanyije* (Преступление и наказание) regény-címe magyar megfelelőjeként helyénvaló a *Bűn és bűnhődés*. Jóllehet az orosz címben szereplő *bűn az áthágás, átlépés* (преступать, переступать) szóból származik, mégsem csupán a jogi törvények megszegéséről, egy öregasszony megöléséről van szó, hanem Dosztojevszkij mindvégig az emberi morális törvények, alapszabályok határának kérdéseit feszegeti.

A *Bűn és bűnhődés* cím szószerkezete retorikai alakzatot képez. Azonos többlépcsős allúziót tartalmaz (utalás a bibliai bűnre), egyszersmind a szóalakok azonos tövéből kiindulva *figura etimologica*, amely nemcsak hangzásában illeszkedő, hanem a magyar olvasó tudatában kulturális reáliaként is rögzült szó szerkezet. Szoros szimbiózisban Dosztojevszkij művével számunkra így rögzült állandó szókapcsolat. Hasonlóan kulturális-irodalmi reáliaként tartjuk számon

például Csehov utolsó színművének címét, amely, jóllehet oroszul *Meggyeskert*, magyarul mégis *Csersznyéskert* címen lett része a világirodalmi ismereteinknek. Ezek a címadások olyan sarokkövek olvasmányaink között, amelyek előhívják nem csak a művet, hanem a kort, a korszakot, az író alakját is, ezért nehezen változtathatóak. Így gondolhatta Soproni András is, miközben látható, teljes tudatában volt a *presztuplenyje* («*преступление*») szó szemantikájának, amikor a regény epilógusában kijavítva az előző magyar fordítás tévedését, a szót helyesen, jogi értelemben elítélendő cselekményként, *bűntettként* használja.

(1)

Да и что такое эти все, все муки прошлого! Всё, даже *преступление* его, даже приговор и ссылка, казались ему теперь, в первом порыве, каким-то внешним, странным, как бы даже и не с ним случившимся фактом. Он, впрочем, не мог в этот вечер долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслию; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое. (Достоевский 1866: Эпилог/II).

Görög Imre és G. Beke Kata fordításában:

(1a)

És mit számít ez mind, minden gyötrelem, ami volt? Minden, még a *bűne* is, és az ítélet, száműzetés – most, első elragadtatásában úgy tetszett, csak külsőleges tény, idegen tőle, mintha nem is övele történt volna. Különben se tudott semmire sokáig gondolni, erősen figyelni ezen az estén. És nem is akart semmit tudatosan elgondolni, csak érzések feszültek benne. Az okoskodás helyét elfoglalta az élet, lelkében egy egészen új világnak kellett megépülni. (Dosztojevszkij 1958: 347).

Soproni András szövegváltozata:

(1b)

Különben is mit számít a múlt összes szenvedése? Első ujjongásában minden, még a *bűntette*, még az ítélet és a száműzetés is valami különleges, furcsa, szinte meg sem történt eseménynek tűnt számára. Ezen az estén nem volt képes tartósan és folyamatosan egy valamire figyelni, gondolatait egyetlen pontra összpontosítani; nem is mérlegelt tudatosan, csak érzett. A dialektika helyébe az élet lépett, és tudatában valami egész másnak kellett kimunkálódnia. (Dosztojevszkij 2015: 469).

3.2. Rétegnyelvi fordulatok a párbeszédben

A mindkét nyelvet ismerő olvasót nem kevésbé érdekelheti a párbeszédetek szociokulturálisan beágyazottsága, a rétegnyelvi fordulatok fordítása. Szvidrigajlov és Achilles a bűnöző öngyilkossággal végződő találkozásakor a korábbi fordítás ezt a beszélt nyelvi stílusesszéköt nem vette figyelembe. Soproni András szövegváltozata a nyelvigleg nem korrekt orosz beszéd minden részletét magyarra adaptálva tükrözteti.

(2)

Ахиллесу наконец показалось непорядком, что человек не пьян, а стоит перед ним в трех шагах, глядит в упор и ничего не говорит.

– А-зе, сто-зе вам и здесь на-а-до? – проговорил он, всё еще не шевелясь и не изменяя своего положения.

– Да ничего, брат, здравствуй! -- ответил Свидригайлов.

– Здесь не места.

– Я, брат, еду в чужие края.

– В чужие края?

– В Америку.

– В Америку?

Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок. Ахиллес приподнял брови.

– А-зе, сто-зе, эти сутки (шутки) здесь не места!

– Да почему же бы и не место?

– А потому-зе, сто не места.

– Ну, брат, это всё равно. Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку.

Он приставил револьвер к своему правому виску.

– А-зе здесь нельзя, здесь не места! – встрепенулся Ахиллес, расширяя всё больше и больше зрачки.

Свидригайлов спустил курок. (Достоевский 1866: V/6).

Görög Imre és G. Beke Kata fordításában:

(2a)

Achillesnek sehogy se tetszett, hogy ez az ember, aki nem részeg, így megáll előtte, három lépésre, makacsul nézi, és egy szót se szól.

– *Hallja... izé... mit akar itt?* – szólalt meg végre, de akkor se mozdult, nem változtatott a pozitúráján.

– Semmit, semmit, barátom, jó reggelt! – felelte Szvidrigajlov.

– *Itt nem szabad álldogálni.*

– Én messze útra megyek, idegenbe.

– Idegenbe?

– Amerikába.

– Amerikába?

Szvidrigajlov most elővette a pisztolyát, és felhúzta a kakast. Achilles a homlokát ráncolta.

– *Hát ez mi? Ne tréfáljon, itt nem szabad...*

– Aztán mért épp itt ne volna szabad...

– *Mert nem szabad.*

– Sebaj. Jó hely ez, barátom. Ha kérdeznek, mondd azt, hogy Amerikába utaztam.

És jobb halántékára illesztette a pisztolyt.

– *Hallja, izé, itt nem szabad, tilos!* – Achilles felkapta a fejét, szeme mind tágra nyílt.

Szvidrigajlov meghúzta a ravaszt. (Dosztojevszkij 1958: 322–323).

Soproni András szövegvariánsa:

(2b)

Az Achilles végül úgy találta: az mégse járja, hogy ez az ember nem részeg. Mégis itt áll tőle három lépésre, mereven nézi, és egy kukkot se szól.

– *Hé, maga mit akar?* – szólalt meg zsidós akcentussal, kántáló hangon, de továbbra se mozdult, nem változtatott a testtartásán.

– Ugyan, testvér, semmit – felelte Szvidrigajlov. – Adj’ isten!

– *Hajja, mit csinál?*

– Tudod, testvér, messzi földre utazom.

– Messzi földre?

– Amerikába.

– Amerikába?

Szvidrigajlov elővette a revolvert, és felhúzta a kakast. Az Achilles felvonta a szemöldökét.

– *Hajja, kérem, itt tilos viccölődni!*

– Aztán miért?

– *Mer’ tilos.*

– Ugyan, testvér, ne törődj vele. Jó hely ez; ha majd megkérdeznek, mondd azt, hogy az úr Amerikába utazott.

Azzal a jobb halántékához emelte a revolvert.

– *Hajja, tilos!* – riadt meg az Achilles, és pupillája még jobban kitágult.

Szvidrigajlov meghúzta a ravaszt. (Dosztojevszkij 2015: 437–438).

3.3. A mai nyelvhasználat frazeológiája az új fordításban

Soproni András fordítása nemcsak nyelvileg korrekt, hanem a mai beszélt nyelv használata szempontjából is figyelmet érdemel. Egyetlen szövegrészlettel kívánjuk érzékeltetni az előző fordításhoz képest kimutatható stílusbeli változást, amelyet Soproni András szövege képvisel.

A *Bűn és bűnhődés* első fejezetében Raszkolnyikov a cselekvést megbénító félelemről gondolkodik:

(3)

„На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! – подумал он с странною улыбкой. – Гм... да... *всё в руках человека*, и всё-то он *мимо носу проносит*, единственно от одной трусости... это уж *аксиома*... Любопытно, чего люди больше всего боятся? Нового шага, нового собственного слова они всего больше боятся... А впрочем, я слишком много *болтаю*. Оттого и ничего не делаю, что *болтаю*. Пожалуй, впрочем, и так: оттого *болтаю*, что ничего не делаю. Это я в этот последний месяц выучился *болтать*, лежа по целым суткам в углу и думая... *о царе Горохе*. Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на *это*? Разве *это* серьезно? Совсем не серьезно. Так, *ради фантазии сам себя тешиш*; игрушки! Да, пожалуй что и игрушки!» (Достоевский 1866: VI/6).

A régebbi magyar szövegvariáns Görög Imre és G. Beke Margit fordításában így adja vissza az orosz eredetit:

(3a)

„Micsoda *vakmerő dolgot* tervezek, és közben ilyen *ostobaságoktól* rettegek! – gondolta különös mosollyal. – Hm... így van az... *kezünkben tartjuk a sorsunkat*, és minden *kicsúszik a markunkból*, csak azért, mert gyávák vagyunk... Igen, ez *alapigazság*... Érdekes, hogy mitől fél a legjobban az ember: az új lépéstől, az új, lényeges szótól. Különben... nagyon is sokat *okoskodom*. Azért nem csinállok semmit, mert *okoskodom*. Bár... talán nem is így van, azért *okoskodom*, mert nem csinállok semmit. Most az utóbbi hónapban szoktam rá, mert naphosszat csak heverek az odúmban, és elmélkedem... *sok semmiről*. Minek is megyek ma oda? Hát meg tudom én tenni... azt? Hát komolyan gondolom? Eh, dehogyis. *Képzeletemet mulattatom vele*. Játsszom. Ez az: játék.” (Dosztojevszkij 1958: 341).

Soproni András szövegváltozata egyrészt az eredeti orosz szöveghez igazítja a lexicát, másrészt beszélt nyelvi metaforikus elemekkel lazítja, maivá teszi a stílust:

(3b)

„Micsoda *tette* akarom elszánni magam, és közben *semmiségektől* félek! – gondolta furcsa mosollyal. – Hát igen... van úgy, hogy az ember a markába ragadhatna mindent, mégis, pusztá gyávaságból elszalasztja a lehetőséget... úgy látszik, ez sarokigazság... Vajon mitől félnék az emberek legjobban? Egy új lépés, egy új, saját szó... ettől, ettől. Á, túl sokat jár a szám. Azért is nem teszek semmit. Az utóbbi hetekben szoktam rá a szájalásra, amióta naphosszat csak heverek a zugomban, és csak gondolkodom... Miről? Ködképekről. Most is minek megyek? Hát képes vagyok én arra? Komolyan gondolom azt a dolgot? Dehogy. Csak fantáziálok, passzióból. Játszadozom! Hát persze, csak játszadozom!” (Dosztojevszkij 2015: 6).

Soproni András új *Bűn és bűnhődés*-fordításában a jelentésképzés fogalmi keretét megőrizve, az eredeti orosz lexikához igazítja, pontosítja a magyar kifejezéseket. Így a „gyelo” (дело) meghatározatlan tárgyiasságát megőrizve nála nem „vakmerő dolog”, hanem „tett”, a „pusztyaki” (пустяки) nem „ostobaságok”, hanem „semmiségek” stb.

A mai beszélt nyelvi stílushoz illesztve választja meg a frazeológiai szinonimákat: pl. a „*Vszjo v rukah cseloveka*” (всё в руках человека) nála nem „kezünkben tartjuk a sorsunkat”, hanem „az ember a markába ragadhatna mindent”, vagy a „*baltaju*” (болтаю) igealak az ő változatában nem „okoskodom”, hanem „jár a szám, szájalok”.

A frazémák fordításánál a kulturálisan kötött fordulatok adaptálására is figyel. Helyesen oldja meg a magyar olvasó számára idegen orosz kulturális reáliák fordítását: a fenti szövegrészben szereplő „*Borsó cárról gondolkodva*” (думая... о царе Грохое) fordulat Soproninál nem „elmélkedem... sok semmiről”, hanem a szituációba illeszkedően „*Ködképekről gondolkodom*”.

4. Összegzés

A fordítás célnyelvi reprezentációjának elemzésében elsődlegesen a világ nyelvi képét vizsgáljuk (Banczerowski 2008: 139–151). Az eredeti szöveget, valamint az előző fordítások óta eltelt idő miatt temporális dimenzióban az eredeti szöveggel diszkurzív viszonyban levő fordítói-befogadói szintet, s végül a fordító

által feltételezett olvasói horizontot vetjük össze. Azt vesszük górcső alá, hogy bizonyos szaliens stíluslemek előtérbe helyezése vagy háttérben hagyása vajon a szubjektív, fordítói szövegértelmezés, a korstílus változása vagy az olvasói elvárás következménye. Annak okán is jogos ez az analízis 2016-ban – a *Bűn és bűnhődés* megszületésének 150 éves évfordulóján –, mivel úgy érezzük, az előző magyar fordítás óta eltelt nyolcvan év távlatában Soproni András szövegváltozata a szövegértés és szövegértelmezés mentén némileg új magyar szövegjelentést kínál a magyar olvasók számára.

A fordítás nem csupán közvetíti az eredeti művet – ami önmagában is megkérdőjelezhetetlen érték – hanem létével egy elméleti, egyetemes igazságot is bizonyít: A fordításban elválaszthatatlan az eredeti műnek s a mindenkori befogadó szubjektív világlátásának célnyelvi szociokulturális beágyazottsága azoktól a – kognitív nyelvészet terminológiájával élve – nyelvi, stilisztikai sémáktól, keretektől, forgatókönyvektől, amelyek a világ nyelvi képében a saját kultúránk keretei között mindannyiunk tudatában aktívan élnek (Маслова 2007: 52–73).

Felhasznált irodalom

- Albert 2014 = Albert Sándor. Fordítás – nyelv – filozófia. Budapest, Áron Kiadó, 2014.
- Bañcerowski 2008 = Bañcerowski Janusz. A világ nyelvi képe. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2008.
- Benjamin 2007 = Walter Benjamin. A műfordítás feladata. // Kettős megvilágítás. Fordításelméleti írások. (szerk. Józán Ildikó, Jeney Éva, Hajdú Péter) Budapest, Balassi Kiadó, 2007 (1923). 183–195.
- de Man 2007 = Paul de Man. Walter Benjamin. A műfordító feladata című írásáról // Kettős megvilágításban. Fordításelméleti írások. (szerk. Józán Ildikó, Jeney Éva, Hajdú Péter) Budapest, Balassi Kiadó, 2007. (1983), 240–267.
- Dosztojevszkij 1958 = F. M. Dosztojevszkij. Bűn és bűnhődés. (ford. Görög Imre és G. Beke Kata) Budapest, Est Lapkiadó Rt. és a Pesti Napló Rt., 1958. <http://mek.oszk.hu/00300/00370/00370.pdf> (Letöltés dátuma: 2024.04.29.)
- Dosztojevszkij 2015 = Dosztojevszkij F. M. Bűn és bűnhődés. (ford. Soproni András) Budapest, Syllabux Könyvkiadó, 2015.
- Hetényi 2009 = Hetényi Zsuzsa. A fordítások bűne és vétké. A „Bűn és bűnhődés” címéről. // Holmi. 2009/6. 743–746. <http://www.holmi.org/2009/06/hetenyi-zsuzsa-a-forditasok-bune-es-vetke> (Letöltés dátuma: 2024.04.29.)

- Klaudy 2007 = Klaudy Kinga. Nyelv és fordítás. Válogatott fordítástudományi tanulmányok. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2007.
- Kovács 2015 = Kovács Árpád. Nevetésműfajok és fantasztikum Dosztojevszkij prózájában. „Egy nevetséges ember álma”. Fantasztikus elbeszélés // Irodalomtörténet. 2015/2 (96). 176–196.
- Kövecses – Benczes 2010 = Kövecses Zoltán – Benczes Réka. Kognitív nyelvészet. Budapest, Akadémia Kiadó, 2010.
- Pethő 2011 = Pethő József. Alakzat és jelentés. Az alakzatok stílus- és jelentésképző szerepe a szövegben. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2011.
- Radvánszky 2008 = „Embernek lenni minden körülményben”. Tanulmányok Kiczenkop Judit születésnapja alkalmából. (szerk. Radvánszky Anikó) Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kara. 2008.
- Szathmári 2004 = Szathmári István. Stilisztikai lexikon. Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2004.
- Tátrai 2011 = Tátrai Szilárd. Bevezetés a pragmatikába. Funkcionális kognitív megközelítés. Budapest, Tinta Kiadó, 2011.
- Tolcsvai Nagy 2012 = Tolcsvai Nagy Gábor. A stílus szociokulturális tényezőinek kognitív megalapozása // A stílus szociokulturális tényezői. Kognitív stilisztikai tanulmányok. (szerk. Tátrai – Tolcsvai) Budapest, ELTE Stíluskutató csoport, 2012, 19–50.
- Tolcsvai Nagy 2013 = Tolcsvai Nagy Gábor. Bevezetés a kognitív nyelvészetbe. Budapest, Osiris Kiadó, 2013.
- Достоевский 1866 = Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Русский вестник. 1866. http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0060.shtml (Letöltés dátuma: 2024.04.29.)
- Маслова 2007 = Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику. (Bevezetés a kognitív nyelvészetbe). Москва, Изд. «Флинта», Изд. «Наука». 2007.

S. Horváth Géza
(PPKE, Budapest)

ÚTON A FÉLKEGYELMŰ ÍRÁSPOÉTIKÁJA FELÉ

„És mondhatjuk, hogy először is a Könyv volt.
Vagy a Történelem. Mert a Történelem a Könyvvel
kezdődik, és nem a Szóval...”
(Unamuno 1989: 130)

A Dosztojevszkij-regények nyelvi létmódjára irányuló figyelem új fejezetet nyitott az orosz író poétikájának megértésében. S itt távolról sem csupán a legismertebb és legnagyobb hatású koncepcióra, a bahtyini polifonikus regénymodellre gondolhatunk. Ahogy Joszif Brodskij fogalmazott, ezekben a regényekben a feszültséget az az érzés hozza létre, hogy „a téma metafizikája folyamatosan érintkezik a nyelv metafizikájával.” Dosztojevszkij bonyolult, sok szálon szövődő regényeiben, „maga a nyelv diktálja a kitérőket”, nem pedig a történet. „Dosztojevszkijt olvasva érti meg az ember, hogy a tudatáram formája nem maga a tudat, hanem a szó, mely átalakítja a tudatot és más irányba tereli” (Brodskij 1998: 45-46). Megjegyezzük, ezt az összefüggést a magyar írók és költők közül talán Pilinszky János látta meg a legmélyebben és fejtette ki legpontosabban Dosztojevszkijről szóló esszéiben.

A Dosztojevszkij-szakirodalom a múlt század 20-as éveitől kezdve kezdett számot vetni ezzel a jelenséggel. Leonyid Grosszman, Pável Bicilli, Mihail Bahtyin, Dmitrij Lihacsov, Jurij Lotman, Hans-Jürgen Gerigk és mások bizonyították, hogy ezekben a regényekben az eseményyszerűség kiterjed a szereplők szavára, és a nyelv formateremtő jelentőségre tesz szert bennük. Az *írott szó* azonban csak kevésbé került a kutatók látóterébe, márpedig úgy tűnik, hogy az nem kevésbé fontos irodalmi probléma Dosztojevszkijnél. Kovács Árpád éppen az *írás mint cselekvésértékű tett* koncepcusának kidolgozásával tárta fel ezt az új problématerületet Dosztojevszkij prózaművészetében, és az írásaktust egy új, az

irodalomban gyökerező cselekvésontológia részeként tárgyalta.¹ Jómagam *A kamasz*, és részben a *Megalázottak és megszorítottak* című regényben követtem végig a főszereplő írással folytatott küzdelmét, melyet a regény legfőbb eseményének láttam (S. Horváth 2002). Az íráscselekedet megköveteli a hőstől, hogy személyének egy részét átruházza az írott jelekre, ami a hétköznapi értelemben vett cselekvő én, az Ego lefokozásával jár, valamint a korábbi én-beszédmódok válságával és (ön)kritikájával. Dosztojevszkij regénydiskurzusa a szöveghez és az írás aktusához kapcsolódó új szubjektivitás kialakulásáról tanúskodik: egy „csendes”, „naiv”, „szelíd” szubjektum megszületéséről, aki aláveti magát a szövegének és az írás-megértés-önértelmezés folyamatának (a latin *subicio*, *subiectus* értelmében), s ekként részesül a világ dialógusában.²

A szöveg látható *képe*, vizuális megjelenési formája részét kell, hogy képezze az íráspoétikának, amennyiben az irodalmi diskurzus nyelvisége nem korlátozódik a szóbeliségre: az olvasónak be kell járnia a képtől a szóig vezető utat, azaz a szöveg ikonikusságán, a betűkön és textuson át kell eljutni az elolvasott, kimondott szóig.³ Emlékeztethetünk itt Wimsattnak és Beardsley-nek a költői nyelvről mint „verbális ikonról” alkotott fogalmára, vagy legújabban Aage Hansen-Lövének az intermedialitás problémáját az orosz kultúrában tárgyaló monográfiájára, jóllehet utóbbi episztemológiai kérdésként kezeli a szöveg materialitásának problémáját, s ezért a 19. századot pusztán az avantgárd „előszobájának” tekinti (vö. Hansen-Löve 2016). Az alábbiakban *A félkegyelmű* kapcsán kísérlem meg felvázolni – a véleményem szerint – a regényben körvonalazódó írásproblematikát.

Említettem, hogy nemcsak az olvasók, hanem maguk Dosztojevszkij hősei is a legszorosabb kapcsolatba kerülnek a betűkkel és az írott diskurzussal. Vajon

¹ Ennek narratológiai modelljét a *Feljegyzések az égerlyukból* című mű elemzése kapcsán dolgozta ki első könyvében (Kovács1985). Későbbi tanulmányaiban ezt bővítette és mélyítette el a diszkurzív poétika módszertani és elméleti keretei között. A probléma talán legteljesebb magyar nyelvű összefoglalását a *Dosztojevszkij írásmódja* című monografikus tanulmány tartalmazza (Kovács 2010: 100-178).

² Vö. Ricoeur hermeneutikai szubjektum-értelmezésével: „A szubjektivitásnak mint eredetnek meg kell szűnnie ahhoz, hogy ismét megtaláljuk, noha sokkal szerényebb szerepben, mint a radikális eredeté. <...> A szubjektivitás nem annyira a megértés kezdeményezésében, hanem inkább bevezetésében áll. E bevezető aktust nevezhetnénk elsajátításnak. (Zueignung)” (Ricoeur 1997: 29).

³ Vö. Gadamer meghatározásával: „Mert pontosan az jellemzi az irodalmat, hogy írott mivolta nem az eredeti, szóbeli-élő létének csökkent értékű változata, hanem eredeti létformája, amely a maga részéről az olvasás vagy beszéd másodlagos jellegű elvégzését engedi és igényli” (Gadamer 1994: 118-119).

tekinthetjük-e Miskin herceget „író hősnek”? Mihail Epstejn szerint épp a másolás és a szépirás iránti szenvedély köti össze Miskin és Akakij Akakijevics Basmacskin alakját.⁴ Gogol hőse esetében a kalligráfia iránti vonzalom az ábécé szemiotikai és szomatikus potenciáljának tematizálásában jelenik meg, ami áthatja a hős egész lényét, és testi gesztusok formájában ölt alakot: „...elmosolyodott, kacsintott egyet-egyet, még a szájával is segített, úgyhogy az arcán szinte el lehetett olvasni minden betűt, amelyet a tolla a papírra vetett” (Gogol 1984: 166). A hős írástevékenysége azonban mély kulturális szemantikára világít rá: „az írnok jellegzetesen görnyedt testtartása, amely lényének formáját meghatározza”, a középkori szerzetes másolókéhoz közelíti alakját, akik a másolás révén az alázat és a jámborság útját járták (Epstejn 2015: 49-50).⁵ Ennek következtében a betűk gondos megrajzolása egyfelől testi gesztus, amelyhez sajátos értelemképzés társul. Akakij Akakijevics „fantasztikusan kicsiny világa” (Eichenbaum) meglepően új értelmet nyer: „szeretni egy betűt, teljesen átadni magunkat a betű megrajzolásának” annyit tesz, mint „a legkisebb, leggyengébb dolgokat” szeretni: magát a létet, nem pedig a lét értelmét. (uo.) Az írás mint különleges tett ily módon átjárást nyit egy másik világba, egy másfajta létezésbe („...másolás közben, valami sajátos, változatos és kellemes világ tárult ki előtte”). Ugyanakkor az írásaktus áttör a cselekmény világába és cselekménykonstituáló motívummá válik.

Miskin szeretete a betűk és írásminták iránt ugyancsak az írott jelek dologi-ságának meghaladása irányába mutat. A jámbor Pafnutij apát keze vonásának

⁴ Epstejn a két szereplő megjelenésének „hagiografikus” vonásaira hívja fel a figyelmet (Epstejn 2015). Hozzátehetjük, hogy Miskin „bő és vastag köpenye óriási csuklyával (kapiushon) (vö. Akakij kapucnis köpenyével (kapot), valamint „vastag talpú sárcipője (basmaki)” (vö. Basmacskinnal) ugyancsak hangsúlyozza az alakpárhuzamot. Miskin gesztusa, ahogyan Gánya pofonjára reagál, *A köpönyeg* világát idézi: „mindkét kezével eltakarta arcát, a sarokba ment és a fal felé fordulva elcsukló hangon így folytatta: – Ó, hogy fogja szégyellni később ezt a tettét!” (Dosztojevszkij 1996: 178-179). Vö. *A köpönyeg*ben: „a szegény fiatalember eltakarta arcát tenyerével, s azután is, egész életén át, sokszor összerentent, amikor látta, milyen sok embertelenség van az emberekben, milyen sok vadság és durvaság rejtőzik a finom nagyvilági külső alatt” (Gogol 1984: 166).

⁵ A hős által megrajzott betűk teremő erővel bírnak, s Akakij „aranyeres” arcát (*lico*) Isten képmásává (*lik*) formálják. Így ölt testet az isteni törvény és a Logosz az emberi arcban (vö. Florenszkij ikonológiájával és értelmezésével az „eikon” és a „lik” kapcsán). Tudvalevő, hogy a szakrális jellegű *kéziratok* és az *ikonok* a középkori orosz kultúrában azonos státusszal bírtak. Mind a másolás, mind az ikonfestés meghatározott szabályok szerint és a kánonokkal összhangban történt. Oszip Mandelstam Dantéről szóló esszéjében megállapítja, hogy 1300-ban a *kézírás művészete* egyenrangú volt a *festéssel*, a *zenével*, és a legmegbecsültebb foglalkozások közé tartozott (Mandelstam 1992: 124). Ugyanitt Mandelstam magát Dantét is másolóhoz hasonlítja: „Ő diktálásra ír, ő másoló, fordító... ő teljesen meggörnyedt az íródeák testtartásában...” (uo.).

másolata középkori orosz betűkkel egy XIV. századi kéziratból, amely nemcsak a történelem szellemét, hanem a hajdani apátok „gondosságát és buzgóságát”, valamint „finom ízlését” is reprodukálja; a herceg szavai arról, hogyan „ültette át le a francia karaktert az orosz betűkbe”; gyönyörködése az angol írásképp kifinomult, csaknem tökéletes szépségében („a finomság netovábbja, csupa gyönyörűség, csupa gyöngyök”) és a francia írás harmóniájában („A vastag vonal egy picikét vastagabb és feketébb, mint az angolban”, és „annyira szép, hogy beleszeret az ember”) - mindez arról tanúskodik, hogy Miskin számára a *betűk és az írás* dematerializálódnak, megszemélyesülnek, szellemi és esztétikai vonásokkal telítődnek. Ily módon az írásképp nemcsak az időt és a teret lépi át, összekapcsolva az orosz írásos kontextust a nem oroszokkal, a történelmi kontextust a jelennel, hanem a test és a lélek, az anyag és a szellem határait is. Ennyiben a regényt átszövő fantasztikum egyik forrásaként jelölhető meg.⁶

Dosztojevszkij naplói, levelei, vázlatai arról tanúskodnak, hogy ő maga is élénk érdeklődését mutatott a betűtípusok és írásmódok iránt (Barst 1996). A Dosztojevszkij kéziratok hagyatékának textológiai kérdéseivel foglalkozó szakemberek egyre hangsúlyosabb figyelemmel fordulnak Dosztojevszkij kézírásának szisztematikus tanulmányozása felé, és arra a megállapításra jutottak, hogy az író rajzkészségének⁷ és a kalligráfia iránti szeretetének egy részét átruházta hősére. Ezért a herceg kalligráfusi, művészi képességeinek reprezentálásáról szóló jelenetet a derridai értelemben vett „írásjelenetnek”, az *írás színrevitelének* kell tekintenünk, amely során az író öntudatlanul (?) demonstrálja a szöveg létrehozásának alapelveit.⁸ Az autopoétikai utalás látszólag megerősíti R. Nazirov tézisé, miszerint „Dosztojevszkij saját alkotásfolyamatát tette regényeinek fő tárgyává” (Nazirov 1982: 146).

Az író kézzel írott vázlatait tanulmányozva K. Barst egyúttal arra a következtetésre jutott, hogy Dosztojevszkij változatos, vegyes kézírása nagyon eltér a kéziratokban megjelenő rajzoktól és a kalligráfiától, melyek „művészi igényű megformáltsága szembeötlő”. Mint megállapítja, a kalligráfia mintha valamiféle

⁶ Todorov szerint a fantasztikum épp a határátlépésben (pl. az anyag és a szellem közti határok átlépésében) ragadható meg. A *félkegyelmű* „fantasztikus diskurzusként” való olvashatására egyúttal maga Dosztojevszkij is utal egyik Sztrahovnak írt levelében: „Hagyjuk, hogy a valóság így elmenjen mellettünk. Ki veszi tudomásul a tényeket és mélyül el bennük? <...> Hogyne lenne az én fantasztikus *Félkegyelműm* valóság, sőt a leghétköznapibb!” (Dosztojevszkij 1973: 411).

⁷ Dosztojevszkij műszaki rajzot tanult, a hadmérnöki iskolában, amit később művészi tökélyre fejlesztett.

⁸ Barst egyenesen „életrajzi vonatkozásúnak” nevezi Anna Grigorjevna Dosztojevszkijának azt a megjegyzését az elemzett jelent kapcsán, miszerint Dosztojevszkij „szerette a jó íróeszközöket, és műveit mindig vastag, jó minőségű papírra írta, alig látszódoó vonalakkal” (Barst 1996: 119).

ideált testesítene meg, a kézírás váltakozása a lejegyzés és a rajzok, kalligrafikus betűk között pedig „az alkotói gondolkodás üteméről és ritmusáról tanúskodnának”. Különösen figyelemre méltó Barst azon hipotézise, miszerint a grafika és a kalligráfia képes a leírt szót „poétizálni”, vagyis képes kiiktatni belőle a hétköznapi használatból adódó „közhelyességet” és életre hívni „a szó belső formáját” (A. Potebnya), ami új, váratlan jelentést adhat neki, feltárhatja kiaknázatlan lehetőségeit, valamint új, friss asszociációkat találhat benne (Barst 1996: 127). A kalligráfia ezért az „alkotói reflexió legfontosabb támasztéka és kiindulópontja”, és „a tollal a kézben való gondolkodáshoz” kapcsolódik (Barst 1996: 113-115). Nyilvánvalóan Barst azokra az írásban megszülető, ezért még *belső, jövőbeli szavakra* utal, amelyek megelőzik hangos kimondásukat és a képből/rajzból/alakból rejlő szóként, egyfajta ideogrammaként működnek.⁹ A kalligrafikus kép-írás ily módon metaforaként határozható meg, olyan összetett jelként, amely épp az íráson keresztül állítja vissza a szó eredendően trópus voltát.

Azt is tudjuk, hogy Dosztojevszkij rajzai és grafikái hol gótikus épület-töredékek, hol portrékká, hol kalligrafikus feliratokká formálódtak a kéziratokban. Barst ennek megfelelően két, egymásra lefordíthatatlan nyelvet különböztet meg Dosztojevszkij kézírataiban: a szemléletes-ábrázoló és a konvencionális-fogalmi nyelvet. Ugyanakkor különös figyelmet szentel a kéziratokban található geometriai ábráknak és alakzatoknak, továbbá az *írásjeleknek, vonalaknak és pontoknak*, amelyek a verbális nyelvvel együtt hozzák létre a dosztojevszkiji diskurzus szemiotikájának tér-idő kontinuumát.

A szűken vett textológiai kérdéseken túllépve immár azt a kérdést is fel kell tennünk, hogyan kapcsolódik az írás problémája a cselekmény poétikájához a regényben. Renate Lachmann úgy véli, hogy „A félkegyelműben az írás szemantikája nagy jelentőséggel bír, és meghatározza mind a cselekmény felépítését, mind a szöveg egészének szemantikai szerkezetét” (Lachmann 2002: 157). Lachmann meggyőzően mutatja be, hogy az egész regényt áthatja az írás problematikája, „az írás újabb és újabb aspektusai kerülnek előtérbe, a regény szereplőit mintha írásjelek szövedéke hálózna be”. A kutató a regény szüzséjét abban látja, hogy Miskin a kalligráfia spirituális erosától eltávolodva „a mások lelkének olvasására és gyógyítására irányuló önzetlen kísérlet” felé közeledik. Vö. Miskin belső monológjával Rogozsin kapcsán: „Igen, most már tiszta vizet kell önteni a pohárba, hogy mindegyikük nyitott könyv legyen

⁹ A jelenség hasonló ahhoz, amit Ricœur úgy fogalmazott meg, hogy a szöveg „közvetlenül beírja a betűbe azt, amit a megnyilatkozás (discours) mondani akar” (Ricœur 1999: 11).

a másik kettő előtt...” (Dosztojevszkij 196: 347-348). Az orosz eredetiben: «чтобы все ясно читали друг в друге», azaz „hogyan világosan olvassanak egymás lelkében”. Másképpen szólva, az írás szemiotikáját az idegen szövegek/lelkek olvasásának hermeneutikája váltja fel a cselekmény kibontakozása során (Lachmann 2002: 163).

Hozzátehetjük, hogy *A félkegyelműben* Dosztojevszkij valóban nagy figyelmet fordít az írott szövegek (pl. Ippolit vallomása vagy Nasztaszja Filippovnához írott levelei) külső, tárgyi formájának részletezésére, amelyek helyenként szimbolikus jelentést kapnak.¹⁰ Sőt, nemcsak a szövegek, hanem maguk a betűk is szinte önállósodnak és egyedi jelentést nyernek. Elég csak a regény híres jelenetére utalnunk, amikor Aglaja hangosan felolvassa Puskin *Élt egyszer egy szegény lovag* kezdetű versét, és olvasás közben szándékosan megváltoztatja a lovag pajzsára vérrel felírt A.M.D. betűket Nasztaszja Filippovna Baraskova monogramjára – N.F.B. Az elbeszélő jelentőségteljesen kommentálja a hősnő olvasását:

Aglaja a tréfálkozás vagy gúnyolódás minden látszata nélkül ejtette ki ezeket a betűket, egyáltalán nem is hangsúlyozta őket, hogy kidomborítsa a bennük rejlő értelmet, sőt olyan rendületlen komolysággal, olyan ártatlan és és naiv egyszerűséggel mondta ki őket, hogy azt hihette az ember: így volt nyomtatva a könyvben. (Dosztojevszkij 1996: 382).

Számunkra itt a következő a fontos: 1. a betűk egy dologra/anyagra vésett inskripcióként jelennek meg (lásd: a lovag pajzsára vérrel írt betűket), ami a betű mint transzcendentális jel szimbolikus funkcióját aktiválja (ld. pl. a mózesi Törvénytáblákat mint megalapozó szöveget); 2. az írott szöveg, a vers hangoztatása Aglaja Miskin iránti szerelmének titkos kinyilatkoztatására szolgál. A vers átszellemült artikulációja a beszédnek mint a „holt” betűk és szavak felélesztésének és feltámasztásának funkcióját állítja előtérbe (Aglaja „a költői mű szellemébe, eszméjébe való belemélyedéssel <...> értelmesen ejtette ki a versnek minden szavát <...>. Csillogott a szeme, és az ihletettségnak meg az elragadtatásnak alig észrevehető, könnyű remegése futott végig az arcán”);¹¹ 3. a fenti jelenet rávilágít a betűk (litterae) és a regény cselekményszerkezetének irodalmiságára azáltal, hogy aktiválja az *irodalmi emlékezetet*.¹²

¹⁰ Ld. pl. Ippolit vallomását a „vörös pecséttel lepecsételt borítékban”, melyből „apró írással telerótt levélpapírokat” húz elő.

¹¹ A szavak és a betűk átszellemült kimondása egyúttal Akakij Akakijevicset idézi, aki a lemásolt betűket alakította át szellemi lényegé.

¹² Igor Szmirnov szavaival élve, a *szemantikus szerzői emlékezetet* aktiválja (vö. Szmirnov 1987).

Ezzel összefüggésben vissza kell térnünk Miskin herceg irodalmi prototípusaihoz, amelyek alakpoétikájának szemantikai-irodalmi összetevőit alkotják. Ezek közül a legnyilvánvalóbb Cervantes Don Quijote-ja, a „papírhős”, aki a „La Mancha-i levéltár” krónikájából származik, s onnan lép át a hétköznapi életbe.¹³ Ami számunkra ebben az alakpárhuzamban most igazán fontos, az Don Quijote történetének szoros kapcsolata a *textualitással és az irodalmi írással*. Mint ismert, a krónikás kézírata La Mancha hősének kalandjairól a legérdekesebb ponton, a bizcayaival való összecsapásnál megszakad, mert a hős életét taglaló eredeti krónika váratlanul véget ér. A szerző pedig, aki nem azonos a krónikással, „levéltárakban” és „íróasztalokban” kezd kutakodni a folytatás után, de a történet folytatása helyett az olvasónak meg kell elégednie egy prózai kitérővel a kézirat keresésének történetéről, amelyet végül a toledói piactéren vél megtalálni, arab betűkkel írt iratcsomók és régi papírok formájában. A jegyzetfüzetek az idegen nyelvű betűk mellett különleges „arabeszeket” is tartalmaznak, valamint képeket és „természethű rajzokat” a párbajról, a történet főszereplőiről, sőt Rocinante-ról is, megfelelő feliratokkal kombinálva. A megszakított cselekményt nyilvánvalóan nemcsak a többnyelvűség (a kézirat arabul íródott, és le kell fordítani kasztíliai nyelvre), hanem a szöveg materiális hordozóinak, azaz a jegyzetfüzeteknek és a papíroknak a részletező bemutatása, valamint az intermedialitás (az események elbeszélését helyettesítő képek, festmények és levelek leírása) ellensúlyozza. A cselekvés, a tett helyébe jelek és szövegek lépnek - ez a frissen megszületett regény¹⁴ műfajának új diszkurzív modellje, amely nem annyira a hős tetteinek ábrázolására, mint inkább arra irányul, hogy azokat írott jelekkel (betűkkel és szöveggel) helyettesítse. Az élet szöveggé és a szövegek életé alakításának első számú alanya természetesen maga a regény fantasztá hőse, aki előszeretettel olvas lovagregényeket.¹⁵

Azt, hogy Dosztojevszkij alkotói tudatában Don Quijote alakja az arabeszkkel és az ikonikussággal társul, mi sem bizonyítja jobban, mint az a rajz *A félkegyelmű* vázlaiban, amely Cervantes fejét sajátos kalligráfiákkal övezve ábrázolja: „a nagy „P” egyik kacskaringója Cervantes szakállának hegyét érinti, arabeszkké változtatva a portrét.” (Lachmann 2002: 164).¹⁶ Miskin alakja

¹³ Miskin figurája számos ponton kapcsolódik Cervantes hőséhez, amit többször, többféleképpen fejtett ki a szakirodalom. Ld. pl. Пискунова 2007; Корбелла 2024.

¹⁴ A *Don Quijoté*t általában az első modern regénynek szokás tekinteni.

¹⁵ Közismert, hogy a regény második részében Don Quijote szembeállítja tetteit a róla szóló hamis szövegekkel. Végso soron ez is megfelel Cervantes regényének parodisztikus jellegének: nem lovagregényt ír, hanem a lovagregény paródiáját, amelyben a valóságot szövegek helyettesítik.

¹⁶ „Így Cervantes feje iniciálának vagy piktogramnak is felfogható, <...> az „irodalom”, „Pétervár”

a cselekményben is a *litterákon* keresztül kerül kapcsolatba a manchai figurájával; emlékezzünk rá, hogy a *levelet*, amelyet Miskintől kapott, Aglaja mintegy véletlenül „egy erős, vastag kötésű könyvbe tette <...> A *Don Quijote de La Mancha* volt” (Dosztojevszkij 1996: 286).

Végül megjegyezzük, hogy az *Élt egyszer egy szegény lovag* kezdetű vers felolvasását megelőzi egy beszélgetés a „szegény lovag” és Don Quijote *képéről*, pontosabban arról, hogy Aglaja ezt a témát adja Adelaidának: fesse meg a „szegény lovagot”. Adelaida azonban nem hajlandó ezt megtenni, mivel a lovag arcát páncélsisak takarja, így el van rejtve a kutató tekintet elől. Láthatóan a szépirásnak és a festészetnek van egy közös metszete, ahol az *írás* (különösen a *kalligráfia*) érintkezik a *vizualitással*.¹⁷

A másik prototípus, Victor Hugo halálraítélte csak közvetve, a hős elbeszélői kompetenciáin keresztül kapcsolódik Miskinhez. Amikor a herceg elmeséli egy Franciaországban látott kivégzésről szóló visszaemlékezését, szembeötlővé válnak benne *A halálraítélt utolsó napja* [*Le dernier jour d'un condamné*] című kisregény motívumai (a verpad leírása, a kíváncsi tömeg, a kiabálás, a láрма, a kordé, a kivégzés helyszínére vezető út, a boltok feliratai, a guillotine működése, a pók a börtöncellában, a pap figurája stb.) A két művet összekötő legerősebb motívum kétségtelenül az *idő*. Hugo kisregényében a hős hat héten át írja feljegyzéseit, egészen a kivégzése előtti „utolsó percig”, míg a Miskin az általa elbeszélte történetben a hősnek a halál előtti, „a pillanat tizedrészéig tartó” látomását részletezi. Sőt, a halál utáni öt másodpercet is, hiszen „a fej, amikor lerepül, egy másodpercig talán még tudja is, hogy ő most repül – micsoda badarság! Hátha még öt másodpercig is tudja?!” (Dosztojevszkij 1996: 100). Miskin egyfelől a halálraítélt sápadt, *halálra vált arcát* egy *fehér papírlaphoz* hasonlítja, amit a leírás irodalmi jellegére való utalásnak kell tekintenünk (a formalista poétika terminusával: az eljárás leleplezésének), annál is inkább, mert az összehasonlítás később még kétszer megismétlődik Miskin történetében, Adelaidának címezve: „...megállt a verpadon, egyszerre olyan fehér lett, mint a papír, pontosan olyan, akár a fehér írópapír.” Dosztojevszkij

és „Szemipalatyinszk” szavak betűivel tarkított lap írófelületére helyezve...” (Lachmann 2002: 164).

¹⁷ Ami az irodalmi írást és a rajzot illeti, utalnunk kell a Puskin Anyegin-rajzai körüli vitákra, miszerint mennyiben tekinthetők ezek a rajzok illusztrációknak a regényhez. Ju. Tinyanov arra a következtetésre jut, hogy Puskin „tollvonásai” (взмахи пера) Anyegin megrajzolásakor valójában a versek motorikus képeit idézik meg, nem pedig Anyegin hú portréját adják. Tinyanov ezt az „automatikus titkosíráshoz” hasonlítja (автоматическая криптография) (vö. Tinyanov 1982: 76).

1996: 99) A láthatóvá tett idő („éppen azt az öt percet láttam”) ily módon az irodalmiság és az intertextualitás felől válik értelmezhetővé – az idő látható és megtapasztalható, mert elolvasható. Másfelől itt újra felbukkan a vizuális reprezentáció motívuma: Miskin ugyanis azt javasolja Adelaidának, hogy „fesse meg a halálraítélt arcát a guillotine-csapás előtti percben, amikor még a vérpadon áll...” (Dosztojevszkij 1996: 97). A *papír* (fehér írólap) és a *kép* (*festmény*) a regényműfaj alakformálásának, új típusú, a verbális-vizuális határon kibontakozó szövegszerűségének (írott létmódjának) metanyelvi jelölője lesz.¹⁸

Az írás reprezentációja áthatja Hugo egész művét. Az írás ezért itt nem retrospekció, s nem másodlagos az élettényekhez képest: az írással jelzett időszak egy új idő- és léttapasztalat kezdetévé, egy új megismerés forrásává válik az elbeszélő számára, amit ő a „halálraítélt lelki önszemléletének” nevez. E tapasztalat egyfelől a biográfiai/köznapi én elvesztését, fizikai megsemmisülését (kivégzés), másfelől az írás médiumán keresztül egy *másik-én* artikulálódását rejtí magában (a szövegben). Nem véletlen a számok retorikája által sugallt bevésoedés: az ítéletből 6 hét, 6 nap, majd 6 óra maradt hátra – az írásaktus először a mű 6. fejezetében tematizálódik, mintegy demonstrálva az *élet alanya* és az *írás alanya* közti ontológiai státusváltást. (Erről lásd: S. Horváth 2010).

Ezek után nem meglepő, hogy a „halálra ítélt” kifejezés a halálos beteg Ippolit „nélülözhetetlen magyarázatában” jelenik meg, aki hat (!) hónapon át írja vallomását, kettős céllal: egyrészt bizonyítani és igazolni próbálja álláspontját, hogy joga van az öngyilkossághoz, amit az emberi élet determinizmusa elleni lázadásként fog fel, másrészt életvágyának kifejezésével meg is kérdőjelezi saját téziseit az öngyilkosságról. Sorsát tekinthetjük az Hugo-féle halálra ítélt téma egyik változatának.

A fenti két műben (Cervantes és Hugo regényeiben) szemantikailag és poétikailag motivált kapcsolat létesül az *írás*, a *rajz* és a *kép*, valamint az irodalmi szöveg keletkezésének eseménye között. Érdemes ebből a szempontból újra visszatérni K. Barst azon megállapításához, miszerint Dosztojevszkij szövege részben a *kézirat ideogrammaiból* születik. Feltételezhetjük, hogy még a legelemibb írásjelek is betölthetik egy (potenciális) szó funkcióját, és az író alkotó

¹⁸ Meg kell jegyeznünk, hogy nemcsak Miskin világa kapcsolódik ilyen mélyen az irodalmi térhez és a betűk világához. Nasztaszja Filippovna – Jevgenyij Pavlovics szerint – művelt, olvasott, sőt „könyvmániás nő”, aki „túl sok verset olvasott”; „sok volt benne a könyvműveltség, az ábrándozás, a magába zárkózottság és a fantasztikum, de azért sok erő és mélység is lakott benne...” (Dosztojevszkij 1996: 865). Nasztaszja Filippovna szobájában, ahol utolsó napjait töltötte, Miskin „egy kis asztalon megpillantott egy felnyitott könyvtári könyvet, a *Madame Bovary* című francia regényt <...> a szobában volt egy krétával teleírt kártyaasztal is...” (Dosztojevszkij 1996: 914).

gondolkodásában – a szavakat jelölő indexként – az epizodikus emlékezet helyettesítői lehetnek. Az ily módon felfogott ikonikus jelölők nemcsak egy új szövegtér kibontakozásának, hanem a cselekvés és a szereplők világába való átlépéshez szükséges jelentéskezdeményezésnek is legfőbb generátorai. A Nasztaszja Filippovna levelei és az álom közötti analógia¹⁹ kiterjed az írásművelet minden kreatív aktusára a regényben: az írott jelek konstitutív módon lép fel a szereplők testi gesztusai, belső beszéde, emlékképei, vizuális benyomásai (lásd: Ippolit értelmezését Holbein *Halott Krisztusáról*) és cselekedetei vonatkozásában is. Azaz nem annyira a verbális nyelv átírását szolgálják, hanem a szereplők vizuális tapasztalatainak – látomásainak, álmainak, jelenéseinek, képeinek – indexeiként a szöveg és a szöveg világa közötti közvetítővé válnak. A szereplők személyes szövegében megjelenített képek a közvetlen verbális kommunikációban és botrányos cselekedetekben nem jutnak kifejezésre (ld. pl. Nasztaszja Krisztus-képét). E jelek közvetítése révén a szinguláris, a „fantasztikus”, a kifejezhetetlen emberi tapasztalat belevésődik a szövegbe, és a kultúra részévé válik.

Ez Dosztojevszkij íráspoétikájának paradoxona. Az *écriture* posztstrukturalista konceptualizálásával szemben az *irodalmi írás* Dosztojevszkijnél nem elhalasztja a jelenlétet, hanem az írott szöveg vizuális képein - ikonikus jelein - keresztül újra és újra *előállítja*. Az írás mint inskripció így nem megörökíti, hanem *láthatóvá is teszi az időt*. Ami ugyanis a papíron nyomot hagy, az a „teremtő” idő, egyfajta apellatív struktúra, amelynek mindig megvan a lehetősége rá, hogy (az olvasás aktusában) jelenvalóvá váljon (a ricoeuri teremtő referencia mintájára).

Felhasznált irodalom

Barst 1996 = Баршт К. А. Рисунки в рукописях Ф. М. Достоевского. СПб, Формика, 1996.

Brodskij 1998 = Brodskij J. Gyűjtőknek való. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998.

Dosztojevszkij 1973 = Достоевский Ф.М. Об искусстве. Москва, Искусство, 1973.

Dosztojevszkij 1996 = Dosztojevszkij F. M. A félkegyelmű. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1996.

Epstejn 2015 = Эпштейн М. Ирония идеала. Парадоксы русской литературы. Новое литературное обозрение, 2015.

¹⁹ „Ezek a levelek is az álomhoz hasonlítottak.” (Dosztojevszkij 1996: 687).

- Gadamer 1994 = Gadamer H.-G. A szó igazságáról. (ford. Poprády Judit) // Gadamer H.-G. A szép aktualitása. (vál. és kontrollford. Bacsó Béla) Budapest, I-Twins, 1994.
- Gogol 1984 = Gogol Ny. V. Az őrült naplója. Pétervári elbeszélések. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984.
- Hansen-Löve 2016 = Ore A. Хансен-Лёве. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. Москва, РГГУ, 2016.
- Korbella 2024 = Корбелла К. «Дон Кихот» М. де Сервантеса и в романе Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 2. 29-52.
- Kovács 1985 = Kovács A. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра [Dosztojevszkij regénye. A műfaj poétikai megközelítésben] Budapest, Tankönyvkiadó, 1985.
- Kovács 2010 = Kovács Árpád. Prózamű és elbeszélés. Regénypoétikai írások. Budapest, Argumentum, 2010.
- Lachmann 2009 = Lachmann R. Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte (suhkamp taschenbuch wissenschaft). Suhrkamp Verlag, 2002.
- Mandelstam 1992 = Mandelstam O. Árnyak tánca. Esztétikai írások. Budapest, Széphalom könyvműhely, 1992.
- Nazirov 1982 = Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского: монография. Саратов, 1982.
- Ricœur 1997 = Ricœur P. Fenomenológia és hermeneutika. (összeáll. ford. és a jegyz. Mezei Balázs) Budapest, Kossuth, 1997.
- Piskunova 2007 = Пискунова С. И. «Кроме нас вчетвером». Роман «Идиот» в зеркале «Дон Кихота Ламанчского» // Вопросы литературы. 2007. № 1. 165-189.
- S. Horváth 2002 = S. Horváth Géza. Dosztojevszkij költői formái. Budapest, Argumentum, 2002.
- S. Horváth 2010 = S. Horváth Géza. A fantasztikus diskurzustól a „hangírásig” (Dosztojevszkij: A szelíd teremtés, Victor Hugo: Egy halálraítélt utolsó napja) Elbeszélés és prózanyelv. (szerk. Horváth Kornélia) Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 24-44.
- Szmirnov 1987 = Смирнов И. П. На пути к теории литературы. Rodopi, 1987.
- Tinyanov 1982 = Tinyanov J. Az irodalmi tény. Budapest, Gondolat, 1982.
- Unamuno 1989 = Unamuno Miguel de. San Manul Bueno, mártír y Cómo se hace una novela. Madrid, Alianza, Editorial, 1989.

Solti Gergely
(Budapest)

A „SZOKATLAN SZÉPSÉG” KÉPEI
DOSZTOJEVSZKIJ A *FÉLKEGYELMŰ* CÍMŰ
REGÉNYÉBEN
(A SZÉPSÉG MOTÍVUMÁNAK
REGÉNYI INTERPRETÁCIÓJÁHOZ¹)

Közismertek F. M. Dosztojevszkij gondolatai a *szépség* eszméjéről, amelyeket akkor fogalmaz meg, miközben *A félkegyelmű* című regényével dolgozik. A. N. Majkovhoz 1867 decemberében írott levelében ezt olvashatjuk: „régóta töprengek egy alapeszmén <...> egy *tökéletes szépségű embert* szeretnék ábrázolni” (Dosztojevszkij 1981: 839). E gondolatot érinti az író egy másik levelében, melyet unokahúgának, Sz. A. Ivanovának címez: „<...> a szép maga az eszmény – de még nem formálódott ki sem a mi eszményünk, sem a civilizált Európáé. A világon csupán egyetlen pozitív szépségű személy létezik – Krisztus...” (uo.).

Dosztojevszkij eme alapállása mindazonáltal nemcsak *A félkegyelmű* keletkezéstörténetének vizsgálata során bontakozik ki, (ahol e tanulmány keretein belül nincs mód elidőzni), hanem az író publicisztikai munkássága is tanúskodik erről. A *...bov úr és a művészet kérdése* című cikkében Dosztojevszkij esszéíróként fogalmazza meg álláspontját a *szépség* eszméjéről, amikor azt – ahogy majd később a regénytervet kísérő levelekben – az emberiség eszményével köti össze: „a szépség harmónia; a megnyugvás záloga; megtestesíti az ember és az emberiség eszményeit” (Dosztojevszkij 1985: 262). Hasonló interpretáció bontakozik ki, amikor az író mint kritikus szólal meg az 1861-es, *Vremjában* közölt cikkében, és veszi védelmébe Puskin *Egyiptomi éjszakák* című művét Katkovval szemben, miközben kifejti saját felfogását is Kleopátra

¹ A tanulmány korábbi, orosz nyelvű változata a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 15. konferenciájának tanulmánykötetében jelent meg, lásd: Solti 2016.

figuráját illetően. Eszerint, a Kleopátrában megtestesülő szépség mégsem csak rombol: ezen keresztül válik lehetővé a megváltás, az, hogy a világban megjelenhessen Krisztus, s vele együtt az emberiség újjászületésének a lehetősége.² Az író vázlataiban – illeszkedve az *Egyiptomi éjszakák*hoz kapcsolódóan kifejtett értelmezéséhez – a hősnő alakjának kettőssége lehangsúlyosabban éppen a *megváltás* gondolatkörében értelmezhető *szépség* eltérő megjelenítési formáival kötődik össze.³ A regény cselekményvilágában az író e fenti megállapításaival összecsengő véleményt fogalmaz meg *A félkegyelmű főhőse*, Miskin herceg olyan fontos fogalmakhoz fűződően, mint a *hit*, a *részvét* és a *szépség*. Amikor a herceg e fenti témákat érinti, „Krisztus legfőbb eszméje” (Dosztojevszkij 1981: 298)⁴, az emberi kapcsolatokban kifejezésre jutó együttérzés és a személyes szférában megteremthető boldogság eszménye a szép utáni vágyakozás mellé helyeződik.

Eme rövid tanulmányban arra vállalkozom, hogy a Miskin alakján keresztül kifejtett, az ideológia tartományában mozgó magyarázatoktól megkülönböztessem a *szépségről* való regényi gondolkodást. Ez utóbbi ugyanis a regényben nem vág egybe az író kritikai-publicisztikai írásaiban helyet kapó szépség eszméjével, amely tehát a megváltás gondolatkörébe ágyazva válik beteljesítőjévé a társadalmi-történelmi „újjászületés” utópikus eszményének. De nem azonosítható a regényhez készített feljegyzésekben meghatározott „pozitív szépség” megjelenítésével sem; sőt, még a regényi cselekményben a herceg által megfogalmazott, a *szépség* személyes megváltó erejének ideájával párosuló, a harmonikus emberi lét törvényeként felsejlő *részvét* tartalmával sem. A szépség megváltó erejéről szóló gondolatot a cselekményben a tüdőbeteg diák, Ippolit idézi meg kérdés formájában: „Igaz, herceg, hogy ön egyszer azt mondta: „a szépség” váltja meg a világot? Uraim – kiáltotta hangosan mindenkinek –, a herceg azt állítja, hogy a szépség váltja meg a világot.” (517). Azonban ezt a tényt az elbeszélő nem tudja megerősíteni, miként annak a félévnek történetéről sem tud semmilyen közvetlen információval szolgálni az olvasónak, amikor a herceg Moszkvában tartózkodik. Az individuum szférájában, a személyes kapcsolatok vonatkozásában előkerülő motívum épp a megváltás funkcióját nem tudja betölteni. Hiszen Nasztaszja Filippovna, a „különös szépség” (110) Rogozsin áldozatává válik, Aglaja, aki a „tisza szépség” (336) eszményéhez való

² Ehhez lásd: Dosztojevszkij 1979.

³ Dosztojevszkij *A félkegyelműhöz* készített feljegyzéseiben maga is megfogalmazza: „Мир красотой спасется. Два образчика красоты.”, lásd Dosztojevszkij 1974: 222. Ezt vö. Uo.: 382–383.

⁴ A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom a szövegben az oldalszám megadásával.

hűség – Miskin alakjából is táplálkozó – gondolatát érzi sajátjának, elszökve családjától, hamar férjhez megy egy ismeretlen lengyel emigránshoz.

Robert Louis Jackson megállapítása szerint a Dosztojevszkij-regényhősök közös jegye az, hogy Istenkeresésük az eszményre való törekvésként határozható meg, az *alak* (образ) megalkotása egyúttal a *szép* szemantikájához tartozó értékek megteremtéseként is azonosítható.⁵ A *nem szép* mint az *alak-talan(ság)* (безобразие) hangsúlyosan a fizikai aspektus megjelenítéséhez, a rogozsini szenvedély mellett a Holbein-képen ábrázolt Krisztus kínok gyötörte testéhez, ezen keresztül az isteni lényeg, a szellemi tartalom elvesztéséhez kapcsolódik. A szereplők az eszményre való törekvés hétköznapi életükbe való beemelésével mégis képesek arra, hogy természetük negatív aspektusát háttérbe szorítsák.

De nemcsak arról van szó, hogy *A félkegyelműben* a Dosztojevszkij által megjeleníteni kívánt kétfajta szépség,⁶ tehát a krisztusi alakon keresztüli ábrázolás, és ennek az ember fizikai természetéből fakadóan korlátozottan megvalósítható formája úgy kerül kifejtésre, hogy még a „szép” főhős, Miskin életéből sem iktatódik ki a *nem szép* (a *kétely*, a *megkísértődés*) tapasztalata. Hanem arról is, hogy bizonyos szituációkban a regényszöveg maga is leválasztja az esztétikai–etikai lényegként megnyilvánuló *szépről* a szépség fogalmát, amikor olyan helyzetekben is megidézi azt, amely a hős tapasztalásával ellentétes. Így fedhető fel az a tartalom, ami a *szépségről* való regényi gondolkodásban már nem ideologikus, avagy, mondhatjuk: „szokatlan”.⁷ Ehhez a következő példákat kínálom.

Elsőként vegyük szemügyre *Holbein képének* értelmező leírását Ippolit tolmácsolásában.

A festők rendszerint az arc szokatlan szépségének még megőrzött árnyalatával szokták ábrázolni Krisztust a kereszten is, a keresztről levéve is; ezt a szépséget még a legszörnyűbb kínok ábrázolásában is igyekeznek megőrizni; Rogozsin képén azonban nyoma sem volt a szépségnek; ez teljes egészében egy olyan ember hullája volt, aki határtalan gyötrelmeket és kínzásokat viselt el (553).

⁵ Vö. Jackson 1966: 40–70.

⁶ Ismételten: „два образчика красоты” (Dosztojevszkij 1974: 222).

⁷ Korábbi tanulmányomban a miskini *részvét* motívumán újraértelmezésén keresztül a *szépség-részvét-megváltás* gondolatkör új megvilágítására helyeztem a hangsúlyt, melyhez egy Puskin-intertextust hívtam segítségül. Lásd: Solti 2010.

Ippolit Jézus ábrázolását éppen abból a szempontból véli rendhagyónak, hogy Holbein képen nincs nyoma a fizikai szépségnek. A dosztojevszkiji alapgondolat, tehát hogy a szépség a krisztusi alakon (illetve annak belső lényegével ekvivalens megtestesítő figurán, vö.: о́браз) keresztül ábrázolható – megkérdőjeleződik.⁸ Ahogy a képet leíró diák maga is megfogalmazza a kérdést: „megjelenhet-e valami ilyen *alakban*, aminek nincs *alakja*?” (554). A megkínzott test látványa, a fizikai szépség hiánya ugyanakkor a tanítványok arcán is tükröződik: „feltétlenül valami szörnyű szomorúságot és zavart éreztek azon az estén” (553), hiszen kiderül, hogy az isteni lényeg fizikai megtestesülése halandónak bizonyult. A halott Krisztus látványából táplálkozó új *gondolat*, vö.: „ki-ki egy óriási gondolatot vitt magában, amelyet most már sohasem lehetett kiirtani belőlük” (555), elültette bennük a *kételyt* azzal, hogy tanítójuk feltámadása mégsem valósul meg.

Szintén a fizikai gyötrelem jelentkezik a herceg *rohamakor*, mely során a főhős hatalmas kínokat él át. A fénysugarak, amelyek a rohama előtt a hősnek az élet hétköznapi túl lévő tartományát világítják meg, annak mélységét is érzékeltetik: „elméjét, szívét rendkívüli fény világította be. <...> a legmagasabb rendű életérzésnek és öntudatnak, tehát a legmagasabb rendű létnek ezek a felvillanásai és fénysugarai nem egyebek, mint betegség, a szabályszerű állapot felborulása” (305). Mégis, a fizikai fájdalom, a „lelki homály” (306) mellett az eszméletvesztés előtti pillanatot belső tartalma szerint épp a *szép* kifejeződéseként jellemzi. Ahogy Miskin fogalmaz:

a harmónia, a szépség legfelső fokának bizonyul, és megadja a teljességnek, az egyensúlynak, a kiengesztelődésnek és az élet legfelsőbb szintézisével való, ujjongó, imádságos egybeolvadásnak mindaddig sosem hallott, sosem sejtett érzését (uo.).

Nasztaszja Filippovna rendkívüli szépsége fényképen keresztül is magára vonja szemlélője, a herceg figyelmét. Miskin úgy értelmezi maga számára a hős nő arcképét, hogy annak sorsával próbálja meg összekötni: „meggyőződésem, hogy a sorsa sem mindennapi. Vidám az arca, de ő maga szörnyű sokat szenvedett, ugye?” (50). A herceg Jepancsina tábornokné kérésére meg is mutatja ezt a fényképet, s miközben szemléli:

⁸ Itt jelzem, hogy nem foglalkozom Holbein képének poétikai funkciójához kapcsolódóan az ikonértelmezések vallásfilozófiai–kultúrtörténeti aspektusát bevonó interpretációkkal. A műalkotást annak a poétikai sornak egy elemeként veszem figyelembe, ami a *szépség* motívumának jelentéskiteljesítésében vállal szerepet.

mintha meg akart volna fejteti valami talányt, amely ebben az arcban rejtőzött <...> a szépsége <...> miatt is rendkívüli arc most még erősebb, meglepőbb hatást tett rá. <...> valahogyan részvétet keltett az emberben, ha e vonásokra pillantott. Ez a vakító szépség, a halovány arc, a kissé beesett orca, az égő szempár szépsége, szinte már kibírhatatlan volt; különös szépség!” (110).

Ugyanakkor a regényszöveg a „nem mindennapi” sors, a szenvedés kiváltotta részvét, amit Miskin „törvényként” az ideológia tartományába utal, lásd: „a *részvét* az egész emberiség legfőbb, talán egyetlen törvénye”, (311) gondolata mellé az *erőt* helyezi. Emlékezzünk Adelaida véleményére: „az ilyen szépség, hatalom <...> Ilyen szépséggel fel lehet fordítani a világot” (111).

Valóban, a „különös szépség”-ben rejlő (110) potenciál cselekményesen is realizálódik, amikor a születésnap ünnepségen Nasztaszja Filippovnáknak van ereje „megfordítani” a korábbi helyzetet, és többé már nem kitarthatja Tockijnak, akit áruba lehet bocsátani. Sőt, épp hogy már ő tartja hatalmában a férfit, majd később Rogozsint. A szépség nem hagyományos módon való ábrázolása Miskin alakján keresztül a nem hagyományos módon való befogadással is összekapcsolódik, hiszen a herceg az asszony fényképéből majdhogynem ki tudja olvasni annak sorsát, szinte „előbb látja” a hősnő cselekményes történetet, mint a regény elbeszélője. Miskin a kép szemlélése közben arra a következtetésre jut, hogy Rogozsin „egy hét múlva talán meggyilkolná” (51) a hősnőt. S e gondolata később is visszatér, amikor Rogozsinnal beszélget: „ő okvetlenül elpusztul melletted. Te is elpusztulsz... talán még inkább, mint ő” (281).⁹

Végül azt a cselekményes szituációt mutatom be, amikor Miskin, Japancsinéknál vendégeskedve, korábbi, *svájci életéről* is mesél. Betegsége kezdetén Svájc, az idegen szépség a főhős számára „nyugtalanító” (79), s ez a nyugtalanság az epilepsziájának is az egyik jegyeként bukkan fel, hiszen az elméjét, szívet bevilágító rendkívüli fény hatására „mintha egy csapásra lecsillapodott

⁹ Nem egy cselekményes epizód utal arra a regényben, hogy Miskin a többi szereplőhöz képest másképpen szerez tudást (és másképp is közvetíti azt). Ez összekapcsolható azzal is, hogy bizonyos helyzetekben az olvasó is rákényszerül arra, hogy ne csak hagyományos módon, az elbeszélő leíró jellegű megnyilatkozásaiból tájékozódjon („találgasson”). A *félkegyelmű* elbeszélőjének szerepét, az elbeszélői hitelesség kérdését a hazai szakirodalomban Kovács Árpád vizsgálta részletesen. Az, hogy az olvasó milyen jelzések felé fordulhat, hogy kitöltsse a miskini (narratív) történetben mutatkozó hiányt, már túlmegy az eseménytörténeti elbeszélés problémakörén, és összefűződik azzal, hogy a *szépség* költői jelentéskitjeljesedésének folyamata milyen poétikai eszközökkel valósul meg a regényszövegben.

volna minden vigalma, kétsége, *nyugtalansága*” (305). Tulajdonképpen Ippolit is valami hasonlót érez a Holbein-kép szemlélése közben: „vagy öt percet álltam előtte. Művészi tekintetben semmi se volt a képen, de különös nyugtalanságot keltett bennem” (553). Később Miskin, reflektálva Ippolit „Nélkülözhetetlen magyarázatára”, ismét felidézi svájci élményeit:

egy verőfényes napon elment a hegyek közé, és sokáig kóborolt egy kínzó gondolattal, amely sehogy sem akart testet ölteni benne. Előtte a ragyogó ég, lent a tó, körös-körül a derűs horizont, amelynek vége-hossza sincs. Sokáig nézelődött, és gyötrődött. Most eszébe jutott, hogyan tárta szét a kezét e végtelen világos kétség felé, és sírt. Gyötörte a tudat, hogy őneki mindez teljesen idegen. (575).

A *szépség* motívuma úgy jelenik a példaként idézett fenti szöveghelyeken, hogy a regényszöveg áttételeken keresztül a *szépség*be újabb és újabb jelentéseket bekapcsol, amelyek ráadásul egymást is újraértelmezik. Ippolit képértelmezése éppen a nem fizikailag megnyilvánuló szépségről szól: Krisztus arca a szenvedésben elveszíti a szépségét, de a krisztusi sors mégis *szép*. A *szépség legfelsőbb fokához* kapcsolt roham előhírnökeként ragyogó fénysugár a teljesség gondolatkörében az „új természet” megtapasztalásához is kapcsolható: „nem tudott elszakadni ezektől a sugaraktól: úgy tetszett, ezek a sugarak – az ő új természete, és három perc múlva valahogy egybeolvad velük” (83). Holott az élete utolsó öt percét számon tartó elítélt ugyanattól az ismeretlentől fél, mint a herceg Svájcban: „borzalmas volt a bizonytalanság meg az undorodás ettől az új valamitől, ami majd lesz, sőt, mindjárt bekövetkezik” (uo.). Ez pedig ismét visszavezet a *szépség*hez, de úgy, hogy a *megértés* szemantikai jegyével bővül ki, amikor Miskin már a *sajátjaként* tekint új életére: „a számár roppant meghökkentett és valahogy rendkívül megtetszett nekem, és akkor hirtelen mintha világosság támadt volna az agyamban <...> és ennek a számárnak a révén egyszerre megtetszett egész Svájc” (76–77).

E példák alapján elmondhatjuk, hogy a herceg cselekményvilágban elhangzó véleménye, miszerint a *szépség* talány, amely megfejtésre szorul, a regényszöveg jelentésvilágában is hasonló értelemben jelenik meg. A Dosztojevszkij-szöveg a *szépség* fogalmát időről időre „elveszíti” és újra megjelöli, újra felismerhetővé teszi – nincs tehát statikus *szépség*-fogalom. A szöveg áttételeken keresztül bekapcsol különböző szemantikai jegyeket a *szépség* gondolatkörébe, mégpedig úgy, hogy a *szépség* tematikus előfordulási helyén megjelenő motívum megismétlődik ott is, ahol a *szépség* témaként nem is jelenik meg.

Nasztaszja Filippovna *szenvedéssel* összefonódó *szépsége* a regény motívum-rendszerében összekapcsolódik Holbein képével (vö.: *szenvedés és nem szép arc, ám mégis szép sors*), amely az olvasó számára egyik „előképe” az asszony elképzelt Krisztus-figurájának. A képi alkotás Miskin alakjából is táplálkozik, pedig ő Svájcban olyan lányt szeret meg, aki – bár szenvedett – mégsem szép: „azelőtt se volt szép, de a szeme szelíd, jóságos, ártatlan” (94). Amikor a herceg képtémát ajánl az ihletet hiába váró Adelaida számára – s a történetein keresztül művészi minőségben nyilatkozik meg hallgatósága számára, azaz, „mihelyst mesélni kezd, már mindjárt nem filozófus többé” (91) – már sajátként érti a számára korábban idegen szépséget.

Az ippoliti képleírás-képertelmezés alapján hasonlóképp érthetjük a *mester-tanítvány* viszonyt: Holbein képén a tanítványok zavarban vannak, hiszen Jézus megkínzott testének látványát nem tudják összhangba hozni mesterüknek a feltámadásról szól tanításával. Az a vizuális tapasztalat, amely Jézus fizikai szenvedéséről tanúskodik, a tanítványok fejében mint új gondolat jelenik meg. Mégiscsak felülkerekedett az emberi aspektus, a természet fizikai törvényeinek való alárendeltség – ez az új „tanítás”, amely előhívja a tanítványokban a szomorúságot, amely egyszersmind a jézusi életút hiteltelenítésével kapcsolódik össze. A képet értelmező Ippolit azonban tudja, hogy a krisztusi feltámadás mindezek ellenére is megvalósul, azaz a tanítványok hitének is története van.

Ahogy Miskin korábban a számára idegen Svájcot később már szépnek látja, mert már sajátjaként érti, úgy a tanítványok is akkor látják majd szépnek a jézusi életutat, amikor mesterük szenvedése is beépül a tanításba. Másképp fogalmazva: amikor a krisztusi sorsot már úgy fogadják, mint a sajátjukat. A dosztojevszkiji „tanítás” szerint a szépség ott válik megragadhatóvá, ahol a hősök az idegen sorsot sajátjukként tudják átélni. Ebben a folyamatban – tehát annak elsajátításában, hogy miként lehet a másik sorsát sajátként megélni – jut szerephez Miskin képszerű kifejezésmódja. Amikor a herceg a lét nagy kérdéseiről elmélkedik, akkor a szereplőknek az alakjukból hiányzó történeteket vezet elő, s ezen keresztül részesíti őket olyan élményekben, amelyeket saját sorsuk nem kínál fel nekik. Tulajdonképpen ilyen „idegen” témákat képes átfordítani történetekbe, amiket hallgatósága azok értelmezésén keresztül tud befogadni/„elsajátítani”. Érdemes hozzátenni, hogy ennek a funkciónak nem kizárólag Miskin a hordozója. Hiszen Aglaja Puskin verse kapcsán fejti ki gondolatait a „tisza szépség képeről” (336), és szavalatával a maga és a közönsége számára átélhetővé teszi egy olyan alak sorsát, aki „képes eszményt teremteni, és ha egyszer megteremtette, tud hinni benne, ha pedig hisz benne, vakon fel tudja áldozni érte az egész életét” (uo.).

Az előző gondolathoz visszatérve: a főhőst nem egyszer a befogadó (értelmező) szerepében találja az olvasó, amikor egy egzisztenciális tapasztalatából táplálkozó korábbi történetét később már ő maga is másképp érti. Amikor Adelaida a képtéma hiányára panaszkodott, valójában még nem tudott megfelelő átélést tanúsítani választott témái iránt. Ebben a helyzetben Miskin a lány számára átélhetővé teszi a halálraítélt sorsát, érzéseit azzal, hogy ajánlott témájához saját történetét is megfogalmazza, miközben a visszaemlékezésként elővezetett történetet a herceg maga is értelmezi. Ráadásul, ez az értelmezés – ahogy a halálraítéltség gondolkörének vizuális megfogalmazásából kiragadott rövid idézetek is megerősítik – bizonyos értelemben mégis a továbbélés gondolatához kapcsolódik. Hasonlóképpen, svájci élményei kapcsán a kis Marie történetén keresztül a főhős nemcsak megmutatja Japancsinék számára annak az idegenségnek és boldogságnak az érzetét, amelyet hallgatósága nem élt át, hanem Ippolit „Vallomása” majd előhívja benne az akkori kitaszítottság élményének az újraértelmezését. A főhős maga is történeten keresztül válik képessé arra, hogy a rohamához viszonyuljon. Miközben visszaemlékszik, a saját elbeszélésén keresztül újra is értelmezi korábbi ítéletét a roham bekövetkezte előtti pillanatról, és már szépnek látja azt, ami neki fizikai szenvedést okoz.

A (szépség megragadhatóságáról szóló) dosztojevszkiji „tanításhoz” hozzátehetjük, hogy a regényszöveg a szereplői alakot is értelmezi, amikor a főhős mégsem a bevezetőben említett „pozitív szépségű személy” sorsát teljesíti ki a cselekményben. Vagyis, az a bizonyos „idegen sors” a számára nem realizálódik saját alakszerepként, nem fordul át történetbe. A Dosztojevszkij-poétika a *szépségről* szóló „szokatlan” történeteket újramondásával ekképp őrzi a miskini alak különállóságát a Krisztus-figura szimbolikus jelentéstartalmától. Azért, hogy rávegye az olvasót arra, hogy *e regényi újramondások tapasztalatán keresztül* válaszolja meg a maga számára azt a kérdést, hogy milyen költői jelentés köthető Miskin alakjához.

Felhasznált irodalom

Dosztojevszkij 1974 = Достоевский Ф. М. Идиот. Рукописные релакции. // Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 9. Ленинград, 1974.

Dosztojevszkij 1979 = Достоевский Ф. М. Статьи и заметки, 1861. // Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 19. Ленинград, 1979. С. 135–137.

- Dosztojevszkij 1981 = Dosztojevszkij F. M. A félkegyelmű. (ford. Makai Imre) Budapest, 1981.
- Dosztojevszkij 1985 = Dosztojevszkij F. M. Tanulmányok, vallomások. (ford. Bakcsi György, Grigássy Éva, Kulcsár Aurél, Makai Imre, Recski Ágnes, S. Nyíró József) Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Jackson 1966 = Jackson R. L. Dostoevsky's Quest for Form. New Haven-London, Yale University Press, 1966.
- Kovács 1985 = Ковач А. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985.
- Solti 2010 = Az utópikus gondolat kiteljesítése Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében: Miskin, Nasztaszja Filippovna és Kleopátra. // Utópiák és ellenutópiák. (szerk. Kroó Katalin, Bényei Tamás) Budapest, 2010. 113–129.
- Solti 2016 = Шолти Г. Образ «странной красоты» в «Идиоте» Ф. М. Достоевского: К романной интерпретации мотива красоты. // Современные проблемы изучения поэтики и биографии Ф. М. Достоевского: рецепция, вариации, интерпретации. (ред. Захаров В. Н., Степанян К. А., Тихомиров Б.). Санкт-Петербург, 2016. С. 359–367.

Hajnády Zoltán
(Debreceni Egyetem)

AZ ÁTVÁLTOZÁS-MITOLÓGÉMA ÚJRA- ÉRTELMEZÉSE TOLSZTOJ KÉSEI MŰVEIBEN

Minden jelentős gondolkodónak van egy központi vezéreszméje, amelynek égisze alatt kifejti hatását. Kovács Árpádnál ez az egész életművét átható kulcsfogalom a diszkurzív poétika szellemében felfogott perszonalitás-elv. Az igazi személyiségfilozófiát nem Heideggernél vagy Jaspersnél találta meg, hanem Augustinusnál, Puskinnál, Gogolnál, Dosztojevszkijnél. Kovács professzor számára a szubjektum – beszélő szubjektum, amely dialógus során, interakcióban jön létre. A dialógus végső célja a másokban való önmegértés, amely létmegértést jelent.

Nagy tisztelője vagyok nemcsak ritka erudíciójának, hanem annak az elméleti éleslátásnak (prozrenyje) is, amely tudományos műveit jellemzi. Mindig képes volt megvédeni szellemi függetlenségét és létrehozni a szuverén gondolkodású tudósok egész iskoláját. Bár szép számban vannak tanítványai, Kovács Árpád helyét senki sem töltheti be. Tehetsége saját egyéni hullámhosszán sugárzik. «Многая лема!»

Az átváltozás-mitológéma már a mitológiában és a mesefolklórban is megtalálható. Mind a mai napig ihlető forrása a művészi alkotásoknak. Az archaikus mítoszban az ember csak külsőleg változik (a test metamorfózisa), az epikus elbeszélésben fejlődik (a lélek metamorfózisa).¹ A mítoszt felváltó Logosz a szellemi-lelki átlényegülést foglalja magában: minőségi lényegváltozást. Ovidiusnál az átváltozás egyszeri, visszafordíthatatlan, *peractum est* esemény, Tolsztojnál az ember folyamatos

¹ „Semmi nem őrzi meg alakját.” *Nulli sua forma manebat.* // Ovidius *Metamorphoses* (1: 17). A cím etimológiai értelemben „alakon túlra” jutást jelent (a görög *meta* ’át, keresztül’ és a *morphé* ’forma’ szavakból). A varázslat vagy isteni büntetés miatt bekövetkező alakváltás során a szubjektum objektummá változik (kővé, fává, állattá); az átlényegülés a szubjektum első átalakulását jelenti, mentes mindenfajta elrendeléstől. Tanulmányomnak nem képezi tárgyát az alakváltás különleges formája, a *zoomorfizmus* (állatalakúság), amikor Tolsztoj állatokat (lovat, kutyát) vagy fákat emberi tulajdonságokkal ruház fel.

változások során törekszik a tökéletesség felé. Szerinte, ha valaki meg akarja őrizni erkölcsi tisztaságát, elmenekül a hazug társadalomból és álnév alatt új életet kezd. Az orosz irodalom gazdag az ismeretlenbe történő jelképes „kivonulásokban”² (futás, menekülés, szökés, eltűnés, önkéntes számkivetés), amely a személyiségmegújulás nélkülözhetetlen feltétele. Az erkölcsi tökéletesedésnek bizonyos viselkedési normák felelnek meg: nem-cselekvés, ellen-nem-állás, remeteség, *meztelenség*, névtelenség, fizikai és verbális aszkézis (áttörés a szótlan tudás fokára). Számos átváltozástörténet képviseli a birtoklástól a veszteségen át, az új nyereséghez vezető „kanonikus” utat. A személyiség átalakulása nem hanyatlás, hanem gyarapodás. Paradox módon, ha a hős helyesen él, veszteségeinek arányában nő. Az átváltozással egyidejűleg a megvilágosodás, a kezdődő önismeret állapota is bekövetkezik. Földi javaitól való megszabadulása – erkölcsi megújulásának a záloga. Az átváltozás-mitológia egyik műből a másikba vándorol és mindig új módon illeszkedik Tolsztoj változó nézeteinek rendszerébe, összefüggő szövegettét egyesítve kései műveit, miközben bonyolult poétikai megfelelés alakul ki közöttük. A kolostori cellákban megbújó, modernnek aligha nevezhető műfajokat, mint például a szentek életrajza (*жизнь*), példázat (*притча*), logion, keleti legenda (*apologosz*), *exempla*, *gnóma*, *agon*³ új tartalommal töltötte meg. Vallásbölcseleti és poétikai újításait szándékosan öltöztette archaikus formába, ami új prózapoétikai módszerek kidolgozásához vezetett. Tisztában volt a feladat nehézségével, ami abból fakadt, hogy az archaikus műfajformákat és a nyelvet nem lehet szemantikai fordítás nélkül az egyik poétikai rendszerből a másikba átvinni. Erről árulkodik egy 1898-ban kelt levele: „Az átalakulás, a belső újíjjászületés, ennek leírása egyike a művészet legnehezebb feladatainak és az ilyen leírás szörnyen hatásos, ha sikerült és egyáltalán nem, sőt negatív módon hat, ha nem sikerült” (Толстой 1928–1958, 71: 486)⁴.

² Az oroszban az „уход” terminológia használatos, amely nem jelentésazonos a „futás”, „szökés”, „eltávozás”, „menekülés” a társadalomból, eltűnés az ismeretlenbe, *eszkepizmus* stb. szavakkal, amellyel magyarra fordítják. Az „уход” toposz a társadalmi kötöttségektől való megszabadulási kísérletek különböző modelljét képviseli: távozást az irodalomból, a városból falura, a civilizációból a természetbe, az értelmiségiectől a néphez stb. Marija Virolainen az „uhod” mitológiáját „az orosz kultúrára jellemző, sajátos jelentéssel felruházott, különös cselekvésnek” nevezi (Виролайнен 2003: 503). Kedrov a „menekülő” tolsztoji hősök kétféle típusát különböztette meg: az elsőbe azokat sorolta, akik az egyszerű emberek közé mennek, hogy tőlük tanuljanak bölcsességet, a másodikba azokat, akik az emberek elől menekülnek: «сначала уход в люди, затем уход от людей» (Кедров 1978: 248–274).

³ A *Mennyi föld kell az embernek?* című elbeszélésben Tolsztoj egy szkíta legendát dolgozott át, amelyet Hérodotosz könyvében olvasott. Az elbeszélés hőse azt hallotta, hogy a baskírok annyi földet adnak ezer rubelért, amennyit egy nap alatt körüljár. Az orosz muzsikon kapzsiság lesz úrrá, inaszkadtaból fut, a célban holtan esik össze: az *agon* (versengés) agóniával végződik.

⁴ Толстой 1928–1958 = Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах.

*

Semmi sem olyan állandó, mint a változás. A folyó, ez a nagy hérakleitoszi szimbólum, Tolsztoj egyik leggyakrabban visszatérő metaforája. Az emberi identitás a folyó változékonyságához hasonlít: rögzíthetetlen. Minél tökéletesebbek akarunk lenni, annál gyakrabban kell változnunk. „Életünk nem egyéb, mint a láthatatlan lény születése önmagunkban” (Tolsztoj 1911: 51). Semmilyen teremtmény nem juthat magasabb fokra anélkül, hogy spirituális értelemben változna: „szükség néktek újonnan születnetek” (János 3: 7). Kétfajta én létezik: a gyarló emberi én és a tökéletes isteni én, amely csak a lehatárolt emberi én megtagadásával tárulkozik fel. Az egyik én asszonyi ölből születik, a másik én az isteni bölcsességből; aki nem születik ily módon újonnan, az csak a halandó énnak van birtokában. Az ember eredetileg egységes volt, de később megosztottság jött létre benne. Az isteni akarat az ember eredendő természetét tükrözi, a jóra és a szépre való törekvést. Az emberi akarat testi vágyakhoz kötődik. Az embernek le kell küzdenie magában az „állati embert”, aki csak a maga javát hajszolja, hogy fölébredjen benne a „lelki ember”, aki embertársainak a javát szolgálja. Az átlényegülés áthidalja a szakadékot a két szféra között, legyőzi a megosztottságot és létrehozza az egyensúlyt a kétféle akarat között. Az átlényegülés az elkülönült és lehatárolt embernek új ontológiai státuszba való helyezését, igaz emberré válását jelenti.⁵ Az ember tragikus testi-lelki megkettőzöttsége, amelyben az isteni és az emberi törvény, mint lényeg és látszat áll szemben egymással, Tolsztoj kései műveinek paradigmaticus modelljévé válik (*Isteni és emberi dolgok* 1905). Aki lelki változáson megy keresztül, az létének középpontját önmagáról a másik emberre tolja át. Tolsztoj nagy erővel hirdette az önmagán való túlnövekedés, a pascali önmeghaladás (*dépassement*) szükségességét, amikor az ember saját magát önmagából kimozdítani képes. Parabolahősei nem tulajdonságnélküli statikus figurák, hanem a személyiségmegújulás próteuszi fluiditásának az alakjai. Jellemüknek megvan a rejtett magja, legbelső lényegüket csak egzisztenciális krízishelyzetben tárják fel, amikor tanúi vagy szenvedői lesznek valamely súlyos testi fenyegetésnek,

Москва-Ленинград, Гослитиздат, 1928–1958. (Erre a kiadásra hivatkozom a szövegben a kötet és az oldalszám megadásával.)

⁵ Vö. az *elkülönülésről* szóló, Eckhart mesternek tulajdonított, ma már pszeudo-eckhartinak tekintett értekezéssel. Az elkülönülés során az ember felismeri, hogy igazi természete nem az ego, hanem a lélek, amely Isten képmása. Az ember akkor válik igazi emberré, ha elszakad önmagától, és megvalósítja az egységet a teremttővel. Az elkülönülés a lelki fejlődés végső célja, rokon értelmű a rózsakeresztes endúra (én-elhalás) fogalommal, amely a földhözragadt embernek isteni emberre való lecserélését jelenti (Майстреп Эххарт 2001: 327).

kivégzésnek vagy más sorsdöntő eseménynek, amely választás elé állítja őket a hazug és hiteles élet között.

*

Tolsztoj szerint a művészetnek új formában kell újjászületnie, amelyben úr és szolga, egy átfogó látásmódból szemlélve, egyformán közel állnak hozzánk. Antropológiájának alaptétele, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek ellenére, minden ember egyenlő. Az úr-szolga alá-fölérendeltségi viszonyt az evangélium szavaival értelmezte újra: nincs többé szolga és szabad úr, az emberi kapcsolatok alapja a felebaráti szeretet. A *Gazda és cseléd*ben (1894–1895) egy Brehunov nevű kereskedő a béresével, Nyikitával, útnak indul, hogy előnyös áron szerezzen meg egy erdőbirtokot. A téli itéletidőben a béres nem akarta befogni a lovat a szánba, de már régóta megszokta, hogy neki ne legyen saját akarata, hogy ő a másik emberért él. A gazda pedig megszokta, hogy a másik ember ő érte létezik. A hóviharban eltévednek. A gazda először önző módon, lóháton igyekszik a saját bőrét menteni, Nyikitát sorsára hagyva a kifogott szánban. „Neki meg – gondolt Nyikitára – mindegy, ha meghal, mit is ér az ő élete! Nincs mit sajnálnia az életén, nekem meg hála Istennek, van miért élnem...” (Tolsztoj 1956: 390).⁶ A hóvihar – az istenek bosszújának kiszolgáltatót utazó mitikus próbatétele. A megpróbáltatás, amelyet Brehunov a végzetes események hatására átél, feltárja lényének rejtett lelki tartományát. Vagyonának gyarapítása, ami korábban minden gondolatát lekötötte, most egy pillanat alatt semmivé válik. A halálfélelem, mint egzisztenciális sokkhelyzet rádöbentí felelősségtudatára. (A hó fehérsége a halotti leplet szimbolizálja, innen a fehér színtől való metafizikai félelem, de hó a tisztasága jelenti a változást, az átalakulást, a megtisztulást is.)⁷ Csak miután magára veszi a másik ember

⁶ Honnan ered Brehunovnak (Ivan Iljicsnek, a *Három halál* úrnőjének) roppant halálfélelem, szemben Tolsztoj paraszti típusú hőseivel (Geraszim, Fjodor kocsis, Nyikita), akik egyáltalán nem félnek a haláltól? Utóbbiak úgy készülnek meghalni, ahogyan éltek, csendes belenyugvással, összhangban a természettel, az örök törvénynek engedelmeskedve. Az énközpontú emberek félnek a haláltól, a szerafikus természetűek nem. A tolsztoji hősöknek a halálfélelem azzal magyarázható, hogy az individualizmus a társadalom felsőbb osztályaiba tartozó tagjait mélyebben hatja át, mint az alsóbb osztálybélieket. Az ember lelkét minél mélyebben hatja át az individualizmus, annál tartósabban gyökerezik meg benne a halálfélelem.

⁷ A fehér színtől való metafizikai félelem számos irodalmi mű titokzatos témája, például W. Blake *Halott ember*, E.A. Poe *Arthur Gordon Pym*, a tengerész, H. Melville *Moby Dick*, Jon Fosse *Fehérség* stb. „A fehér a halál és a láthatatlanság színe. <...> A fehér a testiséget elvesztett lények színe. Ezért tűnnek fehérnek a kísértetek” (Ipponi 2000: 55, 147). A fagyhalál ábrázolásának gondolata Tolsztojt a *Hóvihar* (1856) című elbeszélésétől kezdve foglalkoztatta. A *Gazda és cseléd*ben új látószögből dolgozta fel az orosz irodalomban Puskin óta kedvelt toposzt.

sorsát, annak kiszolgáltatottságával együtt, akkor kezdi őt nem tárgynak, hanem másik alanynak tekinteni. Fagyhalál közeli lázalmában önmagát a másik embertől nem megkülönböztetettnek látja. „S úgy tűnt föl neki, hogy ő Nyikita és Nyikita ő, hogy az élete nem benne magában van, hanem Nyikitában. <...> Nyikita él, egyszóval én is élek” (Tolsztoj 1956: 397). Tolsztoj az *énnek a te* felé fordulását új módon kapcsolta be az erkölcsi összefüggések rendszerébe, amikor az *én-te* azonosságát egy szuggesztív erejű parabolában művésziileg ábrázolta. Azonosságon azt értette, hogy valami, ami másnak látszik, nem más: „a másik, aki ugyanaz”.⁸ Az elbeszélés azt jelképezi, hogy a másikért vállalt áldozat a személyiség legmagasabb rendű szabadságának a tanújele, amikor az ember az isteni törvénynek és nem önös érdekének engedelmeskedik. Brehunov mihelyst megszabadult a rosszban való szabadságtól, vagyis hogy önmagát mások fölé helyezze, rögtön tudta, hogy a jóban való szabadságban mit kell tennie. „»Megyek, megyek!« – mondja örömmel, érzékenyenülten az egész lénye. Érzi, hogy szabad és semmi sem tartja már vissza” (Tolsztoj 1956: 397). Saját testének melegével tartja életben szolgáját. Másnap reggel, amikor a falusi parasztok kiásták őket a hóból, úgy találtak rá holtan, ahogy a szolgáján feküdt, megmentve annak életét (keresztyszimbolika). (*Notabene* Brehunov falujának a neve *Kreszti*.) A parabola példázatszerűségét Tolsztoj a rejtett bibliai allúziók és retorikai alakzatok gazdag utalásrendszerének a síkján is megteremti. A történet december 19-én, csodatévő téli Szent Miklós ünnepnapján játszódik, aki a kereskedők védőszentje, az önmegtartóztatás tanítója, az elveszett lelkek megmentője. A hólabirintusban való körben forgás közben úgy rémlett neki, hogy „távoli kakaskukorékolást hall” (Tolsztoj 1956: 398). „Egyszer csak fölfeketélt előtte valami”: a feketeüröm (*чернобыльник*) és az üröm (*полынь*), mint centrális szimbólum, hétszer fordul elő a szövegben és a mű jelentésvilágához sokrétűen kapcsolódik. A növény keserősége a bűn keserűségét és annak következményeit szimbolizálja. A Jelenések könyvében az ítélet és az isteni büntetés metaforájaként szerepel, arra buzdítva a híveket, hogy vizsgálják meg saját életüket, vegyék fontolóra azokat az eseteket, ahol keserűséget okoztak és forduljanak el a bűntől. Brehunov „hirtelen” átváltozását

⁸ Mindez egybevág a hindu filozófiának az *én-te* azonosságáról szóló tanításával, amely a létezők közé nem húz elválasztó határvonalat: *tat tvam asi* (te is én vagyok, úgy létezem benned, ahogyan te létezel bennem), amely ott világít az összes univerzális vallás mélyén. Közös minden ember számára, minden korban, mert az emberi lényeg ugyanaz. Nincs különálló én, az egész emberiség egy lényt alkot. A *Te vagy az* (*Ты еси* 1906) című gnóma a tolsztoji életetvel velős tömörséggel fejez ki, amely minden létező láthatatlan és mindenütt jelenlévő centruma és alapja: „nem a személyiség az igazi lényege az embernek, hanem az egész emberiség egységének a tudata” (3: 617). A *tat tvam asi* megértése a megvilágosodáshoz vezető út egyik kulcsa.

egyes kritikusok nem tartották kellőképpen motiváltnak.⁹ Az igazság ugyanis nem érvelés útján, lassú előkészítéssel, hanem meglepetésszerű ráébredés révén tárul fel előtte. „Ha valóban megfeledezett önmagáról és csak arra gondolt, hogy Nyikitát megmentse, akkor ez túl váratlan, túl motiválatlan cselekedet a részéről, hiszen az imént éppen azért hagyta Nyikitát áruló módon a sors önkényére, hogy önmagát megmentse” (Михайловский 1895: 143). Naplójának tanúsága szerint, Tolsztoj maga is elégedetlen volt a történet aszketikus szűzséjével, művészi formáját azonban nagyra értékelte. Összekapcsolta benne a parabola példázatszerűségét a keresztény axiomatika erkölcsi parancsának a teljesítésével. Az elbeszélés hőse legyőzi önző természetének korlátait, visszanyeri isteni lényegét, közeledik a „lelki ember” eszményképéhez. A profán szinte észrevétlenül megy át szakrálisba, az immanens és helyhez kötött – időtlenbe és transzcendensbe.

*

Az evangéliumi „gazda és munkás” formula Tolsztoj kései műveinek kulcsfogalma. Az 1880–1890-es évek naplóbejegyzéseiben gyakran fordul elő, mindig új oldalról világítva meg a kérdéskomplexumot. „Ne feledd, Isten dolgának munkása vagy” (50: 67). Vezérmotívummá válik a *Feltámadásban* (1890–1900), amely egy „bűnbánó nemes” lelki átváltozásának a története. Nyehljudov herceget lelkiismeretfurdalása arra a meggyőződésre készíti, hogy „az ember ne gazdának érezze magát, hanem szolgának”, teljesítse a gazda, vagyis Isten akaratát. Ezzel a felismeréssel kezdődik távozása kiváltságos helyzetéből, közeledése önmagához, igazi énjéhez. Társadalmi helyzetének megváltozása: átlépés a „saját térből” az „idegen térbe” megvalósul, de lelki-szellemi átlényegülése nem. Megreked egy köztes státuszváltó állapotban (küszöbhelyzetben), amikor már levette korábbi

⁹ A tolsztoji nagyregények „a lélekben való születést” a keletkezés dimenziójában ragadják meg. Kései elbeszélései – összhangban új poétikai elveivel – a pszichés folyamatoknak csak a végeredményt, epifániaszerű revelációját jelenítik meg és nem a fokozatos növényi fölhalmozódás (самовыращивание) elvére épülnek. Tolsztoj nem részletezi, hogy milyen feltételek szükségesek ahhoz, hogy a lelki folyamatok meginduljanak és végbe menjenek, az átváltozás hirtelen megvilágosodás, radikális átváltozás (*metanoia*) révén következik be. A hangsúly a pszichológiai énről átkerül a metafizikai énrre. Bahtyin állítása igaz a nagyregényekre, de a kései művekre vonatkoztatva, kiigazításra szorul: „Tolsztoj nem értékelt a pillanatnyit, nem igyekezett megtölteni valami lényegessel és fontossal, nála a „hirtelen” (вдруг) szó ritkán fordul elő és sohasem vezet be valamilyen jelentős eseményt. Szemben Dosztojevszkijjal, Tolsztoj a hosszan tartó és elnyújtott időt kedvelte.” // <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop10.html> (Letöltés dátuma 2023.05.25.) Tolsztojnál nem fokozatos „öneszmélésről” (*нпозпенуе*) van szó, ami a dosztojevszkiji hősöket jellemezi, hanem életátgondolásról, átlényegülésről.

státuszjegyeit, de még nem szerezte meg az új státusz jellemzőit.¹⁰ Nem tartozik sehová, sem a nemességhez, sem a néphez, sem a narodnyik száműzöttekhez. Kész áldozatot hozni a nőért, akit erkölcsileg tönkretett, de ennek az áldozatnak a küszöbén sajnálja elveszíteni a jólétét. Tolsztoj a korábbi regényein túlmutató új párkapcsolati modellt szeretett volna felmutatni. A csábító átváltozása megmenntővé azonban nem meggyőző. „Belekezdtem a *Feltámadás* átolvasásába. Amikor odáig jutottam, hogy a férfi elhatározza a házasságot, undorral abbahagytam. Az egész hamis, kiagyalt, gyenge” (70: 15). Az anyaggal vívott küzdelem során számtalan lehetőség nyílik az irányváltásra. Írás közben alakul ki, hogy mi lesz a következő lépés. A „regény, amint írja önmagát” kifejezés arra utal, hogy maguk a szereplők vagy a narrátor is hatást gyakorolhatnak a történetmesélés folyamatára, a cselekmény alakulására, amiben a regény önszervező képessége tárul fel. Érdemes ezzel kapcsolatban Tolsztojt idézni: „Általában hőseim és hősnőim néha olyan dolgokat tesznek, amilyenekre nem vágnék. Azt teszik, amit a való életben kénytelenek tenni, és ahogyan a való életben történik, nem pedig azt, amit én szeretnék” (Толстовский ежегодник 1912: 58). Az idézet a regény önálló életére, önreflexív jellegére, a valóság és a fikció összefonódására utal. Tolsztojjal gyakran előfordult, hogy amikor már úgy tűnt, hogy bizonyos kérdéseket többé-kevésbé megválaszolt, más narratív nézőpontból kiindulva újra visszatért a lezártnak hitt problémához, módosította korábbi álláspontját.¹¹ „Nagy különbség mutatkozott az eredeti elgondolás és a megvalósítás között. Ezért minden nagy műve – ha figyelmesen elemezzük – befejezetlennek vagy ellentmondásosnak látszik – önmagán belül változónak. Tolsztojnak mindig nagy fáradságába került, hogy kilépjen a műveiből, elbúcsúzzék szereplőitől” (Eichenbaum 1974: 201). A *Feltámadás* című regényén, amelyet „laboratóriumi kísérletnek” nevezett, több mint 10 esztendeig dolgozott (52: 78). Az elhúzódo munka következtében a különböző nézőpontok és értékredek ütköztetése szemantikus feszültséget okozott a regényben. A vallásos megvilágosodás leírása

¹⁰ Victor Turner etnológus, a szimbolikus antropológia képviselője, küszöbembereknek, liminális személyiségeknek nevezi azokat, akik életüknek egy átmeneti időszakában vannak, „sem itt nincsenek, sem ott, sem ilyenek, sem olyanok”; egyszerre kívülálló és beavatottak, részesei és nem részesei a társadalomnak (Тэрнер 1983: 169). A küszöb, a kapu, a „portál” jelképes értelemmel bírnak. Egyaránt tekinthetjük kijáratnak vagy bejáratnak, amely egy másik dimenzióba vezet.

¹¹ A nézőpontváltás gyakran a regénycímek változását is maga után vonta. A *Háború és béke* korai változatában a *Minden jó, ha vége jó* (Все хорошо, что хорошо кончается), *Három korszak* (Три поры), az *Anna Karenyna – Két házasság* (Два брака), *Két házaspár* (Две четы), *Derék asszony* (Молодец-баба), a *Feltámadás* pedig a *Konyi-története* (Коневская повесть) munkacímét viselte.

(a szakrális reveláció) hagyományos poétikai fogalmakkal megoldhatatlan feladatnak bizonyult, ezért a zárófejezetben a gazdáról és a szőlőmunkásokról szóló egész hegyibeszédet kimásolta, amely emblematikusan kódolt erkölcsi maximát tartalmaz. Úgy gondolta, hogy a bibliai történet mélyebb értelmű, mint bármely magánemberi sors. Az evangélium nyelve univerzálisabb, mint a szépirodalomé: az egyetemes igazságot mondja ki a költészet egyszeri és sajátos jelenségével szemben. A különböző műfajokhoz tartozó szövegfajták különböző stíluseszközökkel íródtak. A kétféle narratíva (a sors és az üdvtörténet) nem tudott szerves egésszé egységesülni. A teleologikus zárlat, mint végpont felől való visszanézés, csak látszólag biztosít szerkezeti teljességet, valójában szövegtörést okoz, magát Tolsztojt sem elégítette ki. A befejezés kényszere helyett a folytatás kényszere gyötörte. „Roppantul szeretnék szépirodalmi művet írni, nem drámát, hanem epikát – a *Feltámadás* folytatását: Nyehljudov paraszti életét (54: 367). Hőse számára azonban nem nyílnak új távlatok. A narrátor azon a ponton szakítja meg a történetet, amikor a határhelyzetben lévő hős választás előtt áll. Nem kíséri végig a sorsát, függőben hagyja, ami arra készíti az olvasót, hogy tovább gondolja a történetet. „Hogy mivel végződik életének ez az új korszaka, azt a jövő fogja megmutatni” (Tolsztoj 1964: 514). Az utolsó mondat egyfajta verbális határjelzőként csak a szöveg, és nem a probléma lezárását jelzi. Ez indokolja a szemantikailag egymással összefüggésbe hozható, de másként feldolgozott művekben visszatérő önéletrajzi ihletű hősök szerepeltetését, akik a végső válaszadás esélye nélkül tovább kérdeznek, mert a világ fejleményei új szempontokat vetnek fel. Művei lényegében ugyan azokra az alapkérdésekre keresik a választ; az embernek a létben elfoglalt egyetemes helyéről és szerepéről szólnak.

*

A *Szergij atyában* (1890–1898), a *Fjodor Kuzmics sztarec hátrahagyott feljegyzéseiben* (1905, megjelent 1911-ben, teljes egészében 1918-ban) Tolsztoj a szerzetesként élő lelki vezető, a *sztarecek* legendája felé fordult, amely egyesíti magában a menekülést a társadalomból (a *status quo* feladását) a remeteéletet, a megkísértés és a megvilágosodás motívumait. Szergij atya (Kaszatszkiej herceg) útja a nagyvilági élet nyújtotta örömek élvezetétől, az önbüntető aszkézisen keresztül, az élet értelmének felismeréséhez vezet. Eljegyez egy gyönyörű udvarhölgyet, sokkhatásként éri, amikor megtudja, hogy a lány a cár szeretője volt, elhagyja, sértett büszkeségből szerzetesnek áll. A világi csábítások, az asszonybilincsek azonban továbbra is fogva tartják. Remeteként hasztalan fordítja el a fejét egy szép nőről, képtelen elfojtani az érzéki szenvedélyt. Kétszer is a gyönyör zsákmányává válik: először a szép özvegyasszony, Makovkina,

majd egy kupec Marja nevű lánya ejti rabul érzéki vonzásával. Ahhoz, hogy legyőzze a démoni kísértést: a bujaság emésztő tüzét és a hiúságot, előbb át kell esnie egy fizikai-erkölcsi terhelőpróbán (beavatási szertartáson), amit egyik ujjának levágása jelképez. Kaszatszkij miután rájön, hogy célját a kolostori regulák követésével nem érte el, távozik a szerzetesrendből és egy hegybevált barlangban remeteként él tovább. A középkori ember eszményképét, a világból elmenekülő remetét azonban már túlhaladta az idő. Most az idő arra érett meg, hogy az emberek közé menjen. Zarándokként eljut Szibériába. Egy gazdag paraszt házában telepszik le, ahol a gyerekeket tanítja és betegeket ápol (Tolsztoj 1956: 437). Tolsztoj a lélekben újjászületett embert hétköznapi cselekvésben szerette volna megmutatni. Az erkölcsös élet ugyanis nem azon múlik, hogy mit vall meg, hanem azon, hogy végrehajtja-e azt a fordulatot, amellyel a fölfelé vezető útra lép. Evilági létben való újjászületésnek vagyunk a tanúi. Az isteni az emberi képességekben van jelen, nem azokon túl. A legendában Tolsztoj kedvenc motívumai csendülnek fel elemi erővel: a testi kísértések, a hírnév és a dicsőségvágy elleni harc, a hit és a hitetlenség küzdelme, a kétkezi munka dicsérete. A kolostorból való távozás utáni befejező részt, amelyben Kaszatszkij Pasenykát az élet értelméről faggatja, az író csak hét évvel később, utólag illesztette hozzá a történethez. Ezen a ponton megváltozik az elbeszélés stílusa, hangneme. A hős az út végére ért, de bármiféle végcél csak stagnálást jelenthet. Az élet értelmének a megtalálását jelölő zárlatot, mely szerint az egyszerű élet, a kétkezi munka boldogít, maga Tolsztoj sem találta kielégítőnek. Éveken át csiszolgatta a történetet, többször elővette, majd félretette (1890–1891, 1895, 1898), végül felkerült azoknak a műveknek a listájára, amelyeket „jó lenne befejezni”, de nem fejezett be (54: 340). A kéziratok alapján arra lehet következtetni, hogy az elbeszélés közel egy évtizeden át a folyamatos átdolgozás, átértelmezés állapotában volt, s közben az író érdeklő témák és kérdések éppúgy módosultak, mint a megjelenítésüket szolgáló poétikai eszközök. A szerző különböző alkotói korszakához és stílusához tartozó különféle anyagok hosszas együttélés után sem tudtak összeérni. Tolsztoj az életrajzi legenda (*Menschgeschichte*) és a szentek életrajzát ábrázoló (*Heilgeschichte*) szövegtípusok összeolvasztásával kísérletezett, ami bonyolult művészi feladat, mert a hagiográfia tartalmilag nagyfokú kötöttséggel, formailag kanonikus rögzítettséggel bír. A szentek életírásai alig tartalmaznak történelmi utalásokat és személyes életrajzi adatokat. (A tolsztoji alakoknak ezzel szemben van hátterük, plasztikájuk). A hagiográfiában az archaikus forma nagymértékben uralkodik a tartalom fölött, amelyet merev, változatlan szabályok betartásának

vet alá, ami összeütközésbe került Tolsztoj aktuális filozófiai és poétikai elgondolásával: a hagyományos életrajzi formával való szakítással, és egy új típusú, kortárs *zsityije* (неожитие) megírásával. Munka közben azonban rá kellett jönnie, hogy a szentéletű sztarecek legendáit nem lehet újrateremteni és a jelenbe áthelyezni. A biográfia hagiográfiává alakítása egyfajta irodalmi zsákutcát jelent. A folyton változó világi hősök életét nem lehet örök érvényű példázatként, „élő ikonként” felmutatni. A szentek életrajza apologetikus narratív viszonyulást tételez fel, a profanizált és modernizált életrajz viszont kritikus elbeszélői attitűdöt is tartalmaz. A kortárs *zsityije* a szentek életrajzá-
nak újraértelmezése. Ötvözi az óorosz hagiográfiai kánont a szépirodalom olyan elemeivel, mint lélekábrázolás, társadalomkritika és erkölcsi kérdések. A műfajváltás nemcsak a cselekményt és a hősök karakterét változtatja meg, hanem új szemantikai hangsúlyokat is elhelyez. A Tolsztoj korabeli olvasó már más megfajtott kódokkal élt, mint a középkori szentenciális életbölcsség létrehozója, amely a létrehozó rendszerében a szakralitás körébe tartozott, a kortárs befogadó rendszerében az esztétikum szférájába (vö. Lotman 1971: 91). Amikor Tolsztoj a hagiográfia nyelvezetét a sajátjával szembesítette, azt tapasztalta, hogy „a szentek valamennyi életrajza, mihelyst egyszerű nyelvre fordítják, rögtön meglep a mesterkéeltségével. Csak szlávul vagy régi nyelven olvashatók. És ezzel megtevéstzenek” (85: 328). Amikor az író egy szöveget az egyik poétikai rendszerből a másikba fordítja, akkor a szöveg jelentését és hangulatát úgy kell átvinnie, hogy az a kortárs olvasó számára is érthető és élvezhető legyen. Ha múltbeli nyelvi normákat erőltet a jelenre, anakronisztikussá válik. Ha az egyházi szláv archaizmusokat köznapi nyelvre fordítja, stílustörést (*écart*) idéz elő, ami meggyengíti a legendának, mint épületes olvasmánynak a példázatszerűségét. (A *legenda* szó azt jelenti: így kell olvasni, így értelmezendő). A nyelv, mint a befogadást befolyásoló tényező lehet az egyik ok, ami miatt Tolsztoj a profán életrajzi legendákat nem tudta a modern olvasó számára relevánssá tenni és emiatt egyet sem vett fel közülük a *Mindennapra* szánt gondolatok gyűjteményébe heti/havi olvasmányként. A lezáratlanság másik oka az író nézeteinek a megváltozásában keresendő.

*

A családi-társadalmi kötöttségek előli menekülési kísérlet erkölcsi modellje szolgált alapjául az *Élő holttest* (1900) című drámának (színlelt öngyilkosság), valamint *Fjodor Kuzmics sztarec hátrahagyott feljegyzéseinek* (I. Sándor és egy katona holttestének állítólagos kicserélése a koporsóban). A meséjünkben eltérő, de eszmeiségükben rokon művekben, Tolsztoj olyan hőst mutat, aki mélyen bele

van ágyazva kondicionált életkörülményeibe, de később történik valami, ami sokkhatásként éri és arra készíti, hogy szakítson a fennálló állapottal és az ismeretlenbe távozzon. Bizonyos változtatásokkal ugyanazt a történetet meséli el, amelyek a személyiség megújulásának különböző fokozatait és módjait képviselik. A lelkiismeretfurdalástól gyötört uralkodó igazságra ébredésének és önkéntes távozásának archetipikus toposzát Tolsztoj a *Buddha* című heti olvasmányban (1886) és az *Esarhaddon asszír király* (1903) című mesében némileg átalakítva, a saját mondanivalójához igazítva dolgozta fel.¹² Orosz környezetbe ágyazott változatát a társadalmi rangjával szakító uralkodóról, aki titokban elhagyja fényűző palotáját, a Fjodor Kuzmicsról szóló legendában írta meg. Apja meggyilkolásában való részvétele, valamint a háborúban „száz meg százezer embernek” a halála miatt, a cár „nagy bűnösnek” nevezi magát, vezekelni akar. Terhes számára az uralkodás, a világtól elvonulva szeretne élni. Folyton úton van. 48 éves korában váratlanul meghal Taganrogbán. Halála után híresztelések kelnek szárnyra egy titokzatos hasonmásról, hogy valójában ő nem más, mint I. Sándor inkognitóban. A cárra megszólalásig hasonlító, több idegen nyelven beszélő szibériai remete titkolta igazi nevét és származását. Halála előtt, noha istenes ember volt, nem gyönt meg, amelyre kétértelmű választ adott: „Ha gyónásnál nem mondanám meg megamról az igazat, megdőbbsen az ég; de ha megmondanám, a föld dőbbsen meg” (Tolsztoj 1956: 648).

A cár egy lelki beavatás során átlép egy küszöböt és új tudatállapotba kerül. Ez a fajta iniciáció gyakran álmokon, látomásokon keresztül megy végbe. Az álom látens tartalmának manifeszt tartalomba való transzformálásakor a létezés lényege, ami rejtve volt előtte, hirtelen feltárulkozik. Az álomlátás – tisztánlátás.¹³ A cár az álom felől próbálja megérteni a történeteket, átértékelni az életét. Az álom lelki átlényegülésének fordulópontja, rejtett jelentések hordozója, átjárási pontot jelent fikció és valóság között. Az önmegértéshez és a másik megértéséhez vezető álom lehetőséget nyújt számára, hogy (Brehunov álmához hasonlóan) azonosuljon áldozatával, átérezze fájdalmát és megértse, nincs különbség közte és a másik ember között: „dobpergést, fuvolaszót, vesszőcsapások suhogását hallottam, meg Sztrumenszkij jajveszékelését, és láttam őt vagy magamat – magam sem tudtam, ő volt-e én, vagy én voltam ő” (Tolsztoj

¹² A király ki akart végeztetni egy másik királyt, akit legyőzött. Ekkor egy bölcs öregember föltárta előtte, hogy ő és a foglya egy és ugyanaz a személy. A király meggondolta magát, szabadon engedte a foglyot és hajléktalan vándorként folytatta életét. A történet Tolsztoj kedvenc gondolatát idézi: a lelki újjászületést, amely egy uralkodó számára is lehetséges.

¹³ „Az álmok a felelősség pillanatai” – jegyezte fel Tolsztoj a naplójába 1904. március 7-én (55: 19).

1956: 652). „És ez az ember *én* voltam, pontos hasonmásom volt. <...> Tréfásan 'II. Sándornak' nevezték" (Tolsztoj 1956: 650, 651). Az elbeszélés nagy erővel példázza a személyiségmegújulás nélkülözhetetlen feltételét: az embernek ki kell lépnie saját bezártságából, nyitnia kell egy másik személy, egy önmagán kívüli nézőpont irányába. Meg kell értenie, hogy a másik ember a felebarátja, „ő is az isteni elv hordozója, akárcsak én" (Tolsztoj 1956: 659). A spirituális átlényegülés egy erőteljes, átalakító élmény a számára, rájön, hogy minden létező összefügg egymással. Valójában a cár nem a vesszőfuttatásban meghalt katonát temette el, hanem korábbi önmagát. Csak miután átment a halálba való jelképes beavatás próbáján, térhet vissza az életbe és születet jelképesen újjá. A határátlépés a „saját térből" az „idegen térbe" a parabola térbeli szerkezetének nélkülözhetetlen feltétele. Egy sajátos státuszváltásról vagy még inkább státuszcseréről van szó, amelyben a hangsúly régi énjének az elhalására és új énjének a megszületésére helyeződik át. A legfőbb politikai hatalom birtokosa igyekszik levetni a tisztsége betöltéséhez kapcsolódó külső státuszjegyeket és névtelenül beolvadni az egyszerű emberek közé. Tolsztoj nem adja meg a rejtély megoldásának a kulcsát, elbizonytalanítja az olvasót a cár és a remete személyazonosságát illetően. Folyamatosan átmegy egymásba az, ami a képzelet terméke, és ami valóban megtörtént. Csak annyira közelíti meg a fantasztikum a valóságot, hogy az már-már hihetővé válik. A legenda lényege a kétértelműségben lévő bizonytalanságban és válasznélküliségben, a titok nyilvánvalóságában és a nyilvánvaló titokzatosságában van. „Bár történelmileg bizonyított, hogy Sándor és Kozmics (sic!) személyének összekapcsolása lehetetlen, de a legenda ettől még megmarad teljes szépségében és igazságában" (77: 185). Az elbeszélés második részében a szibériai remete naplóformában megírt posztumusz feljegyzései következnek, amelyekben a cár önmaga másik énjét hasonmása alakjába vetíti (életét valaki más életében tükrözteti). Az elbeszélés hőse itt maga is narratív státuszra tesz szert. A hasonmás megjelenésének különleges esetével állunk szemben, melynek köszönhetően a dolgokat egy másik nézőpont felől is tekintetbe tudjuk venni. Az egyik narratív perspektívából a másikra való áttérés új értelmezési rétegeket ad a korábbiakhoz. A sztarec naplója azonban három nap után váratlanul megszakad. A kérdés, hogy miért nem fejezte be Tolsztoj a *Fjodor Kuzmics sztarec hátrahagyott feljegyzéseit* (a *Szergij atyát* és más elbeszéléseket), nem kapott kellő indoklást és magyarázatot a szakirodalomban. A befejezetlenség az egyik legnagyobb rejtély Tolsztoj életművében. Ezek a művek bizonyos értelemben önkritikának tekinthetők, amennyiben büszke és hiú emberekről szólnak, akik szeretnének szentté válni, de fokozatosan

rájönnek, hogy tudatos törekvéssel ez nem érhető el. Hiányzik belőlünk a szent emberek együgyűsége és alázatossága, akik nincsenek tudatában saját szívjóságuknak. Az igazi hősiesség, amennyiben egy erkölcsös ember számára egyáltalán lehetséges, észrevétlen tevékenységben nyilvánul meg, olyan munkában, amely nem hoz hírnevet. A szentéletű ember még a hősi cselekmények végzése során is teljesen rejtve marad a külső szem számára. Ezért olyan nehéz, ha nem lehetetlen a szépirodalomban ábrázolni.¹⁴ Tolsztoj úgy érezte, hősei nem érték el a céljukat: már levetették korábbi társadalmi státuszjegyeiket, de még nem szereztek meg az új státusz jellemzőit, lelki átlényegülésük nem fejeződött be. Az elbeszélés arra lett volna hivatott, hogy a korábbi hasonló tematikájú művekben felvetett és nyitva hagyott kérdéseket megválaszolja, viszont mindez itt sem történik meg. Ennek egyik oka, hogy a hosszúra nyúlt alkotási folyamat alatt a mű súlypontjába mindig az a probléma került, amely az írók éppen akkor foglalkoztatta. Önéletrajzi elemekkel átszőtt elbeszélését, amely magán hordozza szerzője útkeresését, Tolsztoj különösen szerette, mivel azt a mély bölcsességet fejezi ki, amit Jasznaja Poljanából való távozásakor maga is hangoztatott: otthagyni mindent, elmenni, eltűnni. Szakítani akart fényűző életével, kizárólag belső meggyőződése szerint szeretett volna élni. Mágikus Tolsztojnak ez a mondata: *„Fais ce que doit, advienne que pourra”* (tedd, amit kell, lesz, ami lesz). Azt sugallja, hogy az igazi élet csak akkor kezdődik, amikor az ember nem tudja előre, hogy mi jön ezután. Akárcsak irodalmi hősének, neki sem volt határozott elképzelése az előtte álló útról, amikor elhagyta Jasznaja Poljanát, „hajléktalan vándor volt egy felekezetek közti térben”. Tolsztoj „szöke”, valójában *anabázisa* (viszontagságos hazatérése az egyedül jogosnak tartott dolgos emberek világába) és halála, az ő életét is legendává változtatta: metatextuális viszony létesült megvalósítandó életpraxis és szövegvilág között. Az élet művészetté, a művészet életté változott.

*

Az 1880-as években bekövetkezett eszmei-poétikai fordulata után Tolsztoj igyekezett letérni a realizmus kitaposott ösvényéről. Felhagyott a fiktív történetmeséléssel. Egyre inkább előtérbe kerültek a valós tényeken alapuló események, amelyeket az életből extrapolált. Új költői témákat és műfajformákat keresett erkölcsfilozófiai gondolatainak a kifejezésére. Egy olyan tágas elbeszélésformát

¹⁴ „Erősebb és jótékonyabb hatással lesz az emberekre egy rabló leírása a gonoszságával, kegyetlenségével, kéjvágyával és a bűnbánat, szánalom pillanataival, mint a gyengeségek nélküli szent leírása” (67: 113). Tolsztoj szerint minden személynek rendelkeznie kell árnyoldallal ahhoz, hogy eleven legyen. Innen az érdeklődése a rablók, házasságtörők, bukott nők iránt.

dolgozott ki, amely magába sűríti egy lehetséges kisregény epikai mozzanatait (szövegük az átdolgozások során többszörösére nőtt), ugyanakkor drámaian sűrített. A nagyepikai formáktól az elbeszélés felé haladt, amely saját belső törvényei szerint működik, kevésbé tűri az elavult sablonos megoldásokat és mintákat. A szentek életrajza helyett hétköznapi emberek történetét dolgozta fel, amelyekben az erőszak (*Bál után*, 1905) vagy a pénz és a birtoklás személyiségdeformáló hatását mutatta be; legyen szó akár egy nagyobb földterület (Pahom), akár egy szépasszony birtoklásáról (Pozdnisev). A *hamis szelvény* (1903–1904) felülírandó elődszövegeként, V. I. Dal *Серенькая* (1867), valamint Baudelaire *Hamis pénz* (*La Fausse Monnaie*, 1869) című novellája tekinthető. Előbbiben egy ötvenrubeles bankjegyet hamisítanak, amelyet az egyszerű nép körében „szürkehasúnak” emlegetnek, utóbbiban egy koldusnak hamis fémpénzt dobnak. A narrátor itt csupán eltöpreng azon, vajon milyen gyászos következményekkel jár egy kolduskézbe került hamis pénzérme. Tolsztoj viszont végig nyomon követi a hamis bankó útját. Az epizódok és mikro-szüzsék láncolatából álló történeteknek összesen 79 szereplője van, akik lazán kapcsolódnak egymáshoz. A montázs alkalmazásával Tolsztoj újszerű és izgalmas narratív formát hoz létre, amely lehetővé teszi a különböző nézőpontok összevetését és a műfaji határok átlépését. Az elbeszélés arról szól, hogyan vonja maga után a tragédiák sorozatát egy gimnazista fiú pénzhamisítása. A szelvény először egy fényképészhez kerül, aki továbbadja egy parasztnak, akitől fát vásárolt, majd egy kocsmároshoz vándorol a bankó és nyomában elszabadul a pokol. A pénz ördöge megrontja az emberek lelkét városban és falun egyaránt (lótolvajlás, zsarolás, gyilkossági kísérlet, 11 gyilkosság). Erről szól az elbeszélés első része, amely előre- és visszautalva bomlik ki, változatos helyszínekkel és szereplőkkel. A több önálló egységet magában foglaló szüzsé cselekményszálai elágaznak, összetartanak, kereszteződésük pillanatában pedig kigyullad a megvilágosodás szikrája. A második rész ugyanilyen láncreakció szerűen bontakozik ki, csak az ellenkező irányban. A rossz pozitív cselekvő erőként is megnyilvánulhat, mivel ellenreakcióként a jó kreatív erőit hozza mozgásba. Tolsztoj páratlan művészi megjelenítő erővel világít rá az axiomatikus igazságra: ha a jó megérinti a láncnak az egyik végét, a másik vége is megrezdül. A lefelé húzó erővel szemben áll egy másik erő, amely fölfelé tör, s amely éppoly ősi és hatalmas. A láthatatlan lánc két vége végül összekapcsolódik. Az igazság és a jóság utáni szomj, mint kiugrott szikrából támadt tűz, elkezd égni egy nagy bűnös lelkében, aki „bűnbánatot gyakorol utolsó áldozata, egy ellenállást nem tanúsító nő megölése miatt” (50: 87). Az elbeszélés nagy erővel példázza Tolsztoj vezérgondolatát: egyedül

az erőszak nélküli ellenállás képes megtörni a gonosz láncolatát.¹⁵ Az aktív rossz és a passzív jó princípiumai feszülnek itt egymásnak. Az elbeszélés hőst víziók, hallucinációk gyötrik, három vörös szemű fekete alak (személyiségének árnyoldala) kísérti ébren és álmában. A fekete szín a rossznak, a gonosznak, a pusztításnak és az önpusztításnak a megtestesítője, egyúttal a legyőzendő hiányosságoknak a szimbóluma, a pokol és a bűnhődés jelképe. A káini állapot azonban nem végleges, aki tegnap bűnös volt, holnap igaz ember lehet. A negatív erő átlendülhet az ellentétébe. Egy hatszoros gyilkos lelkében megszólal a lelkiismeret hangja, felébred benne az erkölcsi megtisztulás heves vágya, amely az őt körülvevő emberek egyre szélesedő körére terjed át. Először csak néhány fegyencársára, majd mindazokra, akik belerántották a bűnbe, a fertőbe. Tolsztoj a rosszat az emberi természet mélyén rejlő kiirthatatlan tulajdonságnak tartotta, amely a létezésétől elválaszthatatlan, nem szüntethető meg, de visszaszorítható a jó által. „Ma kedvem támadt szépirodalmat írni. Eszembe jutott, amit még nem fejeztem be. Jó lenne az egészt befejezni” (Napló, 1895. március 12.). A kilenc mű között, amelyet szeretett volna befejezni, megemlíti a „kupont”. Nyolc évvel később újra előveszi az elbeszélést: „Elkezdtem írni a hamis szelvényt. Nagyon hanyagul írok, de érdekel, hogy egy új forma van kialakulóban, nagyon *sobre*” (54: 202). Új poétikai elveinek megfelelően az elbeszélésből kiküszöbölődnek a hagiográfiában nélkülözhetetlen csodás elemek. „Ma a kuponnal foglalkoztam és hezitálok, meghagyjam vagy elpusztítsam az ördögöket” (55: 10). Végül kihúzza az ördögöket, de a *Hamis szelvény* befejezetlen maradt, Tolsztoj posztumusz műveinek kötetében jelent meg 1911-ben, cenzúrázott formában, V. G. Csértkov szerkesztésében. A „végig nem mondottság” oka az lehet, hogy a különböző morális és poétikai nézőpontok integrálása szemantikus feszültséget okozott a szövegben. Tolsztoj mintha két eltérő irányzat között vergődött volna, képtelen volt végleges formába önteni a történetet. Többféle nézőpontot és perspektívát szeretett volna bemutatni, ami megnehezítette a történet egységes céljának és üzenetének megtalálását. Egyszerűen megállt egy ponton, pedig a szűzsét tekintve még nem ért véget a történet. A befejezetlen elbeszélések, mint művészi alkotások lazább szerkezetűek és kevésbé koherensek, mint az együltőhelyben megírt *Mennyi föld kell az embernek?* (1886) vagy *Az ördög* (1889), amelyekben minden szerkezeti elem a mű egésze felé utal. Ugyanakkor a montázstechnika olyan hatást kelt, mintha a szerző hagyná a szöveget önmagáért beszélni, ami a modern próza formaelvét előlegezi.

¹⁵ Tolsztoj erőszakmentesség filozófiája nagy hatással volt az olyan 20. századi politikai és vallási vezetőkre, mint Mahatma Gandhi, Martin Luther King és Nelson Mandela.

*

Tolsztoj műveit érdemes a keletkezés dimenziójában, a tovább-írás folyamatában összefüggő szövegegyüttesként olvasni és tanulmányozni, szövegek transzformációjaként kezelve az életművet. A kutatóknak nem kis fejtörést okozott és okoz, hogy a szövegváltozatok közül melyiket tekintsék kanonikusnak.¹⁶ Egyes művek alternatív zárlata (*Háború és béke*¹⁷, *Anna Karenyna*¹⁸,

¹⁶ Tolsztoj életében a *Háború és béke* több kiadást ért meg. A 90 kötetes „Összes művek” kiadásakor komoly textológiai vita folyt arról, hogy melyik kiadást tekintsék a szerző saját kezű, *ultima manus* változatának. A regény harmadik, 1973-as kiadásakor ugyanis Tolsztoj a kritikák hatására a francia szövegeket oroszra fordította, hogy az egyszerű nép is megértse. A filozófiai és a történelmi eszmefuttatásokat pedig „Cikkek az 1812-es évről” címmel, a függelékben közölte. A legtöbb kutató egyetért abban, hogy a nyelvi purizmussal a regény sokat veszített művészi értékéből. Tolsztoj maga is úgy érezte, hogy megcsönkította a művét. A francia nyelvet a kor-szellem jellegzetességének tekintette, ahogyan azt a „Néhány szó a *Háború és békéről*” című cikkében megfogalmazta, mivel a századelőn – amikor a cselekmény játszódik – a magasabb társadalmi körökben a társasági érintkezés nyelve a francia volt. Ezzel magyarázható, hogy a regény ötödik, 1886-os kiadásakor, visszaállította a második, 1869-es szövegváltozatban oroszra fordított francia szövegeket. A filozófiai és a történelmi eszmefuttatásokat pedig ismét a fő szövegbe helyezte.

Magyarországon 2022-ben, a 21. Század Kiadó gondozásában, Gy. Horváth László új fordításában jelent meg a regény. Az új kiadás egyik legfontosabb változtatása, hogy a nagy francia szövegblokkok nem a lábjegyzetben szerepelnek magyarul, hanem a fő szöveg részét képezik, így a regény könnyebben, gördülékenyebben olvasható. „Ez nem merénylet, maga Tolsztoj is megtette egy kiadásban, volt már ilyen magyar fordítás is, Ambrozovics Dezsőé 1907-ben, továbbá két angol fordítás is ezt az eljárást követi” – magyarázza a műfordító. Az olvasó persze hálás, ha a fordító megkönnyíti a dolgát, de kérdés: fel lehet-e menteni az olvasót a szöveg dekódolásának fáradságos munkája alól, vagy végig kell járnia az alkotó által meggett utat? (Mellesleg, a francia szöveg a regény teljes terjedelmének mindössze két százaléka.)

Fél évszázaddal később, amikor a napóleoni invázió következtében a francia nyelv és kultúra primátusa lehanyatlott Oroszországban, a francia nyelv a hamisság színönímájává vált. Tolsztoj az *Anna Karenynában* már kerüli a franci nyelv használatát vagy legalábbis minimálisra korlátozza. (Gy. Horváth László 2021-es újra fordítása óta az *Anna Karenyna* névforma és regénycím használatos.)

¹⁷ Tolsztoj a regényeposzhoz két utószót is írt. Az egyikben szokványos módon elmondja, mi lett a túlélőkkel, a másikban szokatlan módon saját műve értelmezőjeként lép fel, elméletileg világitja meg azt, amit a regényben művésziileg kifejezett. Az epilógus második részében „a könyv <...> mintha öntudatra ébredne” (Манин 1960: 174). Tolsztoj sokáig nem tudta eldönteni, hogy a történelemfilozófiai fejtegetést hova illesse be: a mű elejére, közepére? Végül a regény művészi logikája a filozófiai értekezés helyét az epilógusban jelölte ki, összhangban azzal a felfogással, hogy Tolsztoj filozófiájához a filológiáján keresztül vezet az út.

¹⁸ A *Russzkij Vesznyik* folyóirat, ahol az *Anna Karenyna* folytatásokban megjelent, úgy ítélte meg, hogy a hősnő halálával a történet be van fejezve, és ezt egy közleményben tudatta az olvasókkal. (A kiadót talán a cím vezette félre, amely azt sugallja, hogy a regénynek egy főhőse van.) Tolsztojt félhaborította kiadójának a magatartása és megszakította vele a kapcsolatot. Egy új

Az *ördög*¹⁹), különösen a kései elbeszélések variánsai arra utalnak, hogy Tolsztoj nem akarta tekintélyelvű erkölcsi maximával lezárni a történetet, amely kizárja a különböző értelmezésekre lehetőséget adó válaszokat. Az egyszer már lezárt művet újra kinyitotta az új kísérletezések előtt, egy második epilógust vagy egy másik befejezés-változatot írt hozzá. Ebben a nyitott alkotói folyamatban nincs semmi előre eldöntve, vagy ha el is volt, menet közben megváltozott. Tolsztojt jobban érdekelte az alkotás folyamata, mint a végeredmény. A mű végleges lezárását nem tartotta a tökéletesség ismervének: „Egy tökéletesen kidolgozott elbeszélés nem teszi meggyőzőbbé az érvelést” (50: 130). Ami nincs befejezve, az olvasót egyfajta hiányérzetben tartja. A hiányzó vég nem oltja ki az olvasóban a feszültséget, ellenkezőleg, fokozza. Különbség van a „законченный” és a „завершенный” kifejezések között, „egy megalkotott mű nem feltétlenül befejezett, egy befejezett mű pedig nem feltétlenül megalkotott” (Мерло-Понти 2001: 57). A kifejezés két ellentétes pólust állít egymással szembe: a megalkotottság és a befejezettség fogalmát. A megalkotottság a mű létrehozásának a folyamatára utal, a befejezettség pedig a műalkotás belső koherenciájára, teljességére. A két pólus azonban nem feltétlenül fedi egymást. A cselekmény töredékessége nem jelenti azt, hogy a mű szerkezete hiányos. A látszólagos lezáratlanság vagy nyitottság, mint a szöveg belső szerveződésének elve, a szándékos narratív stratégia része is lehet. „Maga a Vég, a modern cselekményszövevényben elveszti hangsúlyos-domináns véglegességét” (Kermode 1987: 586).²⁰ A szerző egy befejezni való művet kínál fel, amely arra készteti az olvasót, hogy saját reflexióit is bevonja a mű befogadásába.²¹

fejezetet írt a regényhez, amelyben a még mindig kereső hősre, Levinre irányította a figyelmet. Csattanós válasz volt ez az európai irodalmi hagyományon nevelkedett olvasók és kritikusok paradigmatis elvárására, akik szerint Tolsztoj ezzel a befejezéssel kompozíciós-elvet sértett.

¹⁹ Az *ördög* (1889) befejezésének első változatában Irtyenyev főbe lövi magát. A kisregény 1909-ben alternatív befejezést kapott (posztumusz jelent meg 1911-ben). A második felkínált olvasat szerint a hős az őt érzékiségével rabul ejtő „ördögi” nőt öli meg. Tolsztoj az olvasóra bízta, hogy maga döntse el, melyik lezárást tartja relevánsnak. A két választási lehetőséget nyújtó vég az interaktív könyvek elágazó cselekményét anticipálja.

²⁰ Kermode angol irodalomkritikus szerint a vég elvesztésének egyik oka a modern irodalomban a vallásos hit meggyöngyülése. A hagyományos vallásos szövegekben a vég mindig valamilyen üdvösséget vagy megváltást jelképezett. A modern irodalomban azonban a vég már nem jelenti feltétlenül ezt.

²¹ Lukács György és Popper Leó *Dialog über Kunst* című vitájukban egyetértenek abban, hogy a művészi alkotás egyszerre kész és nem kész. Nem kész, mert mindig újabb értelmezések születnek, ugyanakkor kész, mert önmagában hordozza a teljességet. Lukács György amellet érvel, hogy a műalkotás „kész voltában nem kész” (*in der Fertigkeit unfertig*), vitapartnere, Popper Leó ezzel szemben azt állítja: „nem kész voltában kész” (*in der Unfertigkeit fertig*). Popper szerint

*

„Megváltoztattam az írásmódomat és a nyelvezetet” – jelentette be Tolsztoj filozófus barátjának, Nyikolaj Sztrahovnak (Толстой 1978-1985, 18: 706). Nem tudni pontosan, hogy ez az elhatározó lépés melyik művében történt meg. Tolsztoj nagyregényeit a „megfigyelések bősége” (K. Leontyev) jellemezte. Kései művei mentesek a lelki folyamatok részletező leírásától, stílusuk száraz, dísztelen, *sobre*. Semmiféle művészi eszközzel nem próbál meg imponálni. A legrövidebb módon igyekszik a lényeghez eljutni. Amit a kép veszít szélességéből, megnyeri mélységben. A történet szokatlanul egyszerű, egyben szokatlanul összetett, akár egy gyerek is megértheti, de a nagy író is csak kivételes pillanatban tudja kimondani. Szépségük nem cizellált stílusukban van. A parabolák tömör nyelvezete az abszolút logoszt idézik. „A Szentírást vette mintául, amelynek egyszerű, ’csupasz’ nyelvezete megfelelőnek tűnt az őt győtrő kérdések mélységes komolyságához” (Исечков 1982: 124). Megtisztítva minden felesleges részlettől, díszítő jelzőtől, Tolsztoj csak azt mondja ki, ami világos, a többiről hallgat. Vallotta, hogy aki biztos a dolgában, annak nincs szüksége stílusra. Ennek ellenére soha ilyen műgonddal nem szerkesztette és csiszolgatta elbeszéléseit, a látszólagos rögtönzés mögött hatalmas poétikai munka rejlik.²² (A *Mi élteti az embereket?* című elbeszélést huszonhétszer dolgozta át.) Az orális műfaj sajátosságaiból adódóan az életrajzi legenda, a parabola (притча), a mese szövegének egyszerre kell improvizatívnak (spontánnak) és megszerkesztettnek lenni. „Az írásban is szent együgyűnek kell lenni” – jegyezte fel naplójában 1889. aug. 29-én (50: 130). Egyedül az istenben balgatagok és a gyermekek hordozzák a krisztusi bölcsességet, „mert értelmüket nem torzították el a hit csalásai, sem a kísértések, sem a bűnök. Semmi sem akadályozza őket a tökéletesedés útján” (Tolsztoj 1964–1967, 10: 779).²³ Tolsztoj szerint „az ő szerepe

a befogadó felé nyíló műalkotás csak úgy juthat el a lezártáshoz, ha a dialógusban a befogadó is részt vesz. Lukács művészetfelfogása szerint a lezárt, befejezett remekmű monologikus igazságában a befogadónak csak a kontemplatív megértés szerepét hagyja meg (Popper 1993: 65).

²² A jeles magyar irodalomtörténész „felülszerkesztettségéről”, „szuperszerkesztettségéről” ír. A tolsztoji elbeszélés „*irodalmiságát*” emeli ki, ami a mű mesterkedtségének, csináltságának érzetét sugallja. A formalisták tulajdonítottak nagy jelentőséget az alkotás technikai részének, az ún. műfogásnak (*prijom*), ami látszólag ellentmond a tolsztoji művészet organikusnak fejlődő eszméjének. Valójában a műalkotásnak egyszerre kell átgondoltan megalkotottnak és intuitívnak lenni. A két ellentétesnek tűnő aspektusnak, a tudatos tervezésnek és az ösztönösségnek, egyensúlyban kell lennie ahhoz, hogy a mű sikeres legyen (Fried 1998: 51).

²³ A középkori „jurod” fogalom korrelál Hans Urs von Balthasar teológiájában szereplő felfogással. A svájci teológus és filozófus a *Theodramatik* című művében fogalmazza meg a klasszikus hős és a szent balgatag közötti különbséget. A klasszikus hős erős és bátor, de nem látja a dolgok

– a bolond szerepe” (Толстая 1936: 19).²⁴ A bolondot nem kötelezi semmi: az igazságot mondja ki, akkor is, ha az népszerűtlen vagy kellemetlen. A szent együgyűség nemcsak erkölcsfilozófiájának, hanem stílusának is lényeges részét képezi. A „юродивость” a nyelvet gyökeréig áthatja: „a lét lényegét a nyelv lényegével való lényegszerű összefonódottsága szempontjából világítja meg” (Heidegger 1995: 28). A szent eszelősök hebegve-habogva kommunikálnak, homályos, tagolatlan szavakat dünnögnek, amelyek egy másik realitásról tesznek tanúbizonyságot. Az orákulumszerű szibilla-beszédnek látszólag semmiféle logikája nincs, de olyan értelme van, amely fátkyaként világít rá az igazságra: nem mond ki semmit, nem rejt el semmit, csak jelez. Az eszményi hősök korábban mind Tolsztojnál, mind más orosz íróknál ékesszólóan fejtették ki a nézeteiket, most jelentőségteljesen hallgatnak. Minél inkább hallgatnak, annál inkább a logoszt fejezik ki. A teljes hallgatásra való hajlam, szavak kiesése (zéró-mondatok) a nyelv mögötti néma világra utalnak. (Bolond Ivanuskában, Köcsög Aljosában, a *Sötétség hatalma* Akimjában ilyen alakot formált meg.) Roland Barthes a végletekig lecsupaszított, csontszáraz stílust az „írás nulla fokának” nevezte. Az orosz irodalomban Puskindt követően Tolsztoj jutott el a „csupasz prózához” (голая проза) arra a fókára, amely nem tartalmaz felesleges részleteket, díszítéseket és metaforákat.

*

Hatvanéves irodalmi tevékenysége alatt Tolsztoj közel kétszáz művet írt, köztük három nagyregényt. Mindegyik kivételes műfaji képződmény. A kisprózában is maradandót alkotott, amelyek szerves folytatásai a nagyregényeknek, azokkal művészileg egyenértékűek. Nem szabad úgy tekinteni rájuk, mint a nagyregények szüneteiben keletkezett forgácsokra. Ezekben az elbeszélésekben az individuális és az univerzális, a partikuláris és az összemberi újszerű összekapcsolása egyedülálló nemcsak az orosz, de a világirodalomban is. A kis terjedelmű elbeszélések nagyobb formai érzékenységgel rendelkeznek és más poétikai, narratológiai törvények alá esnek, mint a nagy terjedelmű epikai művek. A regényekben a szerző hangját halljuk, addig a novellákban gyakran

mögötti mélyebb összefüggéseket, mivel hiányzik belőle a transzcendencia. A szent balgatag viszont nyitott a lét misztériumára, és ez teszi gyönyörűvé és ragyogóvá. „A klasszikus hős, akit megfósztanak isteneitől, csupán szép lehet, de nem lehet igazán gyönyörű, és hamarosan unalmassá válik. Ezzel szemben az igazi félkegyelműt az öntudatlan szentség ragyogása veszi körül. Támasz nélkül áll, nyitott a lét magasabb szintje felé, transzcendens ember” (Balthasar 1965: 504).

²⁴ V. V. Zenykovszkij szerint a szent balgatagságot (юродство) az orosz filozófiai gondolkodás ősförmájaként tekinthetjük.

a hős ad számot a történekről. Tolsztoj 78 művét tekintette befejezettnek, ezeket adták ki még életében, és ezek kerültek be az „összes művek” kiadásába. A többi 96 az író archívumában maradt, és csak halála után látott napvilágot.²⁵ Nemcsak kiegészítik az életművet, hanem sokszor érzékletesebben tárják elénk a szerzői alkotóvilágot, mint a nagy művek; rávilágítanak arra, hogy miközben készül a mű, milyen tudatos és tudattalan folyamatok játszódnak le az alkotóban. Figyelemre méltó Lev Sesztov megjegyzése a gogoli reminiscenciákat idéző *Egy őrült naplója* (1884–1903) című elbeszélésről: „befejezetlen, de bizonyos értelemben Tolsztoj munkássága kulcsának tekinthető”, mivel világlátásának és gondolkodásának alapvető gondolatai jelennek meg benne (Ильцов 1993: 102, 130). Ebben az elbeszélésben jelenik meg először egy küszöbhelyzetben lévő hős, aki az elviselhetetlen lét szorításából való menekülési kísérletek későbbi modelljévé válik. A haláltól való félelme és szorongása metafizikai gyökerű, melyet a Biblia olvasása sem csendesíti le, inkább elmélyíti. Megtalálhatók benne a modernista poétikára jellemző hanghatások és vizuális illúziók, álmok, víziók. A halál iszonyata „piros, fehér és négyzetalakú”, ami már a szimbolizmus felé mutat („arzaszi éjszaka”). A szimbolizáció növekedésével csökken az elbeszélések nyelvezetének plaszticitása. Nem véletlenül nevezte Merezkovszkij Tolsztojt a szimbolizmus előfutárjának. Tolsztoj hatása a modernista irodalomra nagyobb és jelentősebb, mint ahogyan azt eddig bemutatták. A kispróza területén tett művészi felfedezései közül sok mindent megtalálunk, ami az Ezüstkor irodalmában bontakozott ki. Különösen vonatkozik ez a megálapítás a térrel és az idővel kapcsolatos művészi kísérleteire. A kronotoposz meghatározhatatlanná válik, nem korlátozódik konkrét helyre és időpontra, mintegy ki van emelve az idő folyójából, ami a 20. század egynemely *ukróniáját* vetíti előre. Kései elbeszéléseiben a lezáratlanság poétikájának új lehetőségeit, a „nem kész voltában kész” szöveg alternatív változatait tárta fel. Ha voltak is tervei a folytatásra, egyes szövegeket szándékosan hagyott lezáratlanul. Ügyelt arra, hogy az architektonikus boltívek ne záruljanak. A csupán egy jelentéssel bíró befejezés már nem felelt meg művészi elképzelésének, az ambivalencia válik a szövegértés meghatározó jegyvé. „Itt egy szerkezeti paradoxonnal állunk szemben: a szöveg látszólag befejezetlensége (a szövegtörés) erőteljes értelemképző generátornak bizonyul, és éppen ez az, ami a szöveg befejezettségét bizonyítja” (Заславский 2006: 267). Ebben az összefüggésben a zárt műegész helyére lépő nyitott szerkezetet nem poétikája elszegényítésének,

²⁵ Tolsztoj időskori naplójában számtalan bejegyzést találunk különböző művészi tervekről, amelyek megvalósítására akkor kerülhet sor, ha ő, az öreg író, él még: „если буду жив”.

hanem gazdagításának kell tekintenünk. amely nyitottá teszi a nézőt egy másik nézőpont befogadására. Heidegger szép megfogalmazása szerint „a mű a világ nyíltságát nyitva tartja” (Heidegger 1988: 73).²⁶

Felhasznált irodalom

- Balthasar 1965 = Balthasar H. U. von. Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik. Bd. III/1, Einsiedeln, 1965.
- Eichenbaum 1974 = Eichenbaum B. Az irodalmi elemzés. (ford. Bálint Judit et al.) Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.
- Fried 1998 = Fried István. Kísérlet az időződő Tolsztoj novelláinak értelmezésére // *Dolce Filologia*. Budapest, 1998, 51–62.
- Heidegger 1995 = Heidegger M. Bevezetés a metafizikába. (ford. Vajda Mihály) Budapest, Ikon Kiadó, 1995.
- Heidegger 2006 = Heidegger M. A műalkotás eredete. (ford. Bacsó Béla) Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.
- Kermode 1987 = Kermode F. A Vég. (ford. Novák György) // *Ikonológia és műértelmezés* 3. A hermeneutika elmélete – Auerbach, Palmer, Ricoeur, Hirsch, Szondi, Frye, Kermode. Szöveggyűjtemény. (szerk. Fabiny Tibor) Szeged, JATEPress, 1987.
- Lotman 1971 = Lotman Ju. M. A kultúra tipológiájának problémájához. (ford. Köves Erzsébet) // *Valóság*. 1971/1. 89–94.
- Popper 1993 = *Dialógus a művészetről: Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Budapest, T-Twins Kiadó, 1993.
- Tolsztoj 1911 = Tolsztoj. Az életről. (ford. Nagy Sándor) Budapest, Politzer Zsigmond és fia kiadása, 1911.
- Tolsztoj 1956 = Tolsztoj L. Regények és elbeszélések. Második kötet. (ford. Áprily Lajos et al.) Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1956.
- Tolsztoj 1964 = Tolsztoj L. Feltámadás. (ford. Szöllősy Klára.) Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964.
- Tolsztoj 1964–1967 = Lev Tolsztoj művei I–X. (szerk. Kardos László et al.) Budapest, Magyar Helikon, 1964–1967.
- Виролайнен 2003 = Виролайнен М. Н. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., Амфора, 2003.

²⁶ „Das Werk hält das Offene der Welt offen.” A „világ” itt nem a fizikai világot jelenti, hanem a rejtett lehetőségek világát. // <file:///C:/Users/Zolt%C3%A1n/Downloads/5-Holzwege.pdf> (Letöltés dátuma: 2024.06.01.)

- Заславский 2006 = Заславский О. Б. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста // Tartu: Sign Systems Studies. Vol. 34. 2006. 1. С. 261–269.
- Кедров 1978 = Кедров К. А. «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого. Москва, Советский писатель, 1978.
- Майстер Экхарт 2001 = Майстер Экхарт. Об отрешенности. (пер. М. Ю. Реутин) Москва-СПб., Университетская книга, 2001.
- Манн 1960 = Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т. Т. 9. Москва, ГИХЛ, 1959-1961 (1960).
- Мерло-Понти 2001 = Мерло-Понти Морис. Знаки. (пер. с франц. И.С. Вдовина) Москва, Искусство, 2001.
- Михайловский 1895 = Михайловский Н. К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1895. № 3. С. 143–147.
- Пропп 2000 = Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Москва, Лабиринт, 2000.
- Толстая 1936 = Дневник С. А. Толстой. 1910. Москва, Советский писатель, 1936.
- Толстовский ежегодник 1912 = Издание Общества Толстовского Музея в Петербурге и Толстовского Общества в Москве, 1912.
- Толстой 1928–1958 = Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений в 90 томах. Москва-Ленинград, Гослитиздат, 1928–1958.
- Толстой 1978–1985 = Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 т. Москва, Художественная литература, 1978–1985.
- Тэрнер 1983 = Тэрнер В. Символ и ритуал. (пер. В. А. ó Бейлиса и др.) Москва, Наука, 1983.
- Шестов 1982 = Шестов Л. И. Тургенев (неоконченная книга). Michigan, Ann Arbor, Ardis, 1982.
- Шестов 1993 = Шестов Л. И. На весах Иова // Лев Шестов. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. Москва, Наука, 1993.

Molnár Angelika
(Debreceni Egyetem)

A DISZKURZÍVAALKOTÁS NEHÉZSÉGEI TOLSZTOJ IVAN ILJICS HALÁLA CÍMŰ MŰVÉBEN

1. A halál megnevezése

A Tolsztoj-életmű kutatóit mindmáig foglalkoztatja az a kérdés, hogy az író milyen unikális módon él a részleteken (*détaileken*) keresztüli leírás költői technikájával. Így tesz Vladimir Nabokov is, aki nemcsak azért dicséri az *Ivan Iljics halálát*, mert Tolsztoj átértelmezi az élet és a halál konceptusait, hanem azért is, mert abban egy kivételes tárgyi világot is megalkot (Хабоков 1996: 222). A műelemzések során bebizonyosodott, hogy a „lázadó puff” és egyéb dolgok valóban a történet cselekvő, az emberekkel egyenrangú szereplőivé válnak, sőt poétikai funkciót is betöltenek azáltal, hogy új jelentéseket hoznak létre. Tolsztoj más költői eszközöket, műfogásokat is rendszeresen alkalmaz, elsősorban az *elkülönösítést* (különössé tételt) vagy az *ellentétpárok* kibontását, amelyek szorosan összefüggenek a *megnevezés* problematikájával. Jelen tanulmányban ez utóbbi kérdést kívánom taglalni, ugyanis a műcímbe foglalt végjáték csak akkor teljesülhet be, ha a főhős létvalóságával szembenéz és újraértékeli azt. Ebből fakadóan szükségesnek látszik, hogy feltárjam a kisregényben a *haldoklás* és a *megvilágosodás* stádiumait, illetve ezzel párhuzamosan a megnevezésből származó értelemképzést is.

Az elbeszélő kezdetben csak a környezet, majd már közvetlenül a főhős nézőpontjából mutatja be a halálos betegség stádiumait. Ivan Iljics romló állapota és az ebből fakadó rossz közérzete nem engedi tovább folytatni a korábbi „kellemes”, „fesztelen”, „könnyed” és „ildomos” életformát. Minden negatív töltetet kap: az ételek ízletlenné válnak, a szájban érzett furcsa édeskészség pedig „reménytelenül” a rothadásra utal. A testi szenvedéssel együtt az eszmélés folyamata is egyre nagyobb teret nyer. A főhős életét jelölő kifejezéseket a szöveg ellentétesen, antitéziseket alkotva ismétli meg, ennek során pedig felcserélődik az *egészség* és a *betegség* szavak szemantikája is.

Ivan Iljics eleinte még ideiglenes vigaszt talál az előírt gyógyszerek szedésében és a kezelésben, vagyis a látszólagos rend és norma fenntartásában. Később érdeklődése a betegségek tanulmányozására és az orvosi szaknyelv elsajátítására irányul, hogy baját be tudja azonosítani, meg tudja nevezni. Még bízik abban, hogy ezáltal képes lesz megoldani („megjavítani”) a problémát, de harcoss, küzdő akaratának megnyilvánulásai eredménytelenek maradnak. Ezért a következő szakaszban a negatív tendenciák és a fizikai fájdalmak felerősödnek, a főhős pedig egyre dühösebb kirohanásokkal támadja környezetét és az orvosokat, mivel úgy érzi, hogy csak „megölik” őt. A harag válaszreakció vált ki és visszavág a haragot érző személynek, amely helyzetet a szövegben elhasznált metaforák jelölnék.

A beteg felismeri, hogy a homeopátia vagy az ikonokkal végzett „gyógyítás” szintén álcselkvés, amely elrejt a valódi betegséget és annak megoldását, ami a dolgok nevükön nevezésével járna. Most már nemcsak a fizikai fájdalomtól szenved, hanem a lelki gyötrelmek miatt is szorong, ugyanis meglátja maga körül azokat a hazugságokat, amelyek felett eddig szemet hunyt. A főhős számára feltárul a szóhoz való nem őszinte viszony és az élethelyzetek hasonlóságából fakadó monotonitás („minden ugyanaz”, nincs különbség). E szembenézés következtében („a szakadék szélén”) kezd el gondolkodni a létezés értelméről („miért?”), miközben érzi magányát, elhagyatottságát és kapcsolatvesztését a külvilággal, amelyet a „fekete zsák” működésének metaforikus predikátuma jelöl: „elnyeli”. Ezen a ponton Ivan Iljics még mindig a transzcendens, magasabb szintű létezőt, Istent hibáztatja, és a valóságot eltakaró beszédmaszkok és pózok helyett továbbra sem találja a megfelelő nevet / szót arra a „valamire”, amit megél.

Ahogy a betegség súlyosbodik, úgy alakul át a magas világi rangot betöltő és felnőtt megjelenésű főhős képletesen gyermekké. E pozícióban tarthatja ugyanis fenn a világ szeretetét és sajnálatát önmaga iránt, illetve térhet vissza emlékeiben a „boldog aranykorba”. Szolgája így a dajka és az ápoló feladatait egyaránt ellátja. A „tett” szó ebben az értelemben aktivizálódik, ugyanis a cselkvések (felveszi ura lábát a vállára) megkönnyebbülést hoznak, azaz gyógyító funkcióval bírnak. Geraszim lesz az, aki segít Ivan Iljics számára megérteni a halál valódi jelentését (közvetlenségét, elkerülhetetlenségét és egyetemességét, amelyet „Isten akaratának” nevez), és ezzel az igazi szolgálatot teljesíteni.

A főhős állapotának megváltozásához további előrelépésre van szüksége a világ- és önmegértésében, illetve az elavult helyett egy új szó (az *élet* és a *halál* nevének) elsajátításában. A korábbi életforma ártétkelését új megnevezés kíséri, amely leleplezi a múltbeli örömek jelentéktelenségét és helyükbe

a szenvedés megtisztító mivoltát emeli. A gyötrelmem és a halál csak addig tűnik értelmetlennek, amíg a főhős le nem mond az életének illendőségét és helyességét jelölő régi szavakról és arról, hogy hamis gondolattal fedje el a megérdemelt vég tudatát.

Az orvosi kezelések hatására a páciens elalszik, de a sötétben felébred és a rátörő fájdalom egyre inkább a tisztánlátás, a megvilágosodás útjára vezeti. Környezetében, de önmagában is csak a nappalok és éjszakák végtelen váltakozását tapasztalja meg. Ezt metaforikusan a *vándorlás* és a *vakság* (vö. „vándorvese” és „vakbél” mint a betegség pszeudo elnevezései) képviseli abban a vonatkozásban, hogy a haldokló még nem találta meg a helyes utat a „fekete zsákon” való átkeléshez. Ehhez azt a gondolatot kell megértenie, hogy az élőknek meg kell szabadítania a szenvedéstől. Ezzel párhuzamosan a vizuális hatás is hangsúlyosabbá válik, ugyanakkor a főhős nézőpontjából, belső beszédében még mindig nem kerül megnevezésre a *dolog*: az eredeti orosz szöveg csak nőnemű névmással helyettesíti („*vele*”, „*hozzá*”, „*rá*”), ráadásul a kurziválás arra is utal, hogy a külső látás segítségével nem lehet párbeszédbe lépni az ismeretlennel, a névtelennel, és az embert, illetve a megértést is tárgyiasítja.

A *halál neve* mindazonáltal lassan kibontakozik és új értelmet nyer. A főhős betegsége kezdeti szakaszában még nem hajlandó gondolkodni róla, csak a tárgyak elrendezésére koncentrál, arra, hogy az általa kijelölt, megfelelő helyet foglalják el a külvilágban (például, a családi album ne sértse fel az asztalt). A mozgás révén a dolgok megszemélyesítődnek (az özvegyi fátyol beleakad az asztalba, a bútordarabok elmozdulnak), érzékelhetővé teszik a fájdalmat és eltakarják a lényegét. Ilyeténképpen rejtve marad az élet és halál fő kérdése, amit el kell sajátítani, szavakba kell önteni és új módon kifejezni.

A főhős vég felé haladása valójában nem más, mint a halál megnevezésének története. Ezt jelenti a kisregény címe is, amely az egész szövegművet magába foglalja. Fokozatos elmozdulás tapasztalható a dolgok szokványos, elfogadott megnevezésétől (család, társadalmi érdekek, szolgálat, berendezkedés) a meghatározatlan keresetthez. A főhős érzi, hogy ami történik, „szörnyű”, „új” és „jelentős”, és mindez a hagyományos szavak segítségével nem írható le („nem az”). A határozatlan névmásokkal, igékkel és leíró konstrukciókkal teli szerkezetek egymásra rétegződnek: „mintha az a hihetetlen, szörnyű és félelmetes valami – ami befészkelte magát testébe, szüntelenül szívja és feltartóztatlanul sodorja valahová; mintha ez a félelmetes valami kiválóan alkalmas tárgy volna a tréfálkozásra” (Tolsztoj 1984: 100)¹. Ivan Iljics ráeszmél, hogy nemcsak

¹ A további idézeteknél csak az oldalszámot adom meg.

a teste „szörnyű”, hanem ez a „valami”, a haldoklás is „félelmetes” és „ünnepélyes aktus”, ellentétben a karrierépítésre, illetve a nagyvilági vizitekre és estélyekre redukálódott látszateléttel, a hazug szóval. Ez a felismerés (a halál mint egyedüli valóság) már a hagyományos fogalmak újragondolásának az eredménye. Ennek a léthatalomnak a nevét nem merte a főhős kiejteni, hogy „elkerülhetőnek” tűnjön.

Ahogy a halálához közeledik, Ivan Iljics úgy érzi, mintha egy „ismeretlen erő” tolná egy „fekete zsákba”. Ezt a tárgyat a kutatók különféleképpen értelmezték (vö. lyuk, sír, méh, beavatás, alagút egy másik létezésbe), de felfigyeltek az *Anna Karenyina* című nagyregényben a zsákban matató kis fekete ember alakjával való kapcsolatra is (vö. Téren 2006).² Ivan Iljics először ellenáll, nem akar szembesülni bűnös életével, ezért szenvedése is egyre fokozódik. A cselekmény világában a főhős a félelmetes, szörnyű „valami” ellen küzd, diszkurzív szinten a szöveg-szubjektum viszont a névadás új nyelve ellen. Később azonban képessé válik arra, hogy a megnevezés révén átkeljen a túloldalra. Mindezt az *Anna Karenyina* című regényben megalkotott motívumok és metaforák szintén képviselik (vö. „винт” ’csavar’). Ivan Iljics betegségének új szakaszában valami folyton *csavarja*, nyomja. Az eszmélési folyamat testi tünetei (vö. rázkódás, mint a vonat esetében, átvitt értelemben viszont a „csavar meghúzása”) a fájdalmas átalakulási folyamatot és a nyelvi transzformációt jelölik. A kisregény orosz szövegében a „винтить” ’csavarni’ predikátum szóalakja reprodukálja mind a forgatást és a fekete zsákba való gyömöszölést, mind pedig a „whist” (винт) kártyajátékot, amely meghatározza a bírósági hivatalnok életét is, akinek az értelmezésében a játék megnyerése a szenvedés és a halál legyőzésével lesz egyenértékű.

² Rövid kitérőt teszek Tolsztoj főművére, ugyanis interpretációmban a muzsik (talán a tragikusan elhunyt vasúti munkás) meghatározatlan fizikai és verbális cselekvése Anna álmaiban (egy zsák fölé hajol, abban mintha fémet hajlítana / törne és közben franciául mormog valamit) a széttagoltan létező emberek egymásnak idegen, érthetetlen nyelvét metaforizálja, ami előrevetíti a halált. Nem véletlenül lesz Anna állandó jelölése a regényben az «ужасная красота». Ez a kifejezés nem magyarázható pusztán mint „félelmetes szépség”, hiszen a ’rettenetes’, ’kegyetlen’ vagy a ’szörnyű’, ’borzalmas’ stb. jelentéstartalmak szintén realizálódnak benne. Ezzel függ össze az idegen nyelvek tematikus megütköztetése is, amely egy új szó (a szeretet) igényét képviseli. Idesorolhatók azok az epizódok, amikor szeretője és férje a beteg Anna fölé hajol, hogy megcsókolja a kezét, vagy amikor a hősnő halála előtt egy franciául beszélő – boldogtalan házaspárt lát a vonaton. Bár Tolsztoj nem teszi explicitté, de Anna ez utóbbit egyetlen képbe sűrítve össze az álmaira és élettörténetére vonatkoztatja, és ez indítja az öngyilkosságra. Mielőtt a vonat alá vetné magát, megismétli a férj indulás előtti gesztusát: ő is keresztet vet. Elsajátítja a muzsik cselekvését, amikor a kerék fölé hajol. Kis piros táskájának („zsákjának”) az elhajítása pedig narratív gesztusként azt a vágyát demonstrálja, hogy megszabaduljon a családi zűrzavartól, amelyet Oblonszkijéknál, Karenyinnel, Vronszkijjal megtapasztalt. Halálával az életszeretetét és a megvilágosodását kísérő fény is kihúny. Anna testi szépségét a Khariszokkal összefüggésben vizsgálja Kovács Árpád (Kovács 2020).

Az eszmélés következő fázisa felmutatja ezt az utat: Ivan Iljics azért válik érdemessé halálra, mert már kész bocsánatot kérni és feláldozni magát másokért. Ez belsőleg az igazi fény meglátásában, a megvilágosodásban valósul meg: „A halál helyett világosság volt” (134). Itt ismét az *Anna Kareninára* történik utalás a *vonat* metaforáján keresztül, amely az emberi életút pusztító elveként érvényesül a kisregényben: „Mellében valami zakatolt; elcsigázott teste rázkódott, remegett. Azután egyre ritkult a hörgés meg a zakatolás” (134). Az egyik világból a másikba való átmenetet a vonat fordított útiránya jelzi, ami tévesnek bizonyul, de „megjavítható”, akárcsak az elrontott élet. Ez a metaforikus hasonlat az alábbi epizódban konkretizálódik.

A betegség rendkívül részletes és didaktikus leírásával ellentétben, Tolsztoj elbeszélője a főhős háromnapos agóniájából már csak a beszéd „alapköveire” („u”) fókuszál, amelyek a szöveg diszkurzív szintjén az új nyelv felépítését jelölik. Ivan Iljics haláltól való félelmét és fájdalmát legyőzi az azonosítás és a megnevezés ténye: „– Hát ez az! – szólt váratlanul, fennhangon. – Milyen boldogság!” (134). A betegség és a halál neve, amelyet eddig névmások rejtettek („valami”, „ő”), az „ez az” a véget jelenti, ami ráadásul szinte a szöveg zárszavát alkotja: „„Vége a halálnak – mondta magának. – Nincs többé.”” (134). A főhős halálával egyben az *Ivan Iljics halála* is lezárul. Mivel a főhős ugyanakkor tagadja a halált, egy új élet (vö. „boldogság”) kezdődik, amelyet a mű ciklikus szerkezete is tükröz.

2. Az ítélkezés formái

A fenti megállapításokat érdemes kiegészíteni az *ítélkezés* motívumának elemzésével Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című kisregényében, amelyet a körkörös struktúrának megfelelően a kiindulási helyzettel kezdünk.

Nyilvánvaló, hogy mivel a mű egy igazságügyi tisztviselő halálát állítja középpontba, fő témája az ítélkezés, amelyet az író moralizálva, allegóriák mentén bont ki. A Tolsztoj-kutatók (lásd az első résznél) figyelmén kívül maradt viszont az a szempont, hogy az emellett létrejövő új, innovatív metaforák a történet többdimenziós értelmezhetőségét biztosítják, amelyek közül a diszkurzív síkon való – az írásaktus megítélésére fog vonatkozni.

A kisregény a téma felvetésével indul: bírósági hivatalnokok különböző nézőpontokból vitatják meg egy ügy kimenetelét: elítélendő-e a vádlott vagy sem. A beszélgetés különös jelentőséget nyer, amikor Pjotr Ivanovics bejelenti barátja és kollégája, Ivan Iljics Golovin halálát. Így történik meg képletesen az átmenet a fő *ügyre*, a főhős „ügyére”, amely a tárgyalt tézis és ellenérvei alátámasztásának

tekinthető. Kiderül ugyanis, hogy Ivan Iljics emberi kapcsolatait hivataliakkal cserélte le, és ez didaktikusan az „elitéléséhez” vezet. Az elbeszélő azonban hozzáteszi, hogy bár az ügyészi karrierjével párhuzamosan Ivan Iljics hatalma is növekedett, egy másik ember élete és halála feletti ítélkezési jogával a körülményekhez képest visszafogottan élt, de realizálhatta végre szellemi képességeit, amelyeket vezetékeve jelentése is tartalmaz: Golovin – „голова” ’fej’ (vö. elme, értelem, tudat).

A szolgálat a főhős életét teljes egészében kitölti, a szöveg szavaival élve „elnyeli” őt, vagyis ugyanazt a funkciót tölti be, mint a halál „fekete lyuka” (lásd mint fent). Amikor azonban megsérül, Ivan Iljics munkájában gyökeres változás következik be. Ezt a diszkurzívaalkotás síkján létrejövő összefüggések tükrözik: jelesül, a test sérülése (ушиб) hibákat (ошибки) okoz az igazságügyi feladatok ellátásában, hiszen amint a főhős belefog egy ügybe, a fájdalom az oldalában is megkezdí „szívó” munkáját. A bajt jelölő névmás női neme – és figurativitása – a betegséget és a halált takarja. Az orosz szöveg a *szívás* cselekvését is *dolognak* nevezi (akárcsak a bírósági ügyet (дело), ami a két jelenséget ekvivalenssé teszi. Emiatt megkerülhetetlen az automatizált, kiüresedett szakzsargon új nyelvvé váló felváltása. Együttal a történet világában „lemeztelenítődik” a főhős sikertelen kísérlete arra, hogy hazugsággal rejtse el a problémát: az felszínre kerül.

Tehát Tolsztoj kisregényében mind cselekményes, mind metaforikus síkon *ítélkezés* figyelhető meg. Golovin betegségének súlyosbodásával párhuzamosan kezdi erkölcsi szempontból átértékelni a világi bíróság előtt ártatlannak tűnő emberek életmódját és viselkedését. Ezt követően saját magával szemben is kritikus lesz. A főhős belső beszédében megjelenő kérdések és válaszok egy bírósági tárgyalást idéznek meg. Ezt tudatosítja is, amikor felismeri az ítéletre vonatkozó sejtését, amelyet a metaforikus szó többértelművé tesz: „a végrehajtó kijelenti: »Ez az igazi bíróság!«” (126) (az orosz суд szó mindkét jelentését ’ítélőszék, ítélkezés’ tartalmazza). A főhős eleinte saját védőügyvédjeként, látva minden gyenge ellenérvét, igyekszik megvédeni pozícióját, de a „bizonyítékok” előterjesztésekor már kénytelen elismerni bűnösségét. Igazi bíróként akkor viselkedik, amikor már ítéletet tud mondani önmaga felett: „elherdáltam mindent, ami rám bízott, és már nincs időm helyrehozni” (130). A bírósági-ítélkezési metafora a kisregény végén teljessé válik: az élet minden önigazolása hamisnak bizonyul, a főhős halálra ítéltként küzd a hóhér kezében, de „magának is meg kell szabadulnia ezektől a szenvedésektől” (134).

Csak az utolsó pillanatban érti meg, hogyan lehetne „megjavítani” az „ügyét”, ezáltal nyeri el a legfőbb büntetést, a halált, valójában a kegyelmet. Így a szöveg

gyökérmetaforája megütközteti a közvetlen jelentést és a figuratív értelmet: az ember életének és halálának új szavát. A keresztény hit szempontjából egyedül Isten rendelkezik az ítélkezés jogával. A mű főhősében zajló megértési folyamat prezentációja pedig az erkölcsi szemponton túli tartományt mozgósít: a világi igazságokat és hazugságokat az alaki és elbeszélői szó bírálja el, ugyanakkor az ezeket képviselő nyelveket a szövegben keletkező költői nyelv írja felül.

Természetesen, ez a folyamat szorosan kapcsolódik a halál megnevezésének problematikájához. A főhős betegségét okozó véletlen esemény részletezésében a vertikális mozgás a felfelé törekvést képviseli (vö. létra), amelyet a bukás, az élet saját irányítására való akarat megbüntetése követ. Az igazságügyi karrier és a rendkívüliség motívumai így kapcsolódnak össze a szövegben, amely Ivan Iljics ritka tornászügyességét hangsúlyozza ki, amikor megbillenve megtartja magát. Az ütődést követően viszont fokozatosan elveszíti erejét.

A *gimnasztikával* nyelvi szempontból összefüggésbe hozható, éppen ezért motivált a főhős szeretett fia státuszának állandó ismételése: „gimnazista” (гимназист). Tolsztoj kisregényében ezek a szavak a hangzásegybecsengés, a kontextuális áthallások és a szavak szemantikájának metaforikus regenerálása következtében is egy síkon mozognak. Az ókori görög *gymnos* szó a test *meztelenségét* jelentette. Az ephéboszok meztelenül végeztek tornagyakorlatokat az árnyas ligetekben; később ezeken a helyeken létesítették a gimnáziumokat. A főhős életének újragondolását a megjelenésének és belső világának „lemeztelenítése” kíséri (leveszi ruháit és megmutatja a fizikai bomlás jeleit, például csontig soványodott lábait). Ezzel párhuzamosan feltárul a maszkok mögött rejtőző valóság, a hamis állítások mögötti igaz szó (a halál nevének kimondása). Ivan Iljics betegségének köszönhetően leplezi le álságos emberi kapcsolatait, azonban a hazugság iránti, jogosnak érzett gyűlölete egy ideig megakadályozza abban, hogy őszinte sajnálatot érezzen szerettei iránt és elfogadja tőlük a jót. Így realizálódik egy nyelvi-etimológiai összefüggés (*gymnos*) a mű értelemvilágában.

A gimnasztika szó egyedi jelentéstartalomra tesz szert az orvostudomány kapcsán is a szövegben. Mielőtt a főhős eljutna az önreflexió igényéhez, testileg kísérli meg gyógyíttatni magát. A híres orvossal való találkozás második epizódjának reprezentációjában a *vizsgálat* és a *torna* metaforikusan azonosítódik (az orvos „fontoskodó arccal mindenféle tornamutatványt hajt végez fölötte” (118)). Szintén ez a predikátum kapcsolja össze a betegséget a bírósági ügygel, a jogi, illetve az orvosi szaknyelvet, ugyanis a vizeletvizsgálat eredményét a szöveg „új bizonyítéknak” nevezi. A remények szerint a doktornak fizetendő díj a bíróság megvesztegetéséhez hasonlóan kell hogy befolyásolja az ügy

kimenetelét. A hamis gyertyafénynél végzett szellemi munka is ekvivalenciát teremt az orvos és az igazságügyi hivatalnok cselekvése között.

A főhős bírósági cselekvése („vizsgálati eredmények, tanúvallomások összevetése”) a szöveggenerálás aktusának metaforikus formájává válik. Következésképpen minden elem több síkon tárul fel, és az elbeszélés didaktikusságát a metaforizáció és a diszkurzív szövegfelépítés ellensúlyozza. Ahogy az elbeszélő különböző nézőpontokból értékeli Ivan Iljics „ügyét”, úgy a szöveg „szerzői” alanya is kritizálja a nyelveket és költői perspektívát tár fel: az elkopott szavak, fogalmak és nevek új jelentéseket nyernek (például innovatívan értelmeződik át a *суд – судьба* / *ítélet* – *sors* etimológiai rokonsága). A halállal kapcsolatos gondolatokat megalkotó, költői nyelv ellentétben áll a „megjavítást” követelő hétköznapi nyelvvel és orvosi zsargonnal. A doktor „ragyogóan”, vagyis „fényes” elméjével ugyanúgy vizsgálja meg a beteget és dönt a sorsáról, mint az Istent a földi bíróval helyettesítő főhős a vádlottakéről. A beteg felismeri ezt az „üres megtévesztést”, és már nem hajlandó megelégedni a szavak közvetlen jelentésével. Leleplezi azt a hivalkodó, demonstratív hazugságot, amely meghatározza a bíró viszonyát a vádlotthoz és az orvosét a beteghez: „színlelt fontoskodás”. Ebből következik az alábbi metaforikus közelítés is, amely szerint az orvosi rendelő a tárgyalóterem, amelyben Ivan Iljics a vádlottak padján ül. Az orvos arca (maszkja) azt a meggyőződést (látszatot) kelti, hogy mindent meg tud javítani: „Ivan Iljics éppen úgy aláveti magát ennek, mint ahogy azelőtt a bíróságon alávetette magát az ügyvédek beszédeinek, és végighallgatta őket, noha tudta, hogy mind hazudnak, s azt is tudta, hogy miért hazudnak” (118).

A beteg állapotára vonatkozó „kérdések” és „feleletek” egyértelműek, ezért csak látszólagosak és elfedik az „élet és halál reális kérdését” (120). Az orvos fenyegető tekintetével kategorikusan elutasítja annak lehetőségét, hogy az ügyet magasabb és igazabb szintre emeljék. A diagnózisával kapcsolatos kételemek szintén helytelennek, illetlennek tűnnek a szemében. Feltételezései, az általa használt határozatlan „így-és-úgy” névmások eltakarják a dolgok lényegét, vagyis a betegség megnevezését. Ivan Iljics ráeszmél, hogy a fogalmakat (a „homályos”, hazug tudományos szavakat) „egyszerű” nyelvre kell lefordítani, akkor feltárul a rejtett jelentés (vagyis hogy nagyon rosszul van). Ez egyben kritika is, a hivatalos nyelv „elítélése”. Az orosz szövegben a kártyázást is a „заседание” *ülés* szó jelöli, amelyet elsősorban a bírósági terminológiában használnak. Így összeegyeztethetővé válik a *játék* és az *ítélkezés* szemantikai mezője. A tárgyalások, akárcsak a kártyapartik, előírt rend és illemszabályok alapján folynak, ellentétben az élet és a halál helyes megértését megkövetelő

betegség kaotikusságával (az egyszerű nyelvvel, amely új metaforákat alkot).

Az orvosok vagy a kártyapartnerek agresszíven próbálják visszahozni az eltévelyedett beteget, illetve játékost. Ez pedig az allegorikus nyelv része, amelyben a válasz az „isteni” ítélőszékre utal. Itt a főhős ügye (a kártya nyelvén) messze nem áll nyerésre. A főhős már tisztában van azzal, hogy a szakzsargonok hazudnak, de még nem tudja kifejezni felismerését, ezért komoly képpel továbbra is bírósági ügyről beszél, vagyis olyan nyelvet használ, amely elrejt, nem mondja ki az igazságot. A hazugságok felszámolása érdekében először is meg kell tisztítani a nyelvet az igazságügyi és orvosi „gyomoktól”, el kell hagyni a „rossz” diszkurzust, hogy képletesen szólva, „visszatérjen a tiszta gyermeki eredethez”. Ez az újjászületés célja és ilyen módon jön létre a nem megfelelő szóra vonatkozó metaforikus ítélet. A diszkurzív megközelítés „a kérdés és a felelet” nyelvről szól, amelyben a szavak valódi jelentését szükséges feltárni és felszabadítani, továbbá új szavakat megalkotni. A történet szövegének újragondolása, átértelmezése ezt a célt szolgálja.

A nyelv transzformációja a főhős lelki-szellemi átalakulásával párhuzamosan zajlik: közvetlenül megnevezi azt, amit a „homályos” nyelvek elfedtek. A valódi *megjavítás* lehetőségét nem csak az *igazság* kinyilatkoztatása jelenti. Ivan Iljics megérti, hogy önsajnálat helyett szenvedő szeretteit (fiát és végre nem illendően, hanem őszintén viselkedő feleségét) kell megszánnia. Ez a *szeretet* eredeti értelmében vett száanalomérzés indítja el a főhős megvilágosodását és halálát, de már nincs ideje a bocsánatkérést szóvá formálni. A kimondott szó („bocsáss el” vö. „прости”) ugyanis töredezett, nem funkcionális („bocsáss meg” vö. „прости”), viszont már a metaforikus jelentést (elengedést) tükrözi. A szeretet új szava az *ítélkezés* metaforáján keresztül jön létre a szövegben, végül pedig az új életként való értelmezésben teljesedik ki.

Felhasznált irodalom

- Hajnády 1985 = Hajnády Zoltán. Lev Tolsztoj: Tragikum, halál, katarzis. Budapest, Akadémiai, 1985.
- Kovács 2020 = Kovács Árpád. Test és karizma az „Anna Karenina” című regényben // Szenvedély, Formák, Vallomások. Írások Szávai János 80. születésnapjára. Budapest, Kalligram, 2020. 160–176.
- Téren 2006 = Téren Gyöngyi. L. Ny. Tolsztoj munkássága a folklór tükrében // Bevezetés a XIX. századi orosz irodalomba. II. (szerk. Kroó Katalin) Budapest, Bölcsész Konzorcium, 2006. 586–615.

Tolsztoj 1984 = Tolsztoj L. Ny. Ivan Iljics halála. (ford. Szöllősy Klára) // Tolsztoj L. Ny. Ivan Iljics halála. Elbeszélések. Budapest, Európa, 1984. 65–134.

Бицилли 1928 = Бицилли П. М. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого // Современные записки. 36. 1928. С. 274–304.

Набоков 1996 = Набоков В. В. Смерть Ивана Ильича // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. (пер. с англ. А. Курт). М., Независимая газета, 1996. С. 221–231.

Толстой 1984 = Толстой Л. Н. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л. Н. Повести и рассказы. М., Сов. Россия, 1984. С. 137–181.

Шестов 1975 = Шестов Л. И. На весах Иова. Париж, YMCA-Press, 1975.

Шкловский 1983 = Шкловский В. Б. Л. Н. Толстой // Шкловский В. Б. Избранное в двух томах. Т. 1. Повести о прозе. М., Худож. лит., 1983. С. 491–556.

Эйхенбаум 2009 = Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: Исследования. Статьи. Спб., СПбГУ, 2009.

H. Végh Katalin
(Budapest)

TÁJAK, TEREK, TÉRKÉPZETEK CSEHOV SIRÁLYÁBAN

*„...a dráma felvesz egy alaphelyzetet,
és szóban mindent elmondanak,
ami szituációban lejátszódhatnék
egyáltalán közöttük, de nem játszódik le.
Így a darab statikus lesz, de kifejtik
és elmondják azt, ami megtörténhetne...”*

Szubjektív bevezető

Kovács Árpádnak mint embernek és tudósnek sokat köszönhetek. A Budapesti Iskola megteremtőjeként (és az iskolateremtés csak a kivételes tehetségű tudósok sajátja) diákok generációinak mutatott példát szakmaiságból és emberiségből. Megismerttetett velünk egy olyan szövegmegközelítési módot, amely az irodalmi szöveget az irodalmi szó sajátosságaiból kiindulva értelmezte, valamint szellemtörténeti, filozófiai, nyelvtudományi, művészettörténeti jelenségek metszéspontjaként mutatta be. Ehhez a módszerhez lebilincselő mennyiségű komplex, műveltségbeli ismeretanyaggal rendelkezett, valamint egy olyan munka iránti alázattal, amely egész életét jellemezte. Az értékeket relativizáló, kaotikus világunkban megnyugtató volt egy ilyen formátumú tudósnek a közegében létezni.

A mottóról

Pilinszky Párizsban részt vett Bob Wilson mozdulatlan színháza több órás előadásán, és a Sheryl Suttonnal folytatott beszélgetéseiben úgy értelmezi a látottakat, hogy Wilson a színháznak mint fenomennek a fogalmát statikus színházként értelmezi: színháza eredetét és lényegét tekintve is szakrális és mozdulatlan: azaz statikus.

Írásom bevezetőjéül (némileg eretnek módon) Pilinszky szavait választottam, mert úgy gondolom, hogy ez a fajta drámameghatározás rokonítható a csehovi statikus dráma tipológiájával is: „...a dráma felvesz egy alaphelyzetet, és szóban mindent elmondanak, ami a drámai szituációban lejátszódhatnék egyáltalán közöttük, de nem játszódik le. Így a darab statikus lesz, de kifejtik és elmondják azt, ami megtörténhetne...” (Pilinszky 2020: 105). Pilinszky tehát nem az alapvető drámai komponensek (hős, viszonyváltás, cselekmény), hanem a nyelv felől közelít a drámához. Értelmezésében arra a fontos dramaturgiai jegyre irányítja a figyelmünket, hogy a drámában (ahogy a csehovi drámában is) a nyelvi-verbális cselekvés (saját szöveg megalkotása) veszi át a valódi cselekvések és történések szerepét a dráma szövegében.

A csehovi dramaturgia talányosságáról

A világirodalom két legtalányosabb szerzője és két óriása Shakespeare és Csehov. Gyakran az ő színrevitelük váltja ki a legnagyobb várakozást, majd hiányérzetet a befogadóban, és inspirál provokatív színrevitelre. Minden Csehov-darab kitűnő matéria a kísérletezésre: ha egy társulat Csehovot játszik, nyugodtan mondhatjuk, megugrott egy újabb szintet művészi fejlődésében. Azonban mintha a csebutikini mondat misztikus bizonytalansága lengené be az adaptációkat: „Talán csak az is úgy látszik, hogy élünk, és tulajdonképpen nem is vagyunk. Semmit sem tudok. Senki sem tud semmit.” (Csehov 2007: 86). De a jelenkori bátor értelmezőknek inkább Sztanyiszlavszkijjal kellene egyetérteniük, aki szerint Csehov könyvét nem csukhatjuk még be, – nem olvastuk el úgy, ahogy megérdemli, azaz: a csehovi drámáról folytatott állandó gondolkodás, a saját olvasat megalkotása minden nemzedék számára aktuális volt és lesz.

Befogadói oldalról az a nyereségünk, hogy a *több színházban egyszerre futó adaptációk* között válogathatunk és hasonlíthatjuk össze a csehoviadákat. De mivel az elvágyódás, a boldogtalan otthontalanság nagyon ismerős érzések napjaink nézői számára is, így Csehov népszerűsége töretlen a magyar színpadokon: a csehovi drámaszövegek bármely korosztállyal képesek dialógusba lépni.

A Csehov-adaptációk hitelességét és sikerességét alapvetően két dolog határozza meg. Az egyik tényező, hogy a rendező-interpretátor olvasata a dráma-modellt mennyiben tekinti zártnak. Érzékeli-e a rendező, hogy Csehov dramaturgiája állandó változásban van, vagyis folyamatosan új drámai (és színházi) eszköztárral dolgozik. A másik (és meghatározóbb) tényező pedig a látens szöveg – szubtextus, „víz alatti áramlás” – rendező általi megfejtésének képessége és ennek az interpretációnak a mélysége. Ennek a jelentésrétegnek

a megfejtése értő és nagyon aktív értelmezői magatartást feltételez mind a rendező, mind pedig a befogadó oldaláról: a csehovi szöveg olyan partitúra, amely számtalan jelentéssík együttes megszólaltatását igényli.

Az első emblemikus drámától, a *Sirály*tól a legutolsó műig, a *Cseresznyéskert*ig a drámamodell számos tényező tekintetében módosul, nem beszélhetünk egységes struktúrájú szerkezetéről, drámamodellről. Markáns különbség van a korai és a legkésőbbi dráma között az eseményesség minősége szempontjából.

A *Sirály* a legcselekményesebb dráma, a *Cseresznyés*kerthez képest sokkal több szűzsés elemet tartalmaz (megérkezés, elutazás, öngyilkossági kísérlet, öngyilkosság, gyermek születése, halála stb.), amelyek vagy a színpadon, vagy pedig a színpalak mögött zajlanak. A *Cseresznyéskert*et pedig a színpad (és színpad mögötti) cselekmény teljes redukálódása jellemzi: egyetlen cselekedet körül szerveződik a cselekmény: ez az árverés.

Lényegesen eltérő a drámák hős-és emberértelmezése is. A *Sirály* hősei képesek még valamilyen cselekvésre. Trepljov, illetve Nyina esetében valós drámai cselekedetokről beszélhetünk. Sőt, Nyina az a csehovi hős, aki képes valódi „határátlépésre”: igazi színésznővé válik, átélt élettragédiái és szenvedései révén nemesedik azzá. A *Cseresznyéskert* figuráira már a teljes passzivitás jellemző: olyan folyamatos múltban élés, múltba fordulás, menekülés a jelen pillanatai elől, hogy ez megakadályoz minden, jelenre vonatkozó értelmes cselekvést.

A szövegvilágban megjelenő abszurditás fokában is lényeges különbségeket találunk. A drámák szövegvilágát kezdetben az irónia retorikai alakzata uralja, majd később, és ez a legutolsó drámákban válik nyilvánvalóvá az abszurd jegyek dominálnak (az iróniát nem kiszorítva ugyan), amelynek megjelenése adekvát az írói világkép változásával. Ez a folyamat az illúzió teljes megsemmisítéséig, a Semmi állapotából való teremtésig vezet (egzisztenciális értelemben az elidegenedés drámáit, a reménytelenség drámáit hívva életre.)

Lev Sesztov véleménye szerint: „...Csehov hősei félnek a fénytől. Csehov hősei magányosak. Szégyellik reménytelenségüket... minden elvétetett tőlük, mindent nekik kell megteremteniük... Mindannyian keresnek valamit, törekednek valamire, de egyikük sem teszi azt, amit tennie kellene... Senki sem hiszi, hogy a külső feltételek megváltoztatásával sorsát is megváltoztathatná.” (Sesztov 1999: 55). Sesztov szerint Csehov tehetsége épp abban nyilvánul meg, hogy képes szereplőinek azt a létállapotát megjeleníteni, amikor már „...minden elvétetett tőlük”, már csak a semmi létezik, az az állapot, amikor nem marad számukra más, minthogy a fejüket a falba verjék. Ez a szituáció az emberi lehetőségek, cselekedetek végpontja: ennek a reménytelen tehetetlenségnek

a tudatában kell végigszenvedniük életüket. Csehov arra koncentrál, milyen minőségű ez a fajta létezés, és végeredményben ezeknek az elvetélt életeknek a paródiájával akar ráébreszteni minket egy minőségibb és fajsúlyosabb élet megalkotására.

A változó csehovi világkép és emberértelmezés jó példája, ha három Csehov-hőst állítunk egymás mellé: a Trepljov-Ványa bácsi-Andrej Prozorov-sor a lelki leépülés fokozataiként, egymás utáni, lefelé tartó stációkként értelmezhetőek. Ennek a leépülésnek a fokozatai a kétségbeeséstől (Trepljov) a rezignáción át (Vojnyickij) a fásult közönyig (Andrej Prozorov) vezetnek.

A három létstratégia a szenvedő ember reakciója a külvilág negatív ingereire, a lázadástól a teljes belenyugvásig és feladásig vezet. Trepljov öngyilkossága drámai tettnek minősül, a figurát a drámai hős szintjére emeli. Vojnyickij kudarcba fulladó gyilkossági, majd öngyilkossági kísérletei is részvétet váltanak ki a befogadóban. Andrej Prozorov gyáva megalkuvása és erkölcsi leépülése már csak szánalmat ébreszt. De ennek a figurának is vannak drámai pillanatai, amikor illúzió nélkül képes beszélni létéről és önmagáról. A létezés ilyen elfogadása és ennek az állapotnak a kimondása ebben a pillanatban drámai hőssé avatják: „...A feleségem az a feleségem. Derék, becületes asszony, igen jó asszony, de azért van benne valami, ami kicsinyessé, alacsonnyá teszi, valami állati. Nem, nem is ember...” (Csehov 2007: 112).

Csehov a szenvedést a világmegismerés aktusává avatja: értelmezésében a szenvedés olyan cselekedetsornak minősül, amely az ember magasabb rendű létezésének, morális érzékenységének a bizonyítéka (lásd *A 6-os számú kórterem* emberértelmezését). A szenvedés általi világ- és önmegismerés az emberi lét viszonylatában a szenvedést értelemmel tölti fel, de azon túlmenően az ön- és világmegismerés kikerülhetetlen eszközévé is avatja.

Csehov valódi világ-és emberértelmezése a látens szöveg (*szubtextus*) jelentésrétegével kiegészülve hoz létre lényeges megállapításokat az emberi létezésről, az ember valódi antropológiai lényegéről.

A szubtextus át-meg átszövi a fő szöveget és rajzolja rá a saját kitörölhetetlen mintázatát. Ennek a jelentéshálózatnak a felfejtése nélkül semmilyen interpretáció nem képes a csehovi világértelmezés megragadására. Az értelmezés szintjén dekódolnunk kell az írott szöveget, valamint az azt megszólaltató (színészek által megalkotott) beszédet, azaz a színészek hangján, a rendezői instrukciók mentén megszólaltatott szöveget. A metakommunikatív elemekre utaló szövegrészek jelenléte ad egy komplex és mély jelentésréteget. (Ezért ragaszkodott annyira a beteg szerző ahhoz, hogy felutazzon Jaltából, és nyomon

kövesse a darabok színpadra vitelét: teljesen más jelentésű az az írott szöveg, amit a rendező kezébe adott, mint az, ahogy a szereplők a hangjukkal, meta-kommunikációjukkal megszólaltatják a művét.)

A jelentésképződés az össze nem illő elemek ütköztetésével jön létre. Az ütköztetést szinte minden alkalommal az ironia alakzata kíséri: a főszövegtől való eltávolodás más jelentéssel ruházza fel az eredeti textust: az új jelentés megkérdőjelezi az elsőt – ha nem is a kierkegaard-i „abszolút, végtelen negativitásig”, de más intonációjú és új szemantikai síkokat hoz létre.

Felszínre kerül így teljes mélységében egy csehovi ember-és létértelmezés, egy teljesen körülhatárolható csehovi antropológiai koncepció: a valós szerzői pozíció a *pod'tekst*ben nyilvánul meg a legpontosabban.

Melyek azok a szövegelemek, amelyek részt vesznek a szubtextus képződésében?

A szubtextus képződésének egyik eszköze lehet az idegen szöveg beépítése a csehovi főszövegbe. Az idegen szöveg és a főszöveg ütközése új jelentésréteget képez: modifikálhatja a szereplő által mondottakat, sokkal mélyebben és pontosabban láttatja a szereplő személyiségének lényegét, gyakran leleplezi annak hazugságait, vagyis felülírhatja azt: hiszen a tudatalattira enged következtetni. A konkrét üzenet így transzformálódik, megadva a csehovi olvasat egyetlen lehetséges értelmezését: az ironikus olvasatot.

Fontos szubtextusképző a zenének, a drámában szerepeltetett hangoknak (a durva kerepeléstől a halk tücsökszón át a klezmer zenéig és a harmonika-szóig) mint másodlagos jelentésképzőnek a sokszínű alkalmazása és funkciója, amely szintén modifikálja a szavakba sűrített jelentést. Szubtextust képezhet egy tárgynak és a verbális szövegnek az együttes megjelenése és ütköztetése is, valamint a tárgyi világ olyan megjelenítése, ahol a tárgy elveszíti pragmatikai funkcióját, szinte az emberrel egyenrangú entitássá emelkedik, saját biográfiával rendelkezik, esetleg szimbolizálódik. Nagyon fontos a nem verbális sík jelenléte mint szubtextusképző elem (mimika, gesztus, intonáció, hangsúly, hangerő, szünetek.)

Fontos szubtextusképző lehet tehát az idegen szövegnek a szerepeltetése és ütköztetése a dráma szövegvilágában. Intertextualitás szempontjából minden egyes Csehov-dráma szimptomatikus: gazdagon tartalmaz mind világirodalmi szerzőket, (többek között Csehov nagy kedvenceit: Shakespeare-t és Maupassant-t, Zolát), de szép számmal találhatók benne az orosz irodalom szemantikailag telített szövegei is (Puskin, Krilov, Gogol, Gribojedov, Turgenyev). A legtöbbször szereplő szerző Shakespeare, 12 alkalommal tűnik

fel szövegidézet a *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Othello*, III. *Richárd*, IV. *Henrik*, *Romeo és Júlia* című művekből. Az intertextualitás változatai is gyakran feltűnnek (allúzió, parafrázis), amelyekkel Csehov a próza nagymestereinek, Tolsztojnak, Dosztojevszkijnek a fő gondolataira reflektál. De parafrázálódik a fausti szövegvilág is: lásd a *Három nővér*nek és a *Faust*nak az emberiség jövőjével kapcsolatos állításait, azon belül is a munka embernemesítő hatásáról. De amíg a német szerzőnél romantikus pátosz kíséri ezt a víziót, addig a csehovi szövegben ez is ironiába fordul át. (Ezen túlmenően a csehovi darabok gazdagon telítettek mitopoétikus intertextusokban is.)

Idegen szöveggént tehát Csehov drámáiban magasan kvalifikált szövegek fordulnak elő, de ezeket a szövegeket nem drámai mélységű szereplők használják saját identifikációjukra (gondolhatunk itt például, a *Sirály*ban Arkagyina és a fia kapcsolatára, ahol a *Hamlet*ből idéz a két szereplő.)

Trepljov előjön a dobogó mögül.

ARKAGYINA

(*fiának*) Mikor kezdődik már, édes fiam?

TREPLJOV

Egy pillanat. Türelmet kérek.

ARKAGYINA

(*a „Hamlet”-ből idéz*) „Oh, Hamlet, ne beszélj. Lelkem mélyébe fordítod szemem, hol több olyan folt árnya látszik, amely soha ki nem mén.”

TREPLJOV

(*ugyancsak a „Hamlet”-ből*) „Hah, egy zsíros ágy nehéz szagú veritékében élni; bűzben rohadvá mézeskedni ott a szurtos almon...”

Az anya-fiú kapcsolat pszichésen terhelt oldalára világít rá a szövegrész: a szereplők nem saját, hanem idegen szöveg segítségével lépnek dialógusba egymással, határozzák meg önmagukat. Azaz saját „nyelvük” helyett egy felvett szöveget idéznek annak jelzéseként, hogy a természetes szereteten és szavakon alapuló anya-fiú kapcsolat sem nyelvi, sem mentális síkon nem működik közöttük. Azonban a jelentések nem találkoznak, lépnek dialógusba egymással, hanem ütköznek és lelepleznek egy szavakkal ki nem fejezhető mélységet. A jelentésképződést ebben az esetben is az ironia retorikai alakzata kíséri: a befogadó párhuzamot von a pályáján lefelé tartó középszerű színésznő és a valódi tragikus mélységeket és dilemmákat megélni képes Shakespeare-hős, a királyné között.

Vagy nézzünk egy másik szövegrészt a *Sirály*ból, ahol szintén intertextus képez új jelentést, ami ütközik a főszöveg jelentésével:

TREPLJOV

(*Dobbant*) Én bezzeg jól megértem, de hogy megértem! Mintha szög állna az agyamban; legyen átkozott a hiúsággal együtt, amely úgy szívja-szívja a véremet, akár a kígyó... (*Meglátja Trigorint, aki egy kis könyvet olvasva jön*) Itt jön az igazi tehetség; úgy lépked, mint Hamlet, ő is könyvet tart a kezében. (*Csúfolódva*) „Szó, szó, szó...” Még nem ért ide a nap, maga máris úgy mosolyog, a tekintete máris szétolvadt az ő sugaraiban. Nem zavarom tovább. (*Elsiet*)

Ezeket a szavakat a féltékeny Trepljov mondja Nyinának. Az intertextus sommás értékítéletét hordozza annak, ahogy Trepljov a trigorini prózáról gondolkodik, illetve magáról Trigorinról. Ebben az értékítéletben is a verbális jelentéstől eltávolodó ironia megértése a befogadó feladata.

Példák a metakommunikáció és a verbális szöveg ütköztetésére

Nagyon sokszor fordul elő, hogy a *remarka* metakommunikációra utaló szövegrészei szövegei képeznek egy új jelentésréteget a főszöveggel: Mása szerelmi rajongásához Szorin horkolása a keret, minden illúziót lerombol ez a durva hang, a horkolás, és ironikus színt ad Mása szerelmi rajongásának is.

NYINA

(*vállat von*) Akarja? Így nem érdekes!

MÁSA

(*visszafojtott rajongással*) Amikor ő maga szaval valamit, ég a szeme, és elsápad az arca. Nagyon szép, szomorú hangja van; a modora meg mint egy igazi költőé.

Hallani lehet, ahogy Szorin horkol.

De ilyen szubtextusképző elem a tájnak és funkcióinak megjelenése a csehovi szövegekben. Az alábbiakban a *Sirály* szövegében (remarkáiban és dialógusaiban) előforduló, a tájra történő utalásokat vizsgálom. A tér „olvasásának” nagy hagyománya van az orosz szakirodalomban (Ju. Lotman, V. Toporov, B. Uszpenszkij ide vonatkozó munkái), de M. Bahtyin kronotoposz-terminusa is megkerülhetetlen ebben a témában.

A *Sirály* terei egyszerre konkrét (naturalisztikus, impresszionisztikus) terek, de térérzetként, térmetaforaként is értelmezhetőek, amennyiben a kiúttalanság, a bizonytalanság létérzetének kivetülései is: „...a művészi tér a világ olyan modelljét képviseli, amelyet a szerző a maga térképzetének nyelvén fejez ki.” (Lotman 1994: 121).

A *Sirály*ban feltűnő a helyszínek haladásának iránya: kintről befelé, az impresszionisztikus tóparti jelenettől Trepljov öngyilkosságának színteréig, a dolgozószobáig halad. A bezárkózás metaforikus képzetét erősítik azok a szövegi utalások, amelyek a tudatos elzárkózásra utalnak:

A teraszra vezető ajtó zárva, az ablakot Trepljov zárja be.

NYINA

Zárja be az ajtót, különben bejönnek.

Trepljov

Nem jön be senki... *(bezárja az ajtót kulccsal, odamegy a bal ajtóhoz)*

Ezen nincsen zár. Ide állítok egy karosszéket.

A csehovi szereplők önmaguk burkában, bezárva léteznek. A trepljovi cselekedetsor metaforikusan ennek a tudatos bezárkózásnak a jelölője. Félnék önmaguktól és a másik embertől is, ahogy Sesztov fogalmaz: félnék a fénytől. Világukat a sötétség, félhomály jellemzi, amelyek a lét sötétségét és kiüttalanságát jelképezik. A félhomályra történő utalások is gyakran tűnnek fel a *Sirály* szövegének rendezői utasításaiban.

A *Sirály* tereinek érdekes jellegzetessége az is, hogy a konkrét, földrajzi terek mellett feltűnik egy másik, megalkotott, mesterségesen létrehozott tér is: a tavon felépített, egyszeri alkalomra létrehozott színpad, színház tere: a művészi tér. A *Sirály* tehát egy olyan metanyelv-dráma, ahol Csehov a legpontosabban fogalmaz a művészet szerepéről, valamint a hétköznapi létezés ellenpólusaként bemutat (a századforduló irodalmának meghatározó toposzaként) egy másfajta, más minőségű létezés számára is alkalmas teret. Ez a tér a szereplők életében is fontos és meghatározó kiindulási- és viszonyítási pont. Jelentőségét bizonyítja, hogy Trepljov, Nyina és Trigorin szövegeiben is feltűnik ez az időmomentum és tér mint fajsúlyos és sorsukat meghatározó idő-és térkoordináta.

A tóra felépített színház Trepljov darabjának színtere az esti égbolton felkelő holddal. Trepljov színdarabja a nagyon távoli jövőbe vetíti a tárgyát, a Világélelek kiadásának és egységesítő erejének pillanataira koncentrál a Nyina által recitált szöveg. A szöveg a jövőben játszódik, így a tér elveszíti konkrét jelentését, és utópisztikus térré válik. Egyszerre konkrét és fiktív tér is: erősítve azt az illuzorikusságérzést, ami a csehovi létérzés sajátja.

A tóra felépített színház feltűnik a darab zárójelenetében is: a vihar csapkodja az otthagyt vázat.

MEDVEGYENKO

Sötét a kert. Szólni kellett volna, hogy bontsák le a kertben azt a színpadot.

Ott áll csupaszon, csúnyán, akár egy csontváz...

Ez a tárgyiasult metafora (a művészi tér pusztulása és megsemmisülése) lét-rehozójának, Trepljovnak a tragédiáját (öngyilkosságát) vetíti előre, Trepljov létstratégiáinak megsemmisülését fejezi ki képileg: kiábrándul mindenből, ami megmenthette volna (szerelem, művészet), ebből az értelmét veszített létezésből egyetlen kiutat lát: az öngyilkosságot.

Egy másik fontos tájra utaló jegy a *Sirály*ban a Dorn által ültetett erdőnek a képe. A darabban ez az az elem, ami a reménytelen jelen ellenében felmutatható, és az értelmes munka, az emberi értelmes életet jelképező, konkrét lokális táj jelölője. De ennek a tájnak (az erdőnek) a teljes megvalósulása is a jövőbe helyeződik, ha nem is annyira távoli jövőbe, ahogy ezt a *Három nővér* jövőről alkotott tirádáiban olvashatjuk Vojnyickij gondolatainak megjelenítésében.

A csehovi drámákban tehát ironikusan idézőjelbe kerül ez a távoli, boldog jövő, ahogy idézőjelbe kerül az emberi élet másik forrása és megtartó ereje, a hit kérdésköre (lásd: Szonya szavai a Ványa bácsiban), vagy a *Sirály*ban a művészet életmentő jelentősége. Csehov még a reményt is idézőjelbe teszi: a lét negativitása nemcsak a jelenre, a jövőre is kisugárzik.

Mi pedig, a csehovi figurák kései, lelkileg rokon leszármozottjai nem tehetünk mást, (ha összehasonlítjuk a jelenünket a csehovi, jövőről alkotott utópiákkal) minthogy a fejünket a falba verjük... (Sesztov után – szabadon...) De még reménykedhetünk (Csehov után – szabadon...)

Felhasznált irodalom

- Csehov 2007 = Csehov A. P. Drámák és elbeszélések. Budapest, Európa Kiadó, 2007.
- Cs. Jónás 2010 = Cs. Jónás Erzsébet. A színpadi nyelv pragmatikája. Nyíregyháza, Bessenyei Kiadó, 2010.
- de Man 2000 = de Man P. Esztétikai ideológia. (ford. Katona Gábor) Budapest, Osiris Kiadó, 2000.
- Faryno 2018 = Faryno J. A csehovi „Sirály” szemiotikája. // Partitúra. 2018/1. 3–19.
- Fischer-Lichte 2001 = Fischer-Lichte E. A dráma története. (ford. Kiss Gabriella) Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.

- Foucault 1967 = Foucault M. Más terekről: Heterotópiák. (1967) (ford. Erhardt Miklós)
URL: <https://exindex.hu/hu/nem-tema/mas-terekrol-1967/> Letöltés dátuma: 2024. június 11.
- Lotman 1994 = Lotman Ju. M. A művészi tér problematikája Gogol prózájában. (ford. Katona Gábor) // Kultúra, szöveg, narráció. (szerk. Kovács Árpád–V. Gilbert Edit) Pécs, Pannonius Kiadó, 1994.
- Maeterlinck 2000 = Maeterlinck M. A hétköznapi tragikum // Színházi antológia. (szerk. Jákfalvi Magdolna) Budapest, Balassi Kiadó, 2000. 31–77.
- Peterdi Nagy 1975 = Peterdi Nagy László. Csehov színháza. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- Pilinszky 2020 = Pilinszky János. Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 2020.
- Regéczi 2011 = Közéltételek – közvetítések. Anton Pavlovics Csehov. (szerk. Regéczi Ildikó) Debrecen, Didakt Kiadó, 2011.
- Sesztov 1999 = Sesztov L. Teremtés a semmiből. (ford. Patkós Éva) Budapest, Osiris Kiadó, 1999.
- S. Horváth 2016 = S. Horváth Géza. A kései Csehov térpoétikájáról // Partitúra. 2016/1. 21–36.
- Szitár 2001 = Szitár Katalin. A dialógusban teremtdő szó // Theatron. 2001/1. 50–67.
- Лихачев 2001 = Лихачев Д. С. Поэтика художественного пространства // Лихачев Д. С. Историческая поэтика: Смех как мировоззрение и другие работы, СПб., Изд. Алетея, 2001. С. 129–145.
- Разумова 2001 = Разумова Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства. Томск, Томский государственный университет, 2001.

Леонид Геллер
(Лозанна, Париж)

КРАЖА, ТРАНСФЕР, ТИПОЛОГИЯ? (ЕЩЕ РАЗ О БУЛЬВЕРЕ-ЛИТТОНЕ И ФЕДОРЕ СОЛОГУБЕ)

Примерно четверть века назад, раздумывая о роли анархизма в культуре модернистской эпохи, я написал статью о некоторых аспектах прозы Федора Сологуба. Перечитать его заново благодаря концепту «анархистской утопии», такова была главная задача статьи. Заканчивалась она так: «Анархизм, конечно, не дает универсального ключа к толкованию фантастики "Творимой легенды" и других отмеченных утопизмом произведений Сологуба. Нужны и другие ключи. Один из них, жанрово-тематический, может быть позаимствован, например, у английского писателя и политика Эдуарда Бульвера Литтона» (Геллер 2000: 126).

В воспоминаниях Владимира Смиренского приводится провокационное заявление Сологуба о том, что он «обокрал Бульвера»¹. Действительно, внимательное прочтение текстов первого обнаруживает переключку с высказываниями, образами, мотивами второго. В статье не нашлось места развить эти наблюдения. Я говорил о них позже, в лекции, которой никогда не подготовил для печати, – между прочим потому, что мне стала известна прекрасная работа о влиянии Бульвера на Сологуба, написанная независимо от меня Дмитрием Токаревым, причем совпадали даже названия моей лекции и его статьи (Токарев 2010).

Недавние размышления о формах эзотеризма в фантастической литературе подтолкнули меня вернуться, с одной стороны, к книгам Бульвера-Литтона, а с другой, к Сологубу. Пользуюсь приглашением

¹ «Гениальные поэты только и занимаются подражанием и перепевом. А оригинальные образы и формы – создают слабые поэты. И это естественно. Зачем человеку – как грибу – питаться неорганическими соединениями, над чем-то думать, что-то изобретать? Надо обирать предшествующих поэтов – самым бессовестным образом. Я когда что-нибудь воровал – никогда печатно не указывал источников. То есть не делал примечаний такого рода: украдено – у того-то. И забавно, что меня не могли уличить в плагиате. Только один раз уличили. А ведь я обокрал Бульвера.» (Сологуб 1997: 408).

составителей сборника в честь профессора Арпада Ковача, за которое от всей души благодарю, чтобы предложить, отталкиваясь от старых работ, несколько новых соображений по этому поводу.² Надеюсь таким образом отдать искреннюю дань уважения юбиляру.

*

В своей статье Дмитрий Токарев сосредоточился на разборе реминисценций – чтобы не сказать заимствований – из романов Бульвера «Последние дни Помпей» и «Грядущая раса» в сологубовской «Творимой легенде». За истекшие годы появилось много исследований, посвященных названным писателям по отдельности. Если я, однако, верно понял, тема их взаимосвязи далее не углублялась, хотя и не исчезала; так, прообраз героя «Творимой легенды» Триродова одна исследовательница пронизательно увидела в Занони, герое бульверовского оккультного романа (Моисеева 2000: 9–10). Многое из того, о чем я говорил в своей лекции, уже сказано другими. Ни повторяться, ни делать здесь синтез сказанного не имеет большого смысла. Постараюсь наметить для темы новую перспективу, не стремясь исчерпать ее потенциал. Беру на себя смелость, не будучи знатком английской литературы, еще раз присмотреться к Бульверу.

Чрезвычайно популярные в дореволюционной России (Матвеевко 2005) – каталоги выявляют больше полусотни изданий, – его книги издавались, зачастую в переработке, и в советское время: «Риенци» печатался под названием «Последний народный трибун» в 1925 году, «Пелэм» в 1957 году, «Последние дни Помпей» в 1965, «Кенелм Чиллингги» в 1932, в 1965 и в 1985, сборник «Пьесы» в 1960; о нем писались научные диссертации. Разумеется, для его фантастики места тогда не было, хотя упоминания о ней встречались (Кагарлицкий 1985). Фантастика вернулась в постсоветском культурном пространстве; теперь интерес к Бульверу обусловлен, как кажется, возрожденной страстью к мистике.

Недавно в интернете появилась обширная статья о нем, компиляция разных академических работ, по мнению авторов, «всеобъемлющая картина, полностью закрывающая большинство вопросов о жизни и творчестве этого автора» (Эшафот 2023). Статья содержательна; и все же некоторые вопросы она оставляет открытыми или просто затемняет.

² Приношу извинения за извилистый ход мысли и за некий сумбур в отсылках: доступ к каноническим изданиям у меня был не всегда и приходилось пользоваться не всегда достойными доверия текстами из интернета; отсюда отсутствие пагинации в некоторых ссылках.

Так, плодовитость и легкость, с какой писатель переходил от одного жанра к другому, в ней показаны – и это распространенное мнение среди критиков – как результат его стремления угождать вкусам публики. При этом забывается, что он не просто приспособлялся к готовым канонам, он часто их фиксировал, диктуя вкусы читателей. Г. К. Честертон сказал, что без Бульвера не было бы и викторианской эпохи (Christensen 2010: 9). Ему приходилось много писать для денег, и он прекрасно отдавал себе в этом отчет. В начале «Моего романа» (1853), входящего в сатирико-юмористический стернианский цикл романов о семействе Кэкстонов, есть такой разговор:

*М-р Кэкстон. – Напиши книгу, сын мой, – напиши книгу. Нужно ли Тебе говорить, что Деньги или Монета была, согласно Гигину, матерью Муз. <...> Ты должен написать роман! Писистрат (польщен, но пребывает в сомнении). – Роман! Но ведь все сюжеты, на которые можно написать роман, уже заняты. Есть романы о жизни низов, о жизни верхов, романы военные, романы морские, философские, религиозные, исторические, романы с описаниями Индии, колоний, древнего Рима и Египетских Пирамид. Из какой птицы, дикого орла или сыча, сидящего над входом в сарай, должен я «вырвать свежее перо крыла Фантазии»?*³

Фантазия была одной из важнейших черт писателя, распростершего свои крылья над мирами оккультистов, теософов, антропософов, для которых его книги, в первую очередь «Занони» (Zanoni, 1842), стали настольными⁴; но ему подражали не только мистики, не только популярнейшие писатели авантюрно-фантастического толка такие, как Генри Райдер Хаггард или Эдгар Райс Берроуз. Вспомним о пушкинском «Русском Пеламе» или о перевоплощении проблематики «Юджина Эрама» в «Преступлении и наказании» Достоевского. «Последние дни Помпей» вдохновили и

³ “Mr. Caxton. – Write a book, my son, – write a book. Need I tell you that Money or Moneta, according to Hyginus, was the mother of the Muses. Write a book <...> You must write a novel.” *Pisistratus (flattered, but dubious)*. – “A novel! But every subject on which novels can be written is preoccupied. There are novels of low life, novels of high life, military novels, naval novels, novels philosophical, novels religious, novels historical, novels descriptive of India, the Colonies, Ancient Rome, and the Egyptian Pyramids. From what bird, wild eagle, or barn-door fowl, can I »Pluck one unwearied plume from Fancy’s wing?»” (Bulwer 1853. *Пер. мой*. Отрывок заканчивает псевдоцитата из Вордсворта).

⁴ Liljegren 1957; Chistensen 1976; и др. Ср. комментарии теософов, собранные в: Bulwer 2023.

Генрика Сенкевича с его «Камо грядеши?», и всю традицию художественного изображения античности, включая киножанр пеплума вплоть до столь недавнего «Гладиатора». Начиная с «Пелэма» (1828), а кончая «Грядущей расой» (1873), романы Бульвера становились жанровыми образцами. Он писал и стихи, и успешные пьесы. Кроме области вымысла писатель, большой эрудит, посещал и область «нон-фикшн», он занимался публицистикой и критикой (сборники «Ученик» („The Student”, 1835) и «Кэкстониана» („Saxtoniana”, 1863)), написал исторический труд в духе Гиббона «Афины: взлет и падение» („Athens: Its Rise and Fall”, 1837), а всестороннее изображение реальной английской жизни «Англия и англичане» („England and the English”, 1833) сохраняет и сегодня значение первостепенного социологического и культурологического документа. Закрепляя жанровые конвенции, Бульвер показывал вместе с тем, насколько они условны, как их расшатывать, как включать одну в другую, как остраивать историю фантастикой, как обогащать документальной информацией приключенческий сюжет или, наоборот, как совмещать «массовость» с содержательностью, занимательность с ученостью. В этом отношении он шел дальше других популярных писателей своего времени, предвывая авангардные и постмодернистские концепции.

Короче, Бульвер был среди тех, кто определял жанровую конфигурацию всей литературы XIX века, свободно внутри нее передвигаясь. В заключении данной статьи я вернусь к этому аспекту его творчества.

Но прежде обратимся к общеизвестному. Толчок к созданию «Последних дней Помпей» был дан, как мы знаем, впечатлениями от знаменитой картины Карла Брюллова, которую Бульвер видел в 1833 году в Милане (параномастическое сходство фамилий само по себе любопытно). Не исключено, что так оно и было. Однако, еще до того Бульвер видел английского художника, с которым дружил и которого считал гением, – Джона Мартина, автора монументальных полотен на библейские и исторические (катастрофические) сюжеты⁵. Есть определенное сходство в судьбах Мартина и Бульвера, оба шли от огромного успеха у публики, сопряженного с некоторым пренебрежением со стороны «элитной» критики,

⁵ “...the greatest, the most lofty, the most permanent, the most original genius of his age. I see in him <...> the presence of a spirit which is not of the world – the divine intoxication of a great soul lapped in majestic and unearthly dreams.” («самый великий, самый возвышенный, самый оригинальный гений века. <...> В нем чувствуется дух не от мира сего, божественное опьянение великой души, погруженной в величественные и неземные грезы». Bulwer 1874: 304. *Пер. мой*).

к почти полному забвению и к росту внимания в последнее время. О картине Брюллова Гоголь писал, что она отвечает «вкусу нашего века», показывая «сильные кризисы, чувствуемые целою массою», и причислял ее к ряду таких «прекрасных созданий», как «Видение Валтазара» или «Разрушение Ниневии», «где в страшном величии представлены эти великие катастрофы» (Гоголь 1952: 62). Гоголь называет картины Джона Мартина, который в 1822 году создал и «Разрушение Помпей и Геркуланума». ⁶ И Брюллов, и Бульвер включаются в контекст апокалипсических настроений, поддерживавшихся с конца XVIII века – в стороне оставим социальные и политические причины, – известиями о находках Наполеона в Египте и о раскопках в городах, уничтоженных извержением Везувия (см. Sadrin 1995). Прогремевшая по всей Европе опера Джованни Пачини «Последний день Помпеи» вдохновила Брюллова; о ней не мог не знать и Бульвер; ее неапольская премьера 1825 года поразила своими декорациями, которым старались подражать и последующие сценографы (Sanquirico 1827); они напоминают композиции Мартина. Гоголь прекрасно сказал о кризисах; падение цивилизаций сильно занимает Бульвера, в названиях его вещей не случайно повторяется слово «последний» – «последний трибун», «последний король», «последние дни». Можно предполагать, чем картина Брюллова осеменила фантазию Бульвера: падающими языческими идолами заднего плана и показанными в большом масштабе фигурами (люди у Мартина почти неизменно подавляются грандиозной динамикой пейзажа). И повествование о гибели Помпей строится на многообразии разномасштабных бедствий: лично-семейного, природного (извержение вулкана), социального (готовящийся бунт рабов), культурно-исторического (агония римского мира на фоне чаемого триумфа христианства). Замечу: катастрофические мотивы сходным образом переплетаются на фоне утопии в «Творимой легенде».

Генрик Баран предлагает искать прототип пресловутых «тихих мальчиков» из «Творимой легенды» в рассказе Кипплинга «Они» (Токарев полагает, что они подсказаны эпизодом из «Грядущей расы»), совершенно справедливо напоминая о «полигенетичном характере интертекстов» (Баран 1992: 337).

Полигенетичность отсылает и к интермедийности. Сблизив Мартина, Бульвера и Брюллова, мы убедились, насколько упрощают дело поиски

⁶ “The Destruction of Pompeii and Herculaneum”. О Мартине см., напр., “John Martin Apocalypse” 2011; Griffin 2011; Hayward 2022.

влияний в одной плоскости и в одном направлении, и (очень поверхностно) проследили за закрученной на себя цепочкой живопись-опера-театр-живопись-роман. Это тем более подходит к нашей перспективе, что цепочка прямо тематизируется у Бульвера. Его оккультный роман «Занони» (Пархоменко 1994; Белик 2016 и др.) в то же время – настоящий *Künstlerroman*, роман о воспитании и созревании художника. Кроме бессмертного героя и «неземных» существ, центральные его персонажи – живописцы; героиня – оперная певица; ее отец – композитор опер и скрипач, играющий в оркестре того самого театра Сан-Карло, где ставился «Последний день Помпеи» Пачини; в романе много экфразистических отступлений, описаний картин и спектаклей, отсылок к Рафаэлю, Сальватору Роза, Гвидо Рени. Роман наполнен рассуждениями об искусстве. Искусство вообще одна из главных тем Бульвера.

Мотивировка интермедийностью дает возможность для беглого взгляда на еще один бульверовский контекст. Молодой Бульвер нашел покровителя в лице основателя современного анархизма, философа и писателя Уильяма Годвина. Бульвер был вхож в его кружок – как и в кружок Мэри Шелли, дочери Годвина (Roberts 1990, Morgan 2005), – и до определенного момента разделял его теорию социального устройства. На взглядах Годвина основан бульверовский «Поль Клиффорд» (1830); роман так поразил общественное мнение беспощадной критикой тогдашнего правосудия, что в итоге повлек за собой реформу уголовного кодекса. Поддержавший реформу в парламенте депутат Бульвер гордился тем, что его искусство ощутимо изменило действительность (Bulwer 1851: ix-x). Еще в «Занони» Бульвер продолжает развивать мысли Годвина, принимавшие у него вид своеобразного аристократического анархо-индивидуализма (Poston 2014). Не лишено ли смысла предположить, что «солипсический анархизм» Сологуба восходит, наряду со Штирнером, как я писал в выше упомянутой статье, к бульверовским гимнам свободы и мощи индивидуального духа? Однако отложим этот вопрос для другого случая; здесь важен другой аспект взаимоотношений между Бульвером и Годвином.

Дочь родоначальника анархизма была зачинательницей научной фантастики нового времени. Это может озадачить, если не знать, что Годвин всю жизнь увлекался оккультизмом и передал эту склонность дочери и ее кругу. Перед смертью этот утилитарист составил историю магии («Жизни некромантов»: „*Lives of Necromancers*“, 1834). А до того написал

«Сент-Леон» („St. Leon“, 1799), оккультный роман, герой которого получил эликсир жизни от таинственного итальянца Зампьеры, – эта книга вдохновила и романы Перси Шелли «Застроцци» („Zastrozzi“, 1810) и «Сент-Ирвин, или Розенкрейцер» („St. Irvyne, or, The Rosicrucian“, 1811), и «Франкенштейна» (1818) Мэри Шелли, и Бульвера с его «Зиччи» („Zicci“, 1838) и «Занони». Все эти романы отсылают один к другому: чего стоит близость имен героев. Связанные мотивами бессмертия, оккультного знания и древнего тайного общества, они образовали особое ответвление готического романа (Roberts 1990; Белик 2016).

Замечательно, что проходя через «Занони», книгу, которая осуществляет синтез этого поджанра, одна из его ветвей прямо подводит к «Творимой легенде» Сологуба. В виду имеется фундаментальная и для «розенкрейцеровской»⁷ линии, и для всей оккультной литературы проблема взаимозависимости магии и науки.

«Сент-Леон» Годвина открывается афоризмом: «Из всего удивительного и замечательного, что способно представить себе человеческое воображение, ничего нет, чего не стремились бы осуществить человеческий гений и мастерство»⁸. Бульвер разделяет эту вполне современную мысль и строит на ней все свои оккультные вещи: необычные, пугающие чудеса в «Странной истории», в «Привидениях и жертвах», в «Занони», – отнюдь не проявления сверхъестественного, не манипуляции потусторонних сил, они производятся мастерами, гениями, обладателями высокой науки, теми, кто умеет открыть действительность, скрытую от обычного восприятия.

Насколько я понимаю, знатока тайноведения Бульвера занимала прежде всего прикладная магия (Machin 2013). И для Занони и для его ментора Меджнуна магия – это практическое применение духовной науки.⁹

⁷ Закрываю определение в кавычки; оно общепринято, но в заглавии «Занони» появляется лишь в поздних изданиях (насколько мне удалось установить, с 1971 года), для героя розенкрейцерство – лишь отпрыск древней традиции; причастие к розенкрейцерству Бульвера, на котором настаивала Елена Блаватская, более, чем неясно (Christensen 1976, Roberts 1990; Poston 2014; Huckvale 2016).

⁸ “There is nothing that human imagination can figure brilliant and enviable, that human genius and skill do not aspire to realize.” (Godwin 2016. *Пер. мой*).

⁹ Здесь не место рассуждать об источниках таких убеждений; в голову приходит теория палингенеза, которую из алхимии в науку нового времени перевел Шарль Бонне (1720–1793); согласно ней эволюция состоит в переходе во все более тонкое состояние материи, и соответственно, человека (см. Геллер 2019). Занони говорит, что в своем развитии поднимается от состояния к состоянию, от расы к расе (Бульвер 1994). Учение

Занони спрашивает: «Что такое магия? Невежда не может понять, что у других может быть могущество, которого у него нет. Но если магией вы считаете изучение всех тайн природы, в таком случае я занимаюсь магией <...>» (Бульвер 1994).

Точно так же думает в «Творимой легенде» Триродов. Презирая невежество окружающих, он выступает в роли волшебника, алхимика, но считает, что занимается именно наукой. В романе поддерживается эта двусмысленность. Выделю походя связанный с образом алхимика мотив затворничества Триродова, который, как кажется, отвечает эскапистскому складу ума самого Сологуба, мечтателю о счастливых звездах и планетах; любопытно, что сходный эскапизм был характерен для Бульвера, который говорил, что бежит от самого себя в работу, книги, мечтания, «чтобы жить в состоянии менее мучительном, чем мое собственное» («to live in some state of being less painful than my own» (Christensen 1976: 76–77)). Тем не менее, эскапист Бульвер много сил отдал политической деятельности, а после революции и Сологуб стал активно и политически сознательно действовать в новых союзах художников (Геллер 2014). Закрою скобки. Занони уточняет (и Сологуб мог бы, пожалуй, признать эти слова своими):

Чтобы спастись от мелких страстей и ужасных бедствий света, существует два пути, оба ведут к небесам и удаляют от ада: искусство и наука; но искусство божественнее науки: наука делает открытия, искусство создает. <...> Астроном, считающий звезды, не может прибавить ни одного атома ко вселенной; поэт из одного атома может создать вселенную. (Бульвер 1994).

Магия, наука и искусство тесно сплетены между собой в мире Занони, и, кажется мне, в мире Сологуба. Так мы возвращаемся, следуя за интермедийальной цепочкой, к вопросу об искусстве.

В молодости Бульвер был революционным романтиком, позже стал романтиком консервативным, всю жизнь поклоняясь немецкой философии и поэзии, Гете, Шиллеру, которого переводил (великим поклонником немецкой поэзии был и Сологуб, и он тоже ее переводил). Не отрицая

Бонне повидимому лежит в основе «научных» представлений о психических энергиях, которые излагает Триродов: «Природа, вначале грубая и безжизненная, из века в век становится все более одухотворенной и тонкою» (Сологуб 1914: III, 56–63); эта теория могла бы объяснить и «тихих мальчиков», из смерти восставших к более сублимированному, более духовному существованию.

прогресса ни в истории, ни в культуре, Бульвер придавал этому понятию смысл духовной эволюции и считал, что «истинное» Искусство не меняется в веках.

Зачин «Творимой легенды» знаменит: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном» (Сологуб 2002: 7).

Вряд ли вызывает сомнение, что здесь кроется отсылка к поэме Шиллера «Идеал и жизнь». Но и Бульвер, который переводил поэму, положил шиллеровский идеализм в основу своей эстетики, возвел в свой «принцип идеализации».¹⁰ Бульвер ясно говорит об этом, рисуя сказочный мир в «Рейнских пилигримах» („The Pilgrims of the Rhine”, 1834). В «Занони» он приводит эпизод из жизни Гвидо Рени, у которого спрашивали, где он берет свои модели. Художник позвал с улицы носильщика и «по этой простой и грубой модели нарисовал голову неподражаемой красоты. Она походила на оригинал, но идеализированный носильщик сделался полубогом. Она была верна, но не была действительна» (Бульвер 1994). И более точно словами Занони:

Нет ни одной нити в ткани общественной жизни, из которой он [истинный художник] не извлек бы грацию. Для него малейшая пылинка, уносимая ветром, делается под лучами солнца золотым, живым миром. <...> Истинное искусство находит прекрасное повсюду. В улице, на площади, в хижине бедняка он собирает мед, который должен питать его мысли.¹¹ (Бульвер 1994).

Когда бы вы знали, из какого сора растут цветы... Иногда в творчестве Бульвера усматривают переход от эстетики романтизма к реализму. Вернее будет сказать, что он связывает между собой романтизм и символизм, начало и конец викторианской эпохи, тут и французский художественный «идеизм», и русский идеализм, как у Вячеслава Иванова, восходящий *a realia ad realiora*, от обычной действительности к

¹⁰ Не будем касаться функционирования шиллеровского принципа у Горького и в эстетике соцреализма.

¹¹ “From every mesh in the social web, he [the true artist] can disentangle a grace. And for him each airy gossamer floats in the gold of the sunlight. <...> True art finds beauty everywhere. In the street, in the market-place, in the hovel, it gathers food for the hive of its thoughts.” (Bulwer 2006: 130. *Пер. мой*).

реальности высшего порядка. Бульвер приравнивает искусство к параболе, которая «ведет мысль под поверхность понимания к более глубокому постижению, на которое мир отваживается редко. Это не луч солнца на воде, это гимн, пропетый Нимфе, которая, таясь, просыпается в глубине вод»¹². Писатель верит в творческие потенции языка, улавливающего внешние контуры действительности, и в то же время порождающего скрытые смыслы: так к языку будет относиться и символизм, и современная семиотика.

Вместе с тем он сомневается: «Письмо, в конце концов, лишь холодный и грубый толкователь мысли. Сколько воображения, сколько ума испаряется, пока мы стараемся воплотить их в слова!»¹³ Это почти «мысль изреченная есть ложь».

Еще одно замечание на тему эстетики: в своих произведениях Бульвер не всегда убедительно воплощал свои убеждения; во всяком случае его критиковали за старомодную помпезность, вычурность, многословие. Это было следствием, на мой взгляд, попытки – намек на нее сделан выше – объединить постулат возвышенного (в литературе достичь того, чего достиг в современной живописи Джон Мартин) с требованиями дидактики и занимательности чтения. Решением Бульвера, которое критика принимала не всегда, было обращение к поэтике оперы. Не случайно, начиная с «Риенци» Вагнера, его произведения находили оперные воплощения. Несмотря на все свое мастерство и точность слова, Сологубу также случалось грешить против вкуса, а во всяком случае, опера явно составляла часть его мотивного инструментария, а «оперность» входила в его поэтику, особенно подчеркнуто в «Творимой легенде». Иногда опера нужна Сологубу для построения сюжета, иногда для того, чтобы пародировать повествовательные клише – уже подчеркивалась частая пародийность жанровой игры Сологуба (Моисеева 2000), – а иногда для достижения того эффекта возвышенного, к которому стремился и английский писатель.

Бульвер не был так уж старомоден. Ему принадлежат очень точные слова о том, что нас окружает «безбрежная и темная Поэзия, Поэзия

¹² "It takes the thought below the surface of the understanding to the deeper intelligence which the world rarely tasks. It is not sunlight on the water; it is a hymn chanted to the nymph who hearkens and awakes below." (Bulwer 2006: 381. *Пер. мой*).

¹³ "Writing, after all, is a cold and coarse interpreter of thought. How much of the imagination, how much of the intellect, evaporates and is lost while we seek to embody it in words!" (Bulwer 2021).

Современной Цивилизации и Повседневной Жизни, ее прячут от нас тенеподобные гиганты – Предубеждение и Страх. Тот, кто устремится в Страну Сказки, должен столкнуться лицом к лицу с Призраками»¹⁴. Так мог бы сказать Сологуб.

Я не совсем корректно, без уточнений, сопоставляю высказывания разных лет; вместе с тем мне, не-специалисту, трудно найти в книгах Бульвера признаки коренных изменений; они явны в его политических мнениях, но не в эстетике. Как-то Владислав Ходасевич заметил, что не видит в творчестве Сологубе никакой эволюции (Ходасевич 1937). Нечто похожее, быть может, не будет большой ошибкой отнести к Бульверу.

Сделаю еще одно отступление от прямого хода изложения в связи со словами о прячущих от нас поэзию современного мира Призраках. Таким призраком мне видится Обитатель Порога в «Занони» и – бесовская недотыкомка из «Мелкого Беса».

Порою меж клубами ладанного дыма являлась недотыкомка, дымная, синеватая; глазки блеснули огоньками, она с легким звяканьем носилась иногда по воздуху, но недолго, а все больше каталась в ногах у прихожан, издевалась над Передоновым и навязчиво мучила. Она, конечно, хотела напугать Передонова, чтобы он ушел из церкви до конца обедни. Но он понимал ее коварный замысел и не поддавался. (Сологуб 2019: гл. XXII).

Не всегда, но часто – как в приведенной цитате – недотыкомка появляется в обстановке, когда возникает возможность общения с высшей действительностью. Ее задача – лишить героя такой возможности. Ту же функцию несет Обитатель Порога в «Занони» (Стражем, по-английски Guardian of the Threshold, его, кажется, называют по теософской традиции). Он изображен, разумеется, совсем иначе, чем недотыкомка: это внушающее ужас гигантское черное привидение, – кстати, русский перевод романа в разных изданиях озаглавлен «Призрак». Несмотря на разницу во внешнем виде у Призрака и недотыкомки есть общие черты: неразличимые, изменчивые контуры, отсутствие цвета – черная или серая зыбкая форма, вездесущность, горящие глаза, неясный, но угадываемый женский абрис тела (женскость подчеркнута в самом

¹⁴ “The vast and dark Poetry around us – the Poetry of Modern Civilisation and Daily Existence, is shut out from us in much by the shadowy giants of Prejudice and Fear. He who would arrive at the Fairy Land, must face the Phantoms.” (Bulwer 1851: ix. *Пер. мой.*).

наименовании недотыкомки), нечеловеческий способ передвижения: Призрак ползет, недотыкомка катается. Если последняя, действительно, идет от Призрака, то она – его пародия, однако импликации ее появления близки тем, что прочитываются у Бульвера: обозначение границы между двумя мирами и запрет недостойному проникать из одного в другой (если поначалу недотыкомка мешает Передонову общаться в мире высшем, то далее происходит инверсия: по мере того, как герой погружается в безумие, недотыкомка замыкает ему возвращение в мир «нормальной» обыденности).

Может быть, стоит заметить, что русский перевод снимает оппозицию, которая размечает «фантастико-мистическое» пространство повествования в «Занони»: темному Обитателю Порога противостоит высшее существо Адон-Аи, Сын Вечного Света (Son of Eternal Light) или Обитатель Звездного Луча (Dweller of the Starbeam). Кстати, не с ним ли перекликается тот таинственный Светозарный, Люцифер наоборот, которому в «Творимой легенде» возносит молитвы королева Ортруда? Следовало бы рассмотреть роман вблизи с этой точки зрения, вдохновляясь блестящим анализом диалектики света и темноты, солнечного луча и углов у Арпада Ковача (Ковач 1994). Увы, у меня нет для этого нужных компетенций.

Подхожу к заключению. Слова Сологуба о том, что он «обокрал Бульвера», принимать всерьез имеет смысл лишь в качестве указания на интертекст. Пробежав по разным уровням сопоставления, обнаружив сходство как отдельных мотивов, персонажей, ситуаций, так и интермедийных интересов, можно думать, что совпадения мотивированы типологическим параллелизмом; причем друг к другу отсылают даже некоторые черты поведения (сочетание эскапизма с общественным активизмом). «Переделка чужих слов, пропуская через себя» (Баран 1992: 347), – так Сологуб называет свой метод «интертекстуальной коммуникации». Залогом подобного плодотворного пропуска несомненно является наличие в себе нужных рецепторов, констатация близости важных аспектов поэтики и мировоззрения.

Надеюсь, мне удалось если не доказать, то показать возможность того, что успех «пропускания» в большой степени обеспечила жанровая конфигурация многоликой романной продукции Бульвера. Так мы возвращаемся к заявленному в начале статьи вопросу. Бульвер отнюдь не использовал всего диапазона жанров, о котором говорил Писистрат Кэкстон. Его выборы не случайны и менее, чем за вкусами читателей,

они следуют неким внутренним водоразделам. Если подобрать романы, составляющие вехи его творчества, и связать их линиями дополнений и противопоставлений, получится нечто вроде колеса Виргилия, в котором определяется «декорум», правильное соотношение стилей, жанров, тем, персонажей. Если денди («Пелэм»), принадлежащий к верхам общества, организует нарратив светского романа, то героем романа детективного, «ньюгейтского» будет преступник, представитель низов («Поль Клиффорд»). В прошедшем времени исторического романа («Последние дни Помпей») действует «новый человек» христианской веры, тогда как сверхчеловек будущего показан в научно-фантастической дистопии («Грядущая раса»). Всем им образуют контраст, с одной стороны, маг, живущий вне времени герой «ужасного» оккультного романа («Занони»), а с другой стороны, «заурядный человек», погруженный в настоящее, герой романа бытового («Кэкстоны»). Налицо логика жанровых комбинаций с заданными в них хронотопами и героями. Здесь не место начинать разбор прозы Сологуба, однако нельзя не заметить, что работает она в рамках аналогичной матрицы. Она использует жанровые схемы, близкие «бульверовским», отсылая к тем же эмоционально-интеллектуальным «архетипам», если воспользоваться термином Нортропа Фрая: скука быта противоположна возбуждению экзотикой, сатира – мелодраме, устрашение – юмору, умозрительная экстраполяция грядущего – мифотворческой реконструкции прошлого. Сологуб смешивает и смещает эти схемы и архетипы так, как случалось делать это Бульверу.

Сологубу удалось установить многомерный канал связи с Бульвером, – и это хорошая модель «межкультурного трансфера».

Литература

- Баран 1992 = Баран Х. Об одном источнике романа Федора Сологуба «Творимая легенда» // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. (ред. Мальтс А.) Тарту, 1992. 337–347. https://imwerden.de/pdf/sbornik_staj_k_70_letiyu_lotmana_1992__ocr.pdf
- Белик 2016 = Белик А. Розенкрейцеровский роман Э. Бульвер-Литтона «Занони»: вопросы поэтики. Автореф. диссерт. Санкт-Петербург, 2016.
- Бульвер 1994 = Бульвер-Литтон Э. Призрак. https://royallib.com/book/bulverlitton_edvard/prizrak.html

- Геллер 2000 = Геллер Л. О фантазиях и утопиях Федора Сологуба // Русская литература, 2000, № 2. 118–126.
- Геллер 2014 = Геллер Л. Ф. Сологуб и Е. Замятин. // Замятин Е. И.: pro et contra. (ред. Богданова О.) Санкт-Петербург, 2014.
- Геллер 2019 = Геллер Л. Палингенетическая утопия. Тезисы. // Научное наследие и развитие идей К. Э. Циолковского. (ред. Абакумова А. и др.) Калуга, 2019. 141–143.
- Глинкина 2003 = Наталья Глинкина. Роман Ф.Сологуба «Творимая легенда»: Проблема художественного синтеза жизнеподобия и условности, Ульяновск, 2003; <https://www.dissercat.com/content/roman-fsologuba-tvorimaya-legenda-problema-khudozhestvennogo-sinteza-zhiznepodobiya-i-uslovn/read>
- Гоголь 1952 = Гоголь Н. В. Последний день Помпеи. Картина Брюлова. (1835) // Собр. сочинений в 4-х тт., т. 4. Москва, 1952.
- Кагарлицкий 1985 = Кагарлицкий Ю. Бульвер Литтон – романист. // Эдуард Джордж Булвер-Литтон. Кенелм Чиллингги, его приключения и взгляды на жизнь. Москва, 1985. <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/kagarlickij-bulver-litton-romanist.htm>
- Ковач 1994 = Ковач А. Косой луч заходящего солнца. К реконструкции одного «фантастического» мотива у Достоевского // Поиски в инаком. Фантастика и русская литература XX века. (ред. Геллер Л.) Москва, 1994. 17–42.
- Матвеев 2005 = Ирина Матвеев. Восприятие творчества Э. Бульвер-Литтона в России 1830–1850-х гг. Томск, Томский Политехн. ун-т, 2005. <https://cyberleninka.ru/article/n/matveenko-i-vospriyatie-tvorchestva-e-bulvera-littona-v-rossii-1830-1850-h-gg/viewer>.
- Моисеева 2000 = Моисеева Ольга. Жанрові особливості роману Ф. Сологуба «Творима Легенда» Автореферат диссертации. Одесса, 2000. <https://cheloveknauka.com/zhanrovy-osobennosti-romana-f-sologuba-tvorimaya-legenda>.
- Павлова 2004 = Павлова М. Творческая история романа «Мелкий бес» // Сологуб Ф. Мелкий бес. Москва, 2004.
- Пархоменко 1994 = Пархоменко Г. Розенкрейцеровский роман Эдварда Бульвер-Литтона. Эссе о другой действительности. // Послесловие в: Бульвер 1994.
- Сергеева 1998 = Сергеева Е. Проблемы мировоззрения и поэтика прозы Ф. К. Сологуба. Автореф. дисс.. Магнитогорск, 1998. <https://cheloveknauka.com/problemu-mirovozzreniya-i-poetika-prozy-f-k-sologuba>
- Сологуб 1914 = Сологуб Ф. Творимая легенда, тт. I–III. Санкт-Петербург, 1914.
- Сологуб 2002 = Сологуб Ф. Творимая легенда // Собр. соч. т. 4. Москва, 2002.

- Сологуб 2004 = Сологуб Ф. Мелкий бес. Москва, 2004.
- Сологуб 2019 = Сологуб Ф. Мелкий бес. http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0010.shtml.
- Смиренский 1997 = Смиренский В. Воспоминания о Сологубе // Неизданный Федор Сологуб. (ред. Павлова М., Лавров А.) Москва, 1997.
- Токарев 2004 = Токарев Д. Король Георгий Сергеевич Триодов и его «насыщенное бурями» королевство // Эротизм без берегов. Москва, Новое литературное обозрение. 2004. 168–208.
- Токарев 2010 = Токарев Д. «А ведь я обокрал Бульвера»: Ф. Сологуб и Э. Бульвер-Литтон // Федор Сологуб: Биография, творчество, интерпретации. СПб., 2010. 426–440.
- Ходасевич 1937 = Ходасевич В. Из петербургских воспоминаний. Сологуб. // Возрождение. 23 июля 1937. <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/vospominaniya/belyj-koridor/sologub.htm>
- Эшафот 2023 = Эшафот (коллектив авторов). Эдуард Бульвер-Литтон – биография и творчество. декабрь 2023. <https://ru.echafaud.org/tworchestvo-bulver-littona/>
- Blavatsky 1902 = Blavatsky H. P. The Theosophical Glossary. Norfolk VA, 1902.
- Bulwer 1851 = Bulwer Lytton E. Night and Morning. Pref. to the Edition of 1845. London, 1851.
- Bulwer 1874 = (Edward Bulwer) Lord Lytton. England and the English. New York, 1874 (1833).
- Bulwer 2021 = Bulwer Lytton E. Devereux. https://www.gutenberg.org/cache/epub/7630/pg7630-images.html#link2H_4_0001 (1852; 1 ed.: 1829)
- Bulwer 2023 = Bulwer Lytton E. Zanoni. <https://www.philaletheians.co.uk/study-notes/buddhas-and-initiates/zanoni-by-bulwer-lytton.pdf> (1842)
- Christensen 1976 = Christensen A. C. Edward Bulwer-Lytton: The Fiction of New Regions. Athens Ga, 1976.
- Christensen 2010 = The Subverting Vision of Bulwer Lytton. Bicentenary Reflections. (ed. Christensen A. C.) Newark, 2010.
- Godwin 2016 = Godin W. St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century (1799). <https://gutenberg.org/cache/epub/53707/pg53707-images.html>.
- Griffin 2011 = Griffin J. “Aaaargh! John Martin”. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-23-autumn-2011/aaaargh>.
- Hayward 2022 = Hayward L. “The Tragic Death of Pliny the Elder and Pompeii’s Final Days” TheCollector.com, July 4, 2022, <https://www.thecollector.com/pliny-the-elder-death/>.

- Huckvale 2016 = Huckvale D. A Dark and Stormy Œuvre. Crime, Magic and Power in the Novels of Edward Bulwer-Lytton. McFarland, Jefferson NC, 2016.
- John Martin Apocalypse 2011 = John Martin Apocalypse. Tate Gallery, London, 2011.
- Liljegren 1957 = Liljegren S. B. Bulwer-Lytton's novels and Isis Unveiled. Uppsala, 1957.
- Machin 2013 = Machin J. Towards a Golden Dawn: Esoteric Christianity and the Development of 19th Century British Occultism // The Victorian. 2013, I, 1. <https://journals.sfu.ca/vict/index.php/vict/article/view/32>.
- Morvan 2005 = Morvan A. Mary en accéléré. // Mary Shelley et Frankenstein : itinéraires romanesques. (sous la dir. Morvan Alain). Paris, 2005. 115–150.
- Poston 2014 = Poston L. Beyond the Occult: The Godwinian Nexus of Bulwer's *Zanoni*. <https://victorianweb.org/authors/bulwer/zanoni.poston.html>.
- Roberts 1990 = Roberts M. Gothic Immortals: The Fiction of the Brotherhood of the Rosy Cross. London–New York, 1990.
- Roberts 1992 = Roberts M. Mary Shelley: Immortality, Gender and the Rosy Cross // Reviewing Romanticism. (eds. Philip W. Martin, Robin Jarvis) New York, 1992. 60–68.
- Sadrin 1995 = Sadrin A. John Martin – The Deluge // Interfaces. Image-Texte-Langage. 1995 n°7. 11–26.
- Sanquirico 1827 = Sanquirico 1827 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eruption_of_Vesuvius_from_Pacini%27s_opera_L%27ultimo_giorno_di_Pompei.jpg

Н. А. Фатеева
(Москва, Россия)

ПРОЗА КАК ПОЭЗИЯ: О ЯЗЫКЕ РОМАНА «ДОКТОР ЖИВАГО»

В статье Р. Якобсона «Заметки о прозе поэта Пастернака» (1935) (Якобсон 1987) отмечается, что «проза поэта» обнаруживает ряд типологических черт, отражающих особенности поэтического мышления ее автора и «внутреннюю конфигурацию» его языка. Данная статья как раз посвящена характерным особенностям языка поэта, которые находят свое отражение в прозаическом тексте романа «Доктор Живаго».

Сам Б. Пастернак в эссе «Несколько положений» (1918, 1922) писал о парадоксальности взаимоотношений между прозой и поэзией: в его представлении это «неотделимые друг от друга» полюса и начала, которые «не существуют отдельно». Что такое поэтическое начало в прозе – можно понимать по-разному. Одни исследователи связывают его с определенными стиховыми приемами, которые вносятся в структуру прозаического повествования (метризацией, особой звуковой организацией, структурными параллелизмами), или с насыщенностью прозаического текста стихотворными вставками. Другие – ищут основу «поэтичности» в смысловой области – т.е. в сфере смещения референции, когда приостанавливается процесс прямого соотнесения элементов текста с «обыденной» действительностью и происходит адресация к воображаемому. Второе понимание «поэтичности» напрямую связано с образной структурой произведения, с целостной системой переносных значений, смещающих «действительность». Однако данное смещение возникает не само по себе, оно связано с понятием «лиричности» прозаического текста и особой «субъективизацией» повествования, благодаря которой в романе порождаются параллельные изобразительные планы, становятся возможны сближения различных сущностей (например, любви и смерти), а простые «вещи», предметы окружающей обстановки (гардероб, дверь, лестница) и природные явления (дождь, гроза, метель) приобретают символическое значение.

Особенностью прозы Пастернака является как раз то, что в ней и эти две составные части «поэтического начала» тоже существуют нераздельно, что переводит прозаический текст из линейного измерения в нелинейное и многомерное. А именно, денотативная функция внешней речи уходит на второй план как раз благодаря тому, что сам отбор языковых элементов, сам принцип их соединения в синтаксические конструкции и более крупные текстовые единства, само расположение взаимосвязанных элементов в целостном пространстве текста определяются прежде всего звуковыми, комбинаторными и ритмическими характеристиками самих языковых единиц. Так, благодаря «звуку темы», особой ритмико-синтаксической упорядоченности абзацев, симметричности лексических повторов в тексте романа «Доктор Живаго» создается особая «прозрачная» структура, сквозная целостность которой образуется за счет повторяющихся звуко-смысловых комплексов.

Иными словами, текстовая действительность порождается в «Докторе Живаго» не на основании чисто фабульных приемов, а с опорой на глубину «памяти слова». Поэтому в романе возникает некое «иррациональное начало», которое соотносимо с категорией «поэтического», существующего вне рамок определенной формы выражения. Наиболее точное определение этому началу дал В. Набоков в своей работе о Гоголе: «Под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» (Набоков 1987: 194).

Обратимся сначала к звуковой организации словесной ткани романа. Несмотря на то, что в целостной структуре романа мы имеем дело с разными явлениями фонетического уровня, во всех случаях при концентрации звуковых повторов мы обнаруживаем систему дополнительной корреляции между словами, предложениями, абзацами и даже целыми главами в структуре текста вне зависимости от их контактного или дистантного расположения, сознательности и бессознательности введения элементов звукового подобию и степени их поэтической мотивации.

У Пастернака любое звукописное начало может привносить в целостную композицию дополнительные уровни интерпретации. Удивительной с этой точки зрения является взаимная проекция двух дистантных фрагментов романа, которая восстанавливает оборванные судьбой родственные связи в семье Живаго. Так, в части первой (гл. 6) романа, где описывается пребывание маленького Юры с дядей в Дуплянке, имении Кологривова летом 1903 года, обращает на себя внимание абзац,

в котором Юра вступает в непосредственное «звуковое» общение с матерью, образ которой для него растворен во всей окружающей живой природе:

Здесь была удивительная прелесть! Каждую минуту слышался чистый трехтонный высвист иволги, с промежутками выжидания, чтобы *влажный*, как из дудки извлеченный звук до конца пропитал окрестность. Стоячий, заблудившийся в воздухе запах цветов пригвожден был зноем неподвижно к клумбам. Как это напоминало Антибы и Бордиреру! Юра поминутно поворачивался направо и налево. Над лужайками слуховой галлюцинацией висел *призрак маминого голоса*, он *звучал* Юре в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел. Юра вздрагивал, ему то и дело мерещилось, будто *мать аукается* с ним и куда-то его подзывает.¹

В этом абзаце присутствует удивительная огласовка, которая создается звуками А и У (они выделены жирным шрифтом), непосредственно передающими это «ауканье» с матерью². Заметим, что здесь впервые появляется сочетание «влажный звук», который оказывается «слуховой галлюцинацией» Юрия, и этот звук корреспондирует с «живописностью» места, оно «тоже напоминала маму, которая любила природу и часто брала Юру с собой на прогулки» (часть 1, гл. 4). Но эта «живописность» еще связана и с самой родовой фамилией ЖИВАГО (о чем писал ранее Е. Фарыно), в чертах же дяди Юра прочитывал материнские черты («Юре хорошо было с дядей. Он был похож на маму»), и «как у нее, у него было дворянское чувство равенства со всем *живущим*» (часть 1, гл. 4). Таким образом, «живое присутствие» матери Живаго в Дуплянке задается как частотой употребления слов с корнем ЖИВ- (несмотря на то, что роман начинается с оксюморона «хоронят Живаго»), сходством дяди с ней, а также звукописным оформлением сцены «контакта» при

¹ Все цитаты из произведений Б. Л. Пастернака приводятся по изданию: Борис Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. М., Художественная литература, 1989–92. (курсив мой – Н. Ф.)

² В беседе с Л. Флейшманом на конференции в Милане, посвященной 50-летию романа «Доктор Живаго» (ноябрь 2007), мы пришли к выводу, что, конечно, в цитируемых фрагментах существуют гораздо более глубокие звуковые повторы. Ср., например, в данном: *выжидания* – *влажный* – *лужайкой* – *жужжании*; *пригвожден неподвижно*, *извлеченный звук* – *заблудившийся в воздухе запах* и др. Однако для данных композиционных соответствий они служат скорее дополнительным фоном и поэтому специально не оговариваются.

помощи звуков А и У, которые задают внутреннюю форму пока еще неопределенного звукообраза, соединенного ассоциативного с понятием «влажности».

Дальнейшее развитие этого звукообраза находим уже в шестой части романа (гл. 3), в которой описывается возвращение Юрия Живаго с фронта в Москву. По возвращении «главной новостью в Москве для него был этот мальчик» – его сын Сашенька. Когда мальчик родился, Живаго сразу призвали, но до отъезда ему удалось навестить Тоню в клинике во время кормления детей. И вот теперь в Москве доктор Живаго вспоминает момент, когда он впервые различил среди многих голос своего сына, в котором «плач» тоже составлял «влажную основу»:

– Уа, уа, – почти без чувства, как по долгу службы, пищали малютки на одной ноте, и только один голос выделялся из этого унисона. Ребенок тоже кричал «уа, уа», и тоже без оттенка страдания, но, как казалось, не по обязанности, а с каким-то впадающим в бас, умышленным, угрюмым недружелюбием.

Юрий Андреевич тогда уже решил назвать сына в честь тестя Александром. Неизвестно почему он вообразил, что так кричит его мальчик, потому что это был плач с физиономией, уже содержащий будущий характер и судьбу человека, плач со звуковой окраской, заключающей в себе имя мальчика, имя Александр, как вообразил себе Юрий Андреевич.

Юрий Андреевич не ошибся. Как потом выяснилось, это действительно плакал Сашенька. Вот то первое, что он знал о сыне.

Как мы видим и слышим, здесь вновь возникают знакомые нам звуки, но уже в другой последовательности У и А, при этом по принципу обратной симметрии сын Юрия Андреевича (его инициалы ЮА) получает инициалы, обратные отцовским (Александр Юрьевич – АЮ, и назван он в честь тестя Громеко). Вспомним, что Юру впервые начинают звать Юрием Андреевичем и доктором Живаго именно в главе, где описывается рождение его сына (часть 4, гл. 5), параллельно с тем, где «дождь лил самым неутешным образом, не усиливаясь и не ослабевая». Значимым оказывается и то, что сыновий плач «УА» кажется Юрию Андреевичу «плачем с физиономией», «плачем со звуковой окраской» – и эта «живописность» плача немного позже в главе мотивируется портретным сходством сына Живаго с его матерью: «Мальчик в кровати оказался совсем не таким красавчиком, каким его изображали снимки, зато это

была *вылитая мать Юрия Андреевича*, покойная Мария Николаевна Живаго, *разительная ее копия, похожая на нее больше всех сохранившихся после нее изображений*» (часть 6, гл.3). Если мы внимательно посмотрим на строение последней фразы, то заметим, что «мальчик» оказывается растворенным в «женском начале» ЖИВАГО («это была *вылитая мать Юрия Андреевича*»), а само прилагательное «вылитая» связывается с темой «течения» жидкости. И если раньше в Дуплянке «проводником» общения с матерью была «похожесть дяди», то теперь сам плачущий мальчик объявляется копией матери.³

При этом, говоря о звуковой перекличке этих фрагментов, нельзя не отметить особое формальное строение текста романа, который делится на части, потом на мелкие главки, а внутри глав на мелкие, соизмеримые абзацы. Согласно подсчетам, среднее количество предложений в абзацах текста «Доктора Живаго» – 3,4; а среднее количество слов в предложении – 13,33. Средняя же протяженность абзацев в романе – 4,69 прозаической строки (272 знака), что представляет разительный контраст с текстом ранней прозы Пастернака – повестью «Детство Люверс», где средний абзац включает 7,39 прозаической строки. Таким образом, текст романа представляет собой достаточно «прозрачную» структуру, подобную строфической, в которой при внешней экономии в изобразительных средствах задается внутренняя глубина, позволяющая сквозное соотнесение звуко смысловых комплексов. О такой тенденции говорят и заметки самого Пастернака при работе над романом: «Короткие, полные окончательно продуманных положений или формулировок предложения. Спокойное, естественное изложение...» (3: 623).

Однако такая «естественность» оказывается достаточно мнимой, поскольку «семантическое голосоведение» (термин Д. Сегала) раскрывает нам особую вертикально-горизонтальную упорядоченность текста, которая по параметрам строфической, звуковой и синтаксической организации приближается к стиховой. Становится очевидным, что мы имеем дело со структурой, основанной не на линейной связи предложений

³ В этом отношении интересны наблюдения Хлебникова о семантике звуко сочетаний АУ и УА, соотносимые с понятиями уходящего и вновь рождающегося поколения: «Ведь если есть понятие отечества, то есть понятие и сынечества, будем хранить их обоих». *Пра-пра-внучеству* охота качать стиховую люльку лишь «своею собственной рукой». Произнося «уа», оно закрывает уши на («замшелые»?) «ау» отговоровивших своё роц «старших возрастов» и порой как бы «врезает» увещевающему: «Мне эти “ау” глубоко пополам». Цитируется по: Григорьев В. П. У «Братской колыбели» (16/05/2006) // <http://www.topos.ru/article/4676>.

и абзацев, а на памяти каждого отдельного слова или даже звука, что говорит о «поэтическом модусе» ее словесной семантики.

И тут необходимо обратить внимание на то, что контакт с сыном организуется у Живаго теми же «водяными знаками», что и его контакт с Ларой. Недаром в конце главы, повествующей о первой осмысленной встрече с сыном, мы имеем дело с оживлением внутренней формы фразеологизмов, связанных с «водой». Показательно, что «вылитая копия матери» сначала не принимает своего отца. Это кажется Живаго дурным предзнаменованием, и он выходит из комнаты «как в воду опущенный», хотя вслух говорит, что завтра мальчик присмотрится, и их «водой не разольешь» (за кадром же стоит и фразеологизм «похож как две капли воды») (часть 6, гл. 3).

Напомним, что мальчик рождается, когда «дождь лил неутешным образом» (обычно неутешными бывают слезы). В «слезах» Живаго первый раз видит Лару в госпитале, а ночью «ветер плакал и лепетал» Живаго имена жены и сына (Тоня, Шурочка, как я по вас соскучился, как мне хочется домой...). При этом Живаго пишет Тоне о Ларе, и та убеждает его «проследовать прямо на Урал за этой удивительной сестрою, шествующей по жизни в сопровождении таких знамений и стечений обстоятельств, с которыми не сравняться ее, Тонину, скромному жизненному пути. “О Сашеньке и его будущем не беспокойся”, – писала она» (часть 5, гл. 2). В этом контексте возникает образ Лары как «сестры моей жизни», с которой Живаго «дышал совместностью».

Как мы знаем, именно Ларе принадлежал «влажный голос», о котором пишет Живаго в своем дневнике в Варыкине: «Меня разбудил женский голос, который слышался во сне, которым во сне оглашался воздух. Я запомнил его звук и, воспроизведя его в памяти, перебирал мысленно знакомых женщин, доискиваясь, какая из них могла быть обладательницей этого грудного, тихого от тяжести, **влажного голоса**» (часть 9, гл. 5). Однако понимание, что этот голос принадлежит Ларе, приходит к Живаго в Юрятине (городе, в названии которого соединены звуки У-А), когда его мысли «витали за тридевять земель от предмета его занятий» в библиотеке. Таким образом, снова обнаруживается соединение «женского начала» и «влажного звука», которое везде сопутствует Живаго.

Вспомним, что «водяной знак» Лары, как пролившейся с неба любви, во время страшной грозы Юрий Андреевич видит вместе с мадемуазель Флери, упоминание о которой в романе в следующий раз будет связано

со смертью Живаго в преддверии начинающейся грозы (часть 15, гл. 12). Этот «водяной знак» создает в тексте структурные параллелизмы, уподобляющие текст романа стихотворному:

Они были уверены, что отворят парадное и в дом войдет так хорошо известная женщина, до нитки вымокшая и иззябшая, которую они засыпят расспросами, пока она будет отряхиваться. <...> Они были так уверены в этом, что когда они заперли дверь, след этой уверенности остался за углом дома на улице, в виде водяного знака этой женщины или ее образа, который продолжал им мерещиться за поворотом. (часть 5, гл. 9).

Я не буду специально останавливаться на том, что и вся главка 9 части 5 со значимым заглавием «Прощание со старым» пронизана звукописью при описании грозы, в котором перемежаются шипящие звуки (*шум урагана, шум ливня, обрушивался на крыши, хлещущими потоками*) и дрожащий «р», сопутствующий Флери (*раскаты грома, без перерыва, ровное рокотание, сверканье*) и вызывающий ее тревогу. Однако невозможно не сказать о том, что все эти звуки рождают еще один самый тревожный звук – «стук», который пронизывает все абзацы главки, и который слышится не только Флери, но и Живаго – этот «стук» будит Живаго, как впоследствии звук падающей во сне «маминой акварели итальянского взморья», когда Стрельников стреляет в себя. И как окажется, этот «стук» в Мелюзееве станет для Живаго не только предзнаменованием будущей любви, но и смерти.

И именно в сцене у гроба Живаго раскроется тайна «влажного» Лариного голоса, оплакивающего Юрия: «Казалось именно эти **мокрые от слез слова** сами **слипались** в ее ласковый и быстрый лепет, как **шелестит ветер шелковистой и влажной листвой**, спутанной теплым дождем» (часть 15, гл. 16). Так именно плакал и лепетал ветер в ночь, когда Живаго вспоминал жену и сына и Ларины слезы по Антипову-Стрельникову. «Шелковисто-влажные» звуки (буквально С-Л-Ш-Л/Л-П-Т/Т-Л-П – **слышал лепет**) этого «голоса-лепета» (а лепет бывает прежде всего у младенцев) характеризуются в романе как «разламывающие рамки реальности» и «не имеющие смысла», «как не имеют смысла хоры и монологи трагедий, и стихотворная речь, и музыка и прочие условности, оправдываемые одною только условностью волнения» (часть 15, гл. 16).

Сама же текстовая реальность построена в романе также необычным образом, поскольку в ее центре находятся «герои», которые

принято называть «метонимическими». Это определение находим в статье Р. Якобсона «Заметки о прозе поэта Пастернака», который считал, что пастернаковский «лиризм, в прозе или поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности. <...> первое лицо отодвигается на задний план. Но это лишь иллюзорное пренебрежение «мной» («я»): вечный лирический герой, несомненно, здесь. Его присутствие стало метонимическим» (Якобсон 1987: 329). Вслед за Якобсоном многие исследователи творчества Пастернака (М. Окутюрье, А. Юнгтрен и др.) отмечают особый тип его героев, занимающих центральное место в повествовании и заменяющих собой сюжет. Это созерцатели, служащие композиционно объединяющей единицей повествования и отраженные в природном мире так, что неясно кто является субъектом, а кто объектом действия. Именно поэтому в пастернаковском романе Живаго становится «неотличимым, необнаружимым в калейдоскопе лучей и листьев, точно он надел шапку-невидимку» как раз в тот момент, когда он хочет понять: «Что такое субъект? Что такое объект? Как дать определение их тождества?» (часть 11, гл. 8).

Говоря о звуковой организации текста, мы уже отмечали, что «звуки», «голоса», «стуки», «знаки» существуют в романном пространстве как бы сами по себе, они также могут принадлежать ветру, дождю, грозе, и только потом соотноситься с определенными действующими лицами романа. В романе «Доктор Живаго» понятие «метонимического героя» осложнено еще и тем, что заглавный его герой является поэтом, который переносит свои внутренние переживания непосредственно в стихи, составляющие заключительную часть романа. Однако скорее можно говорить о том, что прозаический корпус романа «Доктор Живаго» является некоторым автокомментарием по отношению ко всему стихотворному творчеству самого Пастернака.

Данную мысль подтверждают так называемые «близнечные тексты», варьирующиеся по оси «стих-проза» и отличающиеся внутренним семантическим и структурным подобием. Так, можно увидеть сходство в том, каким образом женский образ возникает в сознании лирического героя «Сестры моей жизни» и героя романа «Доктор Живаго». Уже сам эпиграф к книге стихов (*Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, тогда в движении бури мне видятся, девочка, твои черты*. Ленау (нем.)) содержит в зародыше «водяной знак» любимой и подчеркивает божественное, небесное происхождение любви и творчества, которые возникают на

небе, как гроза. Этот эпиграф определяет и метонимическое происхождение женского образа, который привносится поэтическим «Я» из глубины памяти по «частям» в момент расставания: ср. далее: *И память – в пятинах икр и щек, и рук, и губ, и глаз* («Не трогать», «СМЖ»). Подобный же облик Девочки возникает в сознании Живаго в романе, когда он прощается с Ларой, отпустив ее с Комаровским: «Пока тебя помнят вгибы локтей моих, пока ты еще на руках и губах моих, я побуду с тобой <...>. Я положу черты твои на бумагу, как после страшной бури, взрывающей море до основания...» (часть 14, гл. 15). В романе находим и объяснение происхождения такого образа как второго «Я» поэта, растворенного во всем окружающем мире:

Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого, и потом навсегда служит и кажется ему внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нем, и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и все видимое преобразаться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки. «Лара!» закрыв глаза, полушептал или мысленно обращался он ко всей жизни, ко всей божьей земле, ко всему растилавшемуся перед ним, солнцем озаренному пространству (часть 11, гл. 7).

Особенностью организации романа является и то, что все его главные герои не существуют раздельно, а то и дело неожиданно оказываются в одних и тех же местах или, даже существуя параллельно, взаимно отражаются друг в друге как части целого мира. Так роман приобретает циклическую композицию, и образность становится «сквозной тканью существования» прозаического текста за счет повторяющихся мотивов, обусловленных «субъектной многозначностью слова» (В. В. Виноградов). Мы уже наблюдали, как различных героев связывает лейтмотив «грозы» и «дождя». Точно так же все основные герои оказываются взаимосвязанными через мотивы «выстрела», «метели» и образ «лестницы», соединяющей небесное и земное и служащей символом любви между мужчиной и женщиной.

Поэтичность романа подкрепляется тем, что в нем за внешней фабулой скрыто мифологическое начало, которое и способствует формированию циклических кругов, основанных на сквозном противопоставлении и отождествлении жизни, смерти, рождения и любви. Причем все мифологические проекции сопоставлены с историческими и метонимически

замещают целостные ситуации и события: так, например, бой Георгия со змеем в стихотворении «Сказка», центральном стихотворении живогазовского цикла, выступает как инвариант разрешения всех сюжетных противоречий романа.

И точно так же, как в повести «Выстрел» Пушкина «по смысловым вехам» движется история «выстрела», с которой начинается цикл повестей Белкина (что прекрасно показал В. В. Виноградов в работе «Стиль Пушкина» (1941)), точно так же в романе Пастернака «выстрелы» образуют «заколдованный круг», замыкающийся на Антипове, взявшем себе «смертный псевдоним» Стрельников. Первый раз Паша Антипов появляется в романе на фоне «сиро-свинцового» неба, первая его игра – игра в войну: «Мальчики стреляют, – думала Лара. <...> Хорошие, честные мальчики, – думала она. – Хорошие, оттого и стреляют» (часть 2, гл. 18). Следующий «выстрел» связан с Ларой, которая «с особенным увлечением состязалась в стрельбе в цель». Она же задумала «стрелять» в своего змея-искусителя Комаровского:

Задуманный выстрел уже грянул в ее душе, в совершенном безразличии к тому, в кого он был направлен. Этот выстрел был единственное, что он создала. Она его слышала всю дорогу, и это был выстрел в Комаровского, в самое себя, в свою собственную судьбу и в дуплянский дуб на лужайке⁴ с вырезанной в его стволе стрелковой мишенью. (часть 3, гл. 7).

На самом же деле «выстрел», который прогремел в Рождественскую ночь у Свентицких, и свидетелем которого стал Юра Живаго, прежде всего по символическому кругу был направлен в Антипова. Его превращение в Стрельникова-Расстрельникова связано со «змеем поезда» – аналогом дракона в «Сказке». В результате Стрельников стреляет в себя около дома-символа, связанного с историей семьи Живаго и его любовью к Ларе. Из этого дома увозит Лару Комаровский, который охарактеризован Ларой как «чудище заурядности». И только он один остается в живых после смерти Живаго и самоубийства Антипова. Таким образом, мотив «неосуществленного выстрела» из пушкинской повести срабатывает в «Докторе Живаго», но с «промахом»: вместо Комаровского, на которого покушалась Лара, но промахнулась, он попадает в Стрельникова.

⁴ Вспомним, что на том же месте, в Дуплянке на лужайке Юрий как раз первый раз «аукается» с матерью.

Следующий пушкинский мотив – «метель» – связывает весь роман и его стихотворный и прозаический тексты сквозной мелодией, заданной строками «Зимней ночи»: *Мело, мело по всей земле....* «Метель» соединяет судьбы всех героев романа, образуя «судьбы скрещенья». В то же время метель и снег выступают в «Докторе Живаго» как символы сказочной «мертвой воды», связанной с темой «выстрела» (ср. в «Зимней ночи»: *Метель лепила на стекле / Кружки и стрелы*), и в образной системе произведения они противопоставлены «воде живой» – грозе, ливню, волнам, образующим круговорот жизни (см.: Франк 1990).

С «метели», обвивающей землю «погребальными пеленами», начинается роман «Доктор Живаго», когда хоронят мать Юры. Эта же «ткань» проходит и сквозь жизнь Тони, первой жены Живаго, которая в ночь Рождества обвивается белой тюлевой занавеской, похожей на подвечную фату, а затем в эту же ночь Лара стреляет в Комаровского и умирает мать Тони – Анна Ивановна. После революции в ночь отъезда из Москвы Тони и Живаго также поднимается снежная буря: «Ветер взметал вверх к поднебесью серые тучи вертящихся снежинок, которые белым вихрем возвращались на землю, улетали в глубину темной улицы и устилали ее снежной пеленою» (часть 7, гл. 5). И Тоне вся жизнь представляется черно-белой, как те материи, которые она дарит женщине, оставшейся смотреть за домом в Москве. «Метель» – тема смерти и расставания – приобретает в романе символическое значение и, как в пушкинской метели, «над общими, присущими литературному стилю значениями слова воздвигается множественность смыслов слова, зависящих от многообразия контекстов его индивидуального употребления, от разнообразных субъектных приспособлений слова» (Виноградов 1941: 88–89). И как в «Метели» Пушкина, в «Докторе Живаго» образуется «многообразие значений одного клубка образов, которые, как симфоническая тема, а иногда как лейтмотив, связывают части повествовательной конструкции» (Виноградов 1941: 455). Становится очевидным, что и симфонический «Кубок метелей» А. Белого как произведение, также построенное на мифологической основе, и поэма А. Блока «Двенадцать» берут свое начало в той же пушкинской «Метели». И все «лексические тона» (Ю. Тынянов) слова *метель* Блока и Белого также наполняют роман Пастернака, наряду с «Метелью» Б. Пильняка, связывающей метельную Россию то со стихотворением «Бесы» Пушкина, то с Георгием Победоносцем, мчащимся по ней.

Я не буду специально останавливаться на том, что в романе «Доктор Живаго», еще одна тема, подобно лейтмотивам «выстрела» и «метели», появляется в композиционно-кульминационных точках романа, – тема «Гробовщика» Пушкина, разворачивающая обратные связи к «Водопаду» Г. Державина, откуда взят пушкинский эпиграф к повести, (см. об этом: Фатеева 2000: 188–197).

Закончить же этот раздел я хочу на вечной поэтической теме любви. Лейтмотивом ее в романе служат строки А. Блока *Дитя, нам горестно и больно / Всклестить по лестнице любви* («В своих мы прихотях невольны...», 1917). «Лестница любви», как и многие другие символические предметы, связывает прежде всего Юрия Живаго и Лару. И во всей истории их любви чугунная лестница с литыми с узором ступенями будет играть символическую роль, причем квартира Лары в Юрятине расположена на «верхней площадке», и Живаго всегда с радостью поднимается по лестнице вверх. В связи с этим знаменателен (с обратным знаком) эпизод после возвращения Живаго с фронта в дом Громеко, когда Юра говорит Тоне о том, что если они по полчаса будут стоять на каждой ступеньке, то они «никогда не доберутся доверху» (часть 6, гл. 2). Так, видимо, и их любовь никогда не достигла той высшей точки совместности, которая отличала отношения Лары и Живаго.

Итак, мы видим, что язык романа Пастернака ничем не уступает стихотворному, поскольку у прозы и поэзии один и тот источник образности – это язык, который под пером художника слова обнажает все свои смысловые тонкости. При этом, как писал Е. Фарыно, для Пастернака нет дуализма слова и реальности, так как «поэтическое мышление («образ») тождественно с сущностью реальности» (Фарыно 1989: 20).

Литература

- Виноградов 1941 = Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., Гослитиздат, 1941.
Набоков 1987 = Набоков В. В. Николай Гоголь // Новый мир. 1987, № 4. С. 173–227.
Пастернак 1989–92 = Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 3. М., Художественная литература, 1989–92.
Фарыно 1989 = Фарыно Е. Дешифровка // Russian Literature. XXVI -I, 1989. pp. 1–68.
Фатеева 2000 = Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., Агар, 2000.

Франк 1990 = Франк В. С. Водяной знак. Поэтическое мировоззрение Пастернака
// Литературное обозрение. 1990, № 2. С. 72–76.

Якобсон 1987 = Якобсон Р. О. Заметки о прозе поэта Пастернака // Работы по
поэтике. М., Прогресс, 1987. С. 324–338. (Москва, Россия)

Nagy István
(Budapest)

AZ ARC EPIFÁNIÁJA

(MARINA CVETAJEVA: SZONYECSKA REGÉNYE)

A múlt század harmincas éveinek végén egy olyan mű született, amely – e sorok írója szerint – szépirodalmi alkotásként és filozófiai üzenetét tekintve is, a 20. századi irodalom élvonalába tartozik. Ha egy tágabb, egyszerre európai és orosz kontextusban próbáljuk elhelyezni a regényt, akkor mindenekelőtt a filozófiai és irodalmi hermeneutikát, illetve a perszonális antropológiát jelölhetnénk meg mint tájékozódási irányt, ha viszont szűkebb horizontot választunk, akkor a kortárs prózapoétikai, regényelméleti megközelítés bizonyulhat járható útnak.

Amikor a filozófiai diskurzus felől haladok a regény poétikája felé, akkor ezzel azt kívánom jelezni, hogy Cvetajeva regénye, mondhatni, egyedülálló a kor orosz irodalmában abban a tekintetben, hogy maradéktalanul beírja magát egy olyan bölcséleti értékkontextusba, melyet az utókor filozófiai antropológia címen tart számon, és amelyhez olyan filozófusok írásai felől közelíthetünk érdemben, mint M. Bahtyin, Max Scheler, Martin Heidegger, H.-G. Gadamer, illetve Emmanuel Lévinas. Az európai perszonalizmus tanulsága, hogy az énhez csak a második személyű névmáson át vezet az út. Cvetajeva regénye, de egész életműve is bizonyosság arra, hogy a filozófiai revelációban osztozik a poétika is. A *Szonyecska regénye* mint műalkotás olyan kérdéseket vet fel, melyek a kortárs léthermeneutika filozófiai látókörébe tartoznak, a regényben megjelenített élettörténetek és sorsesemények pedig arra ösztönzik az olvasót, hogy újból és újból feltegye magának a kérdést: elbeszélhető-e az emberi élet, elmondható-e a megélt élettörténet, „szerzői vagyunk-e élettörténetünknek?” (Tengelyi 1998: 19).

Cvetajeva regénye irodalmi, művészeti konkretizációja annak az orosz perszonális tradíciónak, amelynek Bahtyin kétségtelenül meghatározó alakja. Ha *A szerző és a hős* mint tisztán filozófiai mű és a *Szonyecska regénye* szövegében artikulált világ értékrendjét próbáljuk leírni, rendre olyan kérdésekkel

szembesülünk, amelyek egyaránt foglalkoztatták a filozófus Bahtyint és a költői prózát író Cvetajevát, aki egyik levelében írja magáról: „Nem vagyok filozófus. Költő vagyok, aki tud gondolkodni (prózát írni)”. Cvetajeva olyan érzelmes regényt ír, melyben egyik-másik helyen, bármily meglepő, az esszéíró ihlető „fogalmi élmények” (Lukács György) vezették tollát. Természetesen Cvetajeva regénye nem esszéregény, mégis amikor a szerző felfüggeszti az elbeszélést és kilép a szövegből, az sok esetben az esszéista meditáció formáját ölti. Ha az olvasás során meg-megállunk az értelemnek a szövegben rejlő csomópontjainál, akkor azt tapasztaljuk, hogy Bahtyin filozófiai terminológiája (különös tekintettel a húszas évekre) és a regény fogalmi hangoltsága alapvető egyezéseket mutat. Az „én és a másik” kölcsönviszonya az életben; az önteremtés a másik ember tükrében („Szonyecskaszeretnije annyit jelentett, mint lenni: nem is lenni: megvalósulni a másikban”); a külső megjelenésünk és önmagunk belső átélése; az emberi test mint érték; egyedi arcunk a bennünket szerető emberek számára; a találkozás és a beszélgetés mint esemény, – rendre olyan kérdések, melyek mindegyike visszavezethető a címben foglalt problematikára: *az epifánia mint arc*.

A *Szonyecska regénye* – „az arccal való találkozás” regénye, találkozás a „jelentő arccal”, „az arc jelentésségével”.¹ Ez a találkozás egyszerre szó szerinti és metaforikus, az előbbi azért, mert az egyszeri és megismételhetetlen hős, Szonyecska alakjának felépítésében az emberi test mint érték – mindenekelőtt az arc, a szem, a haj, azután az alak, a termet – jelöli a személy azonosságát és egyediségét, az utóbbi pedig azért, mert a *prosopopeia* (arcadás) alakzatát foglalja magába, most már egy szinttel magasabb diszkurzív poétikai szinten.

„Az arc epifániája”, azaz megjelenése, érzékelhetősége, láthatóvá válása arra indít bennünket, hogy megkérdézzük: milyen érzéki tapasztalatot közvetít az emberi arc? Mi beszél az arc megjelenésében arról a viszonyról, amely különbözik attól, amely jellemző minden más érzéki tapasztalatra?

Amikor Cvetajeva regényét olvassuk, egy arcot olvasunk, egy arcot – a hang metaforájaként. Ezt az olvasási módot nevezi Bettine Menke *prosopografikus* olvasásnak. Cvetajeva regénye a halottaknak hangot kölcsönöz, arcot és száját ad a beszédnek, s hogy teljes legyen az abúzióval (vagy katakrézissel) együtt járó képzavar: Cvetajeva regényében a „szöveg hangjának arca” van. (Menke 2004: 110) Az arc megjelenése, feltárulkozása, maga a szó. Bettine Menke a romantikus-neoromantikus költői szövegek eljárásaként olvasható *prosopopoiia*

¹ Az idézőjeles szófordulatokat a filozófus Emmanuel Lévinas *Nyelv és közelség* című tanulmánygyűjteményéből vettem kölcsön: Lévinas 1997: 9, 14, 15.

alakzatáról szólva az alábbi ellentmondásra hívja fel a figyelmet: „A prosopopoiia a hang *fikciójaként* arról beszél, amit hang[képző] hatásában elleplezett, a jelen-nem-létről és a hiányról, az arc-nélküliről, amit figurál”. (Uo.: 101).

Amit a prosopopoiia mint a hang-kölcsönzés alakzata „hang[képző] hatásában” úgymond elleplez (a jelen-nem-létet, a hiányt, az arc-nélküliséget), azt a szöveg énje Cvetajeva regényében állandó és kölcsönös „határátlépés” révén láthatóvá tesz: a hiányból jelenlét, a halálból élet, a némaságból hang lesz.

Minél inkább életre keltelek benneteket – olvassuk a szövegben –, annál inkább meghalok magam, meghalok az életre, – hozzátok, belétek – halok. Minél inkább vagytok ti – itt, annál inkább vagyok én – ott. Szinte már nincs mezsgye az élők és holtak között, ezek is és azok is szabadon járnak az időben és a térben – oda-vissza. A halálom – fizetség a ti életetekért. Hogy Hádész árnyait életre keltsem, élő vérrel kellett őket itatni. De én tovább mentem Odüsszeusznál – én titeket a saját véremmel itatlak.

A filozófust kell segítségül hívní, ha arra keressük a választ, hogy a három főszereplő – Szonyecska, Jura, Vologya – alakjának megformálásában miért az *arc* viszi a vezérszólamot. Illetve, milyen közvetlen tapasztalaton túlmutató mélyebb összefüggések feltárása várható a regényben az emberi arc fenomenológiájától?

„Az arccal fennálló viszony: az összetartozás eseménye – a beszéd – magával a létezővel mint tiszta létezővel fennálló viszony” – hangsúlyozza E. Lévinas, majd tovább szövi a gondolatot: „Az arccal való találkozás nem pusztán antropológiai tény”, hanem ontológiai is, amennyiben „abszolút értelemben kerülünk viszonyba azzal, ami van. Meglehet, hogy az ember az egyedüli szubsztancia, s éppen ezért arc” (Lévinas 1997: 14, 24). Így lehet az arccal való találkozás bahtyini értelemben (is) „létesemény”, amelyről leolvasható „a világban-benne-lét drámai története” (Heidegger). S néhány oldallal később Lévinas egy olyan tapasztalati tényre fogalmaz meg, amellyel az emberi arc értelmező olvasását a nyelv közegébe emeli: „Az *arc epifániája teljes egészében nyelv*” – hangzik a már-már szentencia-szerű megállapítás (Lévinas 1997: 37). Marina szerette Szonyecskát, olvasott benne. Szonyecska és Marina kapcsolatában olyan Én-Te viszony valósul meg és nyelviessül a regényben, amely Cvetajeva perszonális antropológiájának is alapját képezi. Az emberi arc, amely nyelvként van adva és nyelvként ad magáról hírt, *szövegként* olvasható. Az arc beszél, mert nyelve van, és azért tudunk róla olvasni, mert nyelvünk van hozzá.

A *Nyelv és közelség* olvasása azért lehet reveláló szellemi élmény, mert az arc epifániájának filozófiai mélységű elemzése alapvetően egybeesik Cvetajeva

perszonális „arc-poétikájának” üzenetével. A regényben több olyan helyet találhatunk, melyek közvetlenül vagy áttételesen az emberi arccal való találkozás antropológiai tényére utalnak. Ha különös figyelmet szentelünk az arcnak, akkor Lévinas nyomában járunk abban a tekintetben is, hogy az arccal való találkozás, mint már utaltunk rá, nem pusztán antropológiai tény, több annál: a létmegértés feltétele.

Az ember mint arc olyan metafora, amely a regény szövegében különböző kontextusokban nyeri el értelmét, de mindig önmagán túlmutató, az élet egészére, a létezésre irányuló intenciója van. Kiváltképpen igaz ez az állítás, ha azokat a szövegrészeket helyezzük egymás mellé, illetve hasonlítjuk össze, melyekben a szerzői meditáció tárgya a három arc, – Szonyecskaé, Juráé, Vologyáé. Ha Lévinas perszonális antropológiájában olyan alaptételt keresünk, ahonnan elindulva az arc filozófiája kibontható és az irodalompoétikai megközelítés számára is orientációs pont lehet, akkor az kétségtelenül az arc és a nyelv kapcsolata, pontosabban a nyelviesült arc. Amikor Cvetajeva hosszasan elidőzik hármójuk arcának leírásánál, akkor arra az értelemre kérdez rá, melyet az arc mint temporálisan (is) kódolt szöveg jelent. Szonyecska arcáról múltja, leélt életének minden szenvedélye/szenvedése leolvasható, Jura arca (arctalansága) jelen időben áll előttünk, Vologyáé viszont mondhatni jövővel terhes: „Ez a fiatalember azt az arcot hordta, ami a jövőben várt rá”. Ez úgy is érthető, mint olyan íródi szöveg, melynek végére az elkövetkező hónapok fognak pontot tenni, végérvényesen és visszavonhatatlanul.

Cvetajeva perszonális poétikájában a Másikat (a három arcot) megérteni: hermeneutika. „Közeledni annyi, mint megérteni a közelállót...” – olvassuk Lévinásnál (Lévinas 1997: 131). Az imént azt láttuk, hogy a három arc úgy világosul meg, mint egy szöveg a kontextusban. A Másik epifániájaként értett arc a szövegben kettős, szó szerinti és metaforikus, fénytörésben áll elénk. Gondoljunk csak arra, hogy a Borisz és Gleb utcai ház a találkozások helye, ahová a regény szereplői, mindenekelőtt Szonyecska és Jura érkeznek *látogatóként* és maradnak nem egyszer virradatig. Lévinas egy helyütt arról beszél a könyvében, hogy a Másik epifániája (megjelenése) olyan *jelenlét*, amely, most már metaforikus értelemben, „megérkezés, belépés hozzánk...látogatás”: *az arc látogatása* (Uo.: 66).

Különös figyelmet érdemelnek ebben a tekintetben Szonyecska erősen intonált „megérkezései” Marina házához, melynek indulati terjedelme a kitörő lelki vihartól a csendes kétségbeesésig terjed. Annál nyugodtabbak Vologya látogatásai: „Vologya mindig elbeszéléssel állított be hozzám, mint valami ajándékkal,

szinte a tenyerében hozta, mindegyik olyan kézzel fogható volt, hozzám hozta, az én házámba, s úgy rakta le a szívembe, mintha a kezembe tenné”.

Lévinas másik sarktétele – „Az archoz való viszony etikai viszony” (Uo.: 68) – azonnal érthető lesz, ha a fentiek alapján személyközi relációban gondoljuk el, a Másikhoz való viszonyként, azaz etikai dimenzióban. Magától adódik, hogy a továbbiakban az arc epifániájáról szólva az etikailag élő ember, az író Cvetajeva, írásfilozófiáját is bekapcsoljuk fejtegetéseinkbe, melynek szervező elve a *nyelvi lelkiismeret*. Ez a kis kitérő már csak azért sem haszontalan, mert reményünk szerint Cvetajeva nyelvszemléletének egy olyan aspektusára derít fényt, amely érthetővé teszi az intonációs metafora kitüntetett helyét a regény szereplőinek személyközi érintkezésében. Arról van szó, hogy Bahtyin-Volosinov szerint az élő intonációra (intonációs metaforára) igen nagy mértékben jellemző a *megszemélyesítés*. Innen válik érthetővé például az is, hogy Szonyecska beszédében, a beszéd indításában miért oly meghatározó az intonációs metafora szerepe, illetve a hozzá tartozó mitikus-archaikus artikuláció.

A nyelvi lelkiismeretről beszélni már önmagában is metaforikus beszédmód, amely a nyelvet megszemélyesített, átlelkesített entitásként fogja fel, következésképpen olyan autonómiát kölcsönöz neki, amelynek a beszélő is bizonyos mértékben foglya lesz. Cvetajeva egyik írásában arról beszél, hogy szinte minden levelét „nyelvi lelkiismeret-furdalása” kíséri, és ennél is tovább megy, amikor zárójelben hozzátesszi: „(az író emberé, de az is lehet, hogy magának a bennem lévő szónak a lelkiismeret-furdalása)”.²

Az a tény, hogy Cvetajeva összeköti az ember lelkiismeretéről és a lelkiismeret nyelvi teréről (a jelentésről) szóló diskurzust, nem hogy kétséget afelől, hogy a viszonylagos autonómiával bíró nyelv, amely így önmagát és a nyelv alanyát is „elbeszéli”, részesül mindazokból az attribútumokból, melyek a lelkiismeretet mint etikai fogalmat jellemzik. Vagyis az író Cvetajeva esetében, aki az etikai döntés motívumait a saját lelkiismeretére vezeti vissza, az ember és a nyelv lelkiismerete egybeesik. Pontosabban a lelkiismeret helye a nyelv, a nyelvhasználat lesz.

Visszatérve az archoz való etikai viszony kérdésére, megállapíthatjuk Lévinas nyomán, hogy az arc epifániája tartalmazza a *megszólítás* (az arcban a Másik szólít meg bennünket) és a *megszólítottság* mozzanatát, az arc jelenléte válaszra

² „Minden levelet nyelvi lelkiismeret-furdalásom kísér (az író emberé, de az is lehet, hogy magának a bennem lévő szónak a lelkiismeret-furdalása). Ezt a sajátos és tragikus etikát, ha nem más etika helyett, akkor más etika rovására kaptam. Tragikus azért, mert sem ebben a világban, sem a másvilágban – mit jutalom! *válasz* sincs... De egy bizonyos: ha van a Szónak Utolsó Ítélete, azon engem felmentenek...” (Цветаева 1995: 320).

szólít fel (az intonáció mindig válaszszerű és válaszigénye van), továbbá, a felelős „Én egyszerűsége abban rejlik, hogy senki sem felelhet helyettem... Az Én végtelenül felelős a Másikkal szemben”. (67-68). Lévinas egyébként az emberekhez való *felelős viszonyt* kiterjeszti a dolgokhoz való viszonyra is. Gondoljunk csak az ajándékozás aktusára a regényben, amely minden esetben a Másikkal szembeni felelősségre figyelmeztet, mert az elválás lehetőségét hordozza magában.

Ne ajándékozzanak túl szép dolgot azoknak, akiket szeretnek, mert az ajándékozó kéz és az elfogadó kéz biztosan elkerülik egymást, mint ahogy el is kerülték – magában az ajándékozás és az elfogadás gesztusában, az elválasztó, és nem összekötő gesztusban: egyesek üres kezének és mások tele kezének gesztusában. Feltétlen elkerülik egymást, és a résbe, melyet magának az ajándékozásnak és az ajándék átvételének gesztusa hoz létre, benyomul a tér egésze. Az ember – az elválást – kézből kézbe adja, ilyen korallal tölti ki!³

Az archban az epifánia (megjelenés, jelenlét) *közelséggé* alakul. A közelség Lévinas értelmezésében három dologban nyilvánul meg: a Másikkal szembeni *felelősségben*, az érzékszervi és verbális érintkezésben, valamint a Másiknak való *tartozásban* (a tartozás mint bűn értendő). Szonyecská anyjához való viszonya („Az anyja úgy él emlékezetemben, mint Szonyecská *gondja*, írni a mamának. Elküldeni a mamának...”), vagy Marina gyerekeiről való gondoskodása, a heideggeri „Fürsorge” fogalmával írható le, melyről Lévinas megjegyzi, hogy a német filozófus számára ez az igazi út a másik felé. A *gond* mint gondoskodás, a másik iránti felelősség, felelősség az egyszeri iránt, a szeretett lény iránt.

Térjünk vissza Lévinas értelmezéséhez. A Másikhoz való közelállás harmadik megnyilvánulási formája, amikor az Én azt érzi, hogy *tartozása* van az életből eltávozott másik emberrel szemben. Lévinas olyan emberi tapasztalatnak ad hangot itt, amely a Bibliában, az Úr imájában (a Miatyánkban) és nyomában az irodalomban is visszhangra talált. „Az *arc mint a másik ember halandósága*” olyan gondolat, amely a személyközi kapcsolatok zónájába beemeli a halált, s ezzel együtt a felelősség kérdését is. „Az Én a másik ember túszerént éppen arra hivatott, hogy annak haláláért feleljen”, s innen már csak egy lépés ahhoz az egzisztenciális-etikai felismeréshez, miszerint „a közelállóval szemben sohasem rendezhetjük adósságunkat”; „A sír nem menedék, nem bocsánat.

³⁰ Roland Barthes a *Beszédtrödékek* a szerelemről egyik helyén hasonló gondolatot fogalmaz meg: „a tisztaság erkölcsi normái azt kívánják, hogy válasszuk el az ajándékot a kéztől, amelyik adja vagy kapja”. (Barthes 1997: 97). Fentebb láttuk, hogy Marina mindenekelőtt Vologya elbeszéléseit tekintti ajándéknak.

Az adósság megmarad” (Lévinas 1997: 126, 158). A szerző Cvetajeva, aki ismerte Szonyecska egyedi arcát, ennek az adósságnak a tudatában írja regényét az óceánnál...

Legfőbb ideje, hogy visszatérjünk a regény szövegéhez, benne a három arc leírásához, amely jellemzés érthetően nem korlátozódik kizárólag a személy arcára, távlatosabb antropológiai üzenete van, amely korrelál a regény poétikai világával.

Az első Szonyecska arca, tipikus, jellegzetes arc, s ezt azért kell kiemelni, mert a Juráé nem az: ha Szonyecska arcának leírásában az *egyediség* az uralkodó vonás, a Juráéban, ellenkezőleg, mindaz, ami ennek ellentéte, ami nincs, ami a hiány. Szonyecska arca „ismételhetetlen”, Juráé – tucatarc, az „akárki” arca. Egy helyütt azt olvassuk, hogy Szonyecska – „arca kidolgozása mestermunka volt”.

Szonyecska arcának mélységi dimenziói vannak (egyébként Vologya hangja kapcsán is az olvasható a szövegben: „Mély hang, mélyről hangzó és ezért a mélyben visszhangzó. Magával ragadó, a lélek mélységes mélyéig ható”), Jura esetében viszont a leírás a felszínen marad, nem hatol be a személyiségbe. Amíg Jurának „külleme”, azaz csak esztétikai értelemben vett külső megjelenése van, Szonyecska és Vologya esetében a jellemre kerül a hangsúly. Aligha lehet kíméletlenebb sorokat papírra vetni emberi arcról, mint ami a szerző tollából papírra vetett sorokból olvasható ki: „Mégiscsak tragédia, ha az arc – a legfőbb ékességünk – a legfontosabb rajtunk, ha az áru – mindig csak az arcát mutatja, tulajdon arcunkat, amely egyúttal áru is”. Ez a jellemzés Jura arcáról az ismert orosz mondásban («показать товар лицом») rejlő metafora kibontása, amely az adott kontextusban negatív kicsengésű. Jurának öltözete volt, arca nem, de arculata sem, csak külleme. S a végső konklúzió a színésről, és nem az emberről szól: Jura nem *lenni* (être)akart, hanem *mutakozni* (parêtre).

A Vologya arcáról olvasható első sor: „Az első benyomás az arcról – egy T betű, sőt egész kereszt”, önmagáért beszél. Ha pár lappal később azt olvassuk, hogy „Ez a fiatalember azt az arcot hordta, ami a jövőben várt rá”, akkor járunk el helyesen, ha a két mondatot összeolvassuk. A „T betű keresztje” megint csak metafora, hiszen kultúrátörténeti konnotációban nem lehet nem asszociálni a Krisztus keresztjére, vagyis a szenvedésre, és a nyomában járó halálra. Vologya arcára van írva sorsa és jelleme.

Ha Jura arcán a „bemélyedések”, az „átmenetek”, a „csillámlás” az állandóság- és karakterhiányt jelzik, vagyis azt, hogy „valamilyen értelemben nem volt arca. De – arculata sem. Külleme volt”, Vologya esetében „az egész arc egyenes, a legkisebb görbület nélkül faragott... Egyenesség és keménység”. Önmagáért

beszél az a jellemzés is, amelyet a színész Vologya ad Juráról, színésztársáról. Amikor egy beszélgetés során Marina Vologyának szegezi a kérdést, hogy jó színész-e Jura, Vologya a „*lenni*” vagy „*mutatkozni*” ellentétpárban véli megragadhatónak a színész, és tegyük hozzá, az ember lényegét. Jura jó színész, ezt Vologya is elismeri, de amit hozzátesz, az már túlmutat a színészi kvalitásokon: „A maga szerepeiben, azaz ott, ahol egyáltalán nem lenni kell, hanem csak megjelenni, mutatkozni, átmenni a színpadon, elmondani a szerepet”.

Hogy Vologya – Marinával ellentétben – a színházban sem csupán a színlelés világát látja, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, amit az ugyancsak színész Sztahovics „*leçons bon ton, maintien, teneu*” óráiról mond: „S én már sok mindent megértettem, M. I., s azt mondom, hogy ez a legkevésbé sem forma, sokkal inkább – lényeg. Sztahovics arra tanít bennünket, hogy *legyünk*. Ezek a lét órái”.

Amikor Vologya lekiismerete hívására otthagyja a színházat és elmegy meghalni, – önmagát választja. Kierkegaard-dal szólva: „Aki etikailag él, annak önmaga a saját feladatáé” (Kierkegaard 1982: 230).

Ők azt hiszik, játszani megyek. Mindenki azt hiszi. Csak – maga nem. M. I., nekem itt nincs keresni valóm. Itt ez nem élet. Én nem tudok itt élni. Nem tudom játszani az életet, mikor mások – élnek. Játsszani, amikor mások – meghalnak. Én nem vagyok színész... Nem, M. I., én nem vagyok angyal: a legnagyobb álmom, hogy valaha ember legyek.

Az etikailag élő Vologya vallomások önkítárulkozásából nem nehéz kihallani a „bűnről” szóló lelkiismeret „hangját”.⁴

Visszatérve Lévinashoz, megállapíthatjuk, hogy a beszédnek-beszélgetésnek

⁴ „A lelkiismeret valamennyi tapasztalása és értelmezése megegyezik abban, hogy a lelkiismeret „hangja” valamiképpen „bűnről” beszél” (Heidegger 1989: 471). A regénynek egy másik szöveghelyén Vologya megvallja Marinának, hogy bűnösnek érzi magát a nőkkel szemben, s ezt a bűntudatot kiterjeszti minden férfira. „Egyszer, évődve, azt kérdeztem tőle: – Vologyecska, nincs elege a nőkből, akik magán csüngnek a szépsége miatt? Zavarában elmosolyodott, majd határozottan ezt mondta: – M. I., minden fiatalemberen csüngnek. Különösen, ha színész. Aki fél a farkastól... De én minden, minden nőt sajnálok. Különösen, ha már nem olyan fiatal. Mert mi mindannyian végtelenül bűnösök vagyunk velük szemben. Mindenben bűnösök. – Maga is? – Én (becsületes tekintet), én igyekszem jóvátenni”. Milyen messze van ez attól, ahogyan az „angyalarcú” Jura „hárit”, amikor az érte rajongó nők a „szépség adósleveleit akarják behajtani rajta! „Mindenki e szépség adósleveleit akarta behajtani rajta, a rendezők mint a nők rajongtak érte. Mindenki körülötte járkált, őt kérlelte. (Egyedül tőlem *kapott ki* a szépségéért.) „De könyörgök, uraim, én soha senkinek semmi ilyesmit nem ígértem...” Nem, kedvesem, az ilyen arc már magában ígért. Csakhogy olyasmit ígért, amit *te* nem tudtál teljesíteni”.

azonban van egy olyan aspektusa is, amely úgy vonja látókörünkbe az emberi arcot, hogy „szemtől-szembe helyzetet” teremtsen („A beszély feltételezi a szemtől-szembe helyzetet” (Lévinas 1997: 20), s innen már csak egy lépés az „erőszak” felé, melyet Lévinas ugyancsak az arccal hoz kapcsolatba, amikor azt írja, hogy „az erőszak... egy lény arcának fel nem ismerése, tekintetének kerülése” (Uo.: 22).

A nyelv és az érintkezés együttes elgondolása során Lévinas a közelség eseményét úgy ragadja meg, hogy az érintkezést elhatárolja a „lények felszínéről nyerhető „információktól” egyfelől, másfelől pedig úgy tekint a nyelvre, „mint ami független az átadott információk koherenciájától és igazságától” (Uo.: 131). Két lappal később a „közeledni” ígéről írja:

Közeledni annyi, mint megérteni a közelállót a megismerés során bizonyos távolságból felfogott adottságokon túl; vagyis annyi, mint a Másik felé közeledni. Az adottnak a közelállóba, a megjelenítésnek az érintkezésbe, a tudásnak az etikába való átfordulása: arc és emberi bőr. Az érzékszervi vagy verbális érintkezésben ott szunnyad a simogatás, a benne rejlő közelség pedig azt jelenti: úgy sóvárogni a közelálló után, mintha a közelsége és a szomszédsága egyben távollét is lenne. (Uo.: 132).

A közelség kulcsszava a „*simogatás*”, amelyben a *gyengédség* ölt testet, s ez a gyengédség Lévinas szerint mindenre kiterjed: „a dolgokat érintő kézre”, „a kézben tartott dolgokra”, „a hanghordozásokra és a bennük artikulálódó szavakra”, „a nyelv mindig érzéki jeleire, a kanyarított betűkre, a nyomokra és a relikviákra” (Uo.: 125).

A továbbiakban olyan szöveghelyeket veszek nagyító alá és próbálok meg értelmezni, ahol az imént jelzett antropológiai jelenségek szemiotikai relevanciájához aligha férhet bármi kétség. Ezek a szövegrészek nemcsak a regényvilág filozófiai mélységeibe vezetnek be bennünket, de közelebb visznek Cvetajeva perszonális poétikájához is.

Amikor Szonyecska Marinát néven nevezi (minden esetben neve említésével fordul hozzá), vagyis amikor Marina „megneveződik”, akkor „együttal meg is szólítódik”. Szonyecska a megszólított Marinával kerül személyközi kapcsolatba, s a megszólítotttság ténye beíródik a megszólított nevébe. A tulajdonnév által a megszólítotttság a név attribútumaival telítődik fel: egyszeri, személyre szóló és megismételhetetlen eseményként íródik be kettejük kapcsolatába:

Sokszor írtam le, ahogyan Szonyecska a nevemet elnyújtva szólított: „Ő, Mari-ina... Ah, Mari-ina!)” De volt neki egy másik Marinája is, egy szaggatott, valahogy a felső ajkát remegtette, s ezt feltétlenül valami nevetséges követte: „M'r'n'a (mint a francia Marne) – észrevette, ahogyan ő, amikor maga azt mondta...” A nevem, amely már remegő nevetés volt, amely már átment nevetésbe, amely, úgymond, elindította a futamot, ajka alatt gyöngyöző – betűkkel.

Cvetajeva a három arccal, Szonyecskaéval, Juráéval és Vologyáéval való viszonyát „az összetartozás eseményeként” írja le és értékeli, a kapcsolat jellegére, intenzitására, személyességére, kölcsönösségére helyezve a hangsúlyt. Míg Szonyecska és Vologya arcába a szoros „összetartozást”, Juráéba az összetartozást lazító mozzanatok építi be. Ha az összetartozás és közelállás eseménye a *beszéd*, akkor a Jurával való beszéd hiánya (lásd Marina elutazása előtti futó találkozásukat a lépcsőházban) egyben azt is jelenti, hogy elmarad az arc megszólítása. Ahol arc van, ott beszéd is van, ahol pedig beszéd van, ott hallás is van: az archoz eljutni a Másik meghallása által lehet. Szonyecska arca a beszédébe van írva, ha beszédére figyelünk, az arcát is olvassuk.

Szonyecska számára beszélni azt jelenti, „megnyitni” a Másik számára: kikerülni a formaságokat és eljutni a lényegig: önmagához. A beszéd az ő esetében csakugyan azt jelenti, melyet a filozófus Lévinas „megnyitás a megnyílásban” fordulattal jelölt. Szonyecska arcának formától való eloldottsága, „meztelensége”, „lefosztottsága” paradox módon úgy megy végbe, hogy közben létrejön a „forma”: megformálódik Szonyecska arca.

Felhasznált irodalom

- Barthes 1997 = Barthes R. Beszédtörödékek a szerelemlről. (ford. Albert Sándor) Budapest, Atlantisz, 1997.
- Heidegger 1989 = Heidegger M. Lét és idő. Budapest, Gondolat Kiadó, 1989.
- Kierkegaard 1982 = Kierkegaard S. Írásaiból. Budapest, Gondolat Kiadó, 1982.
- Lévinas 1997 = Lévinas E. Nyelv és közelség. (ford. Tarnay László) Pécs, Jelenkor Kiadó-Tanulmány Kiadó (Dianoia), 1997.
- Menke 2004 = Menke B. Ki beszél? A beszélő én alakzata a retorika történetében. = Retorikai füzetek I. Figurák. (szerk. Füzi Izabella-Odorics Ferenc) Budapest-Szeged, Gondolat Kiadó-Pompeji, (deKON KÖNYVek) 87–119.

Tengelyi 1998 = Tengelyi László. Élettörténet és sorseseemény. Budapest, Atlasz, (Kísértések) 1998.

Цветаева 1995 = Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 7. Письма. Москва, Эллис Лак, 1995.

Horváth Kornélia
(PPKE, Budapest)

A KÖLTÉSZET MINT ÉLET OSZIP MANDELSTAM ESZTÉTIKAI ÍRÁSAIBAN

(SZÓ, TEST, TÁRGY, ESEMÉNY, FORMA ÉS
ARCHITEKTONIKA)

*„A mai ember nem ismeri a csupán fizikai
éhséget, vagy a csupán szellemi táplálékot.
Számára a szó – test, s az egyszerű kenyér
is – öröm és titok.”*
(Mandelstam 1992: 6)¹

*„A költészet legfőbb valósága – a szó mint
olyan.”*
(Mandelstam 1992: 28)

Oszip Mandelstam (1891–1938) a XX. század első fele lírájának kiemelkedő, a korszak orosz költészetében esztétikai szempontból szinte csak Borisz Paszternakkal és Anna Ahmatovával mérhető alakja. Munkásságát azonban a magyar nyelvű irodalomtörténeti és irodalomkritikai reflexió szinte alig említi, s irodalmi köztudatunk jószerivel nem ismeri a szerző nevét sem, miközben meglehetősen jól tájékozódik az időszak francia, német, de még angol vagy olasz nyelvű költői műveit és szerzőit illetően is. Jóllehet Mandelstam esetében olyan, a hazai kulturális befogadásban legalábbis számon tartott orosz költőkkel alkotott közös vagy adott esetben éppen szembenálló költészeti platformot, mint Alekszandr Blok, Velimir Hlebnyikov, Vlagyimir Majakovszkij, Innokentyij Annjenszkij, Marina Cvetajeva, s a már említett Ahmatova és Paszternak, valamint olyan prózaírókkal, mint Jevgenyij Zamjatin, Fjodor Szologub,

¹ Mivel Mandelstam itt hivatkozott esztétikai-poétikai írásai magyar nyelven e kötetben hozzáférhetőek, idézésük erre a könyvre támaszkodom. A magyar fordítás esetleges módosítását minden esetben jelzem – H. K.

Alekszej Remizov, Andrej Belij vagy Mihail Bulgakov. A leninista-sztálinista korszakban alkotó, korábban Párizsban, Svájcban, Olaszországban megforduló, a heidelbergi, majd a pétervári egyetemen germanisztikát és romanisztikát tanuló Mandelstam Gumiljovval együtt egy új költészeti irányzatot hirdetett meg még az 1910-es évek második felében, amelyet *akmeizmus*nak nevezett el, s amelynek alapvetései sok tekintetben emlékeztetnek a magyar klasszikus modernségnek elsősorban a Babits által képviselt vonulatára (különösen az antik, Mandelstamnál elsődlegesen a görög kultúra gondolkodás- és költészetformáló erejét, illetve Dante *Isteni Színjáték*ának univerzális költői potenciálját és hatását illetően), valamint a lírai későmodernség gyakorta tárgyiasként, vagy objektív líraként emlegetett beállítódására és költői praxisára (Nemes Nagy 1998).²

Mandelstam életéről röviden annyit mondanánk, hogy a '30-as évek sztálini időszakában kétszer tartóztatták le, vetették börtönbe s küldték száműzetésbe, illetve munkatáborba: 1934-ben – ekkor három évet töltött Moszkvától távol – egy Sztálinról írt epigrammájáért, illetve '38-ban: e második száműzetés során lelte halálát a távol-keleti Vlagyivosztk közeli lágerben. Életéről, az őt körülvevő politikai és művészeti történésekről, illetve Mandelstamnak a költészethez való viszonyáról igencsak árnyalt, impresszív és megrázó beszámolót nyújt feleségének, Nagyezsda Mandelstam könyve 1982-ben jelent meg Párizsban, majd később, 1990-ben Magyarországon és magyar nyelven is kiadott visszaemlékezése. (Mandelstam N. 1990).³

Élet és költészet Mandelstam gondolkodásában nemcsak az utolsó években, a személyes-társadalmi élettapasztalatok hatására, de kezdettől fogva, a görög eszmény és minta alapján kölcsönös, mélyen egzisztenciális, s ebből következően *nem tematikus* viszonyba lép egymással.⁴ A költészet és az élet alapja Mandelstam számára a szó. A szó a mandelstami felfogásban egyszerre hétköznapi és költői, vagyis a költészet nem a szó egy különleges formáját,

² Mint ismert, a későmodern tárgyiás magyar líra sok tekintetben éppen Babits költészetének bizonyos ismérveiben leli meg a gyökereit, legalábbis Nemes Nagy Ágnes híres könyvében töle eredeztetni az objektív költészet jellemző sajátosságait. (vö. Nemes Nagy 1998).

³ A másodszor is elhurcolt Mandelstam felesége így ír a történetek megéléséről: „Majdnem az egész napomat az erdőben töltöttem [ahol a szerzőnő bogyors gyümölcsöket gyűjtött élelemként – H. K.], s hazatérőben mindig meglassítottam lépteimet: egyre azt vártam, hogy most majd mindjárt elébem jön O. M., mert kiengedték a börtönből. Hát el lehet hinni, hogy egy embert elvisznek otthonról, és csak úgy egyszerűen elteszik láb alól? Nem lehet elhinni, csak az eszünkkel lehet tudni. Tudtuk, de elhinni nem bírtuk” (Mandelstam N. 1990: 378).

⁴ Ezt a viszonyt jól példázza egyik feljegyzése: „Csak nálunk fontos a költészet, nálunk meg is ölnek érte.” (Idézi: Erdődi 1992: 133). Vagy másutt: „Valójában meglepő, hogy mindenki csak bajlódik a költőkkel, de sehogysem tudnak megszabadulni tőlük.” (Mandelstam 1992a: 7).

magasabbrendű státuszát képviseli, nem egy emeltebb fokozatot jelent a mindennapokban használt „zéró” szinthez képest,⁵ hanem eleven létezőként irányítja az életet éppúgy, mint a szóművészetet, vagyis az irodalmat. Ez utóbbit persze akkor, ha a beszélő/író ember érzékeli a szó eleven energiáját: „A költészet legfőbb valósága: a szó mint olyan. Most például, mikor gondolataimat a lehető legpontosabban, de nem költői formában akarom kifejtetni, valójában a tudatommal beszélek, nem a szóval.” (Mandelstam 1992c: 28). Mandelstam élet- és költészetszemléletében a szó egyszerre a kultúra történetének sűrítője és hordozója, s érzéki, anyagszerű *test*, eleven tárgy, mely a hétköznapi érintkezés közvetlen bizalmasságát és mindennapiságát úgy képes szolgálni, hogy egyszersmind szimbólumként is működik.

Mandelstam felfogása a szóról mint szimbólumról ugyanakkor radikálisan és reflektáltan szembehelyezkedik a francia és orosz szimbolisták szimbólumértelmezésével, mely az orosz költő és gondolkodó szerint éppen az *érzékelésnek, s vele együtt a lét érzékelésének és érzetének* nélkülözhetetlen mozzanatát felelteti ki a szimbólumképzés és -használat folyamatából (Mandelstam 1992b: 25).⁶ Mandelstam megfigyelésében a professzionális szimbolizmus az érzékelés teljes destrukciójához vezet: „Semmi sem valódi, semmi sem eredeti. A »kapcsolatok«, asszociációk szörnyű kontratánca, egymásra-integétése, bólintgatása.” (Mandelstam 1992b: 23). A szimbolizmus és az avantgard helyébe Mandelstam szerint a „tárgy-szó eleven költészete” lép. (Mandelstam 1992b: 27). A tárgyaknak és szavaknak, pontosabban minden „tárgy-szónak” (mivel a költő a kettő egységében gondolkodik), s a róluk alkotott képzeteknek.⁷ Mandelstam antropológiai, néhol pedig egyenesen biológiai értelmet tulajdonít: „A képzeteket nemcsak a tudat objektív realitásként lehet vizsgálat tárgyává tenni, de emberi

⁵ Szemben például az 1970-es években a liège-i újretorikusok meghatározásaival a nyelvi szintekről, valamint a hétköznapi és az irodalmi nyelvhasználat fokozatbeli különbségéről. (Gruppo µ. Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet, Pire, Trinon 1970, 1979). E kötetük bevezetőjében tételesen kifejtett nyelvszemléleti elvek képezik második, immár kifejezetten a költészet retorikáját tárgyaló könyvük elméleti alapjait. (Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet 1977). Hasonló felfogású retorikák születtek a '60-as évek végétől egészen a 80-as évekig a nyugat-európai, elsősorban francia és olasz strukturalista kutatók tollából. (Vö. például Todorov 1967, Genette 1966, Genette 1969, Genette 1972, Cohen 1966, Greimas 1966, Le Guern 1973, Cerisola 1983).

⁶ Eszerint határozza meg az általa és Gumiljov által létre hívott új kulturális-irodalmi szemléletmód és irányzat szellemiségét is: „Az akmeizmus elrugaszkodásból született: El a szimbolizmustól, éljen az eleven rózsza!” – ez volt az eredeti jelszava.” (Mandelstam 1992c: 25).

⁷ A képzet Humboldttól, illetve ukrán-orosz követőjétől, Potebnyától eredő fogalom, amely nem pszichológiai, hanem szigorúan nyelvészeti terminusként értendő. Alternatív megnevezése a „belső forma” (vö. Humboldt 1985: 71–115., valamint Potebnya 2002: 147–153).

szervekként is, pontosan úgy, ahogy a májat és a szívet.” S hozzáteszi: „Épp ez az igazi szimbolizmus, a szimbólumoktól mint használati tárgyaktól övezve, ahol a költő úgy birtokolja a szó-képzeteket [pontosabb fordításban: a szóbeli képzeteket – H. K.], mint saját szerveit.” (Mandelstam 1992b: 25–26).⁸ Mindezek alapján egy sajátos organikus költészetelmélet létrehozásában gondolkodik, amely az irodalomtörténeti evolúció és kánon helyett⁹ a költészet belső működés módján alapszik:

A szóra alkalmazva, a szóképzetek [az eredetiben: a szóbeli képzetek – H. K.] ilyen felfogása tág, új perspektívát nyit meg, és lehetővé teszi, hogy egy olyan organikus poétika létrehozásáról álmodozzunk, amely nem törvényhozói, hanem biológiai jellegű, amely megszünteti a kánont az organizmus egyfajta belső közelítése jegyében, és fel van vértézve a biológia-tudomány minden ismérével. (Mandelstam 1992b: 24–25).¹⁰

Lényeges ugyanakkor, hogy a 'szó' (*szlovo*) az oroszban nem pusztán az egyedi szóalak vagy lexéma jelentésében használatos, de jelenthet nyelvet, egyszeri és egyedi megnyilatkozást, diszkurzust, sőt beszéd-, illetve irodalmi műfajt is.¹¹ E sokszoros jelentéslehetőségből Mandelstam írásai a műfajiság kivételével valamennyire építenek, miközben folyamatosan szem előtt tartják a „szó mint

⁸ Erdődi Péter fordítását némileg módosítottam – H. K.

⁹ Érdemes itt felidézni Mandelstamnak az irodalom folytonosságára és közvetve az irodalomtörténetre vonatkozó szavait: „Az irodalom számára az evolúció-elmélet különösen veszélyes, a haladás-elmélet meg egyenesen végzetes. <...> Az irodalomban semmiféle »jobbulás«, semmiféle haladás nem lehetséges, egyszerűen azért, mert nincs ilyen irodalmi gép és nincs »cél«, ahová másoknál gyorsabban kellene odavágtatni.” (Mandelstam 1992b: 13).

¹⁰ Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a „biológiai” irányultságot Mandelstam nem abszolutizálja, s ugyanebben az 1922-es cikkében körvonalazza, noha némileg metaforikus módon, annak korlátait is egy költészetelmélet lehetséges megalapozásában: „De máris felrémlik előttem az akmeizmussal szembeni számos ellenvetés lehetősége, számos kételkedő reagálás már erre a kezdeti megfogalmazásra is, az álszimbolizmus kríziséhez hasonlatosan. A pusztán biológiai analógia nem alkalmas egy poétika felépítésére.

A biológiai analógia jó és termékeny, de abszolutizált alkalmazása egy újabb kánonhoz, a biológiai kánonhoz vezet, amely nem kevésbé nyomasztó és tűrhetetlen, mint az ál-szimbolistáké. A művészet fiziológiai felfogásában a »gótikus lélek józan szakadéka« sejlik.” (Mandelstam 1992b: 27).

¹¹ Vö. egy fordítói jegyzettel: „A <...> *szlovo* az orosz nyelvben jelentheti 1. a nyelvi rendszer önmagában álló elemét (szójel, szótári szó); 2. a szót mint jelentésteli megnyilatkozást, a nyelvet *in actu*, »valakinek a szava« jelentésben (a hős szava, az alaki szó, elbeszélői szó, a szerző szava); 3. beszédmódot, diszkurzust, esztétikai értelemben vett szerzői nyelvet (prózanyelvet, költői nyelvet, regénynyelvet); 4. műfajt, mégpedig igen tág határok között: például az *Ének Igor hadáról*, az *Ilarion metropolita elmékedése*, valamint a *Vlagyimiri Szerapion harmadik prédikációja* című művek eredeti orosz műfajmegjelölésében egyaránt a *szlovo* szerepel.” (Bahtyin 2007: 107).

olyan” jelenségét, mint a lírai verses költészet elementáris és legfőbb építőkövét. Hozzátehetjük: a *szlovo* szó jelentésének poliszemantikus és polifonikus természetét más Mandelstam-kortárs orosz elméletírók is kiaknázták a nyelvről, az irodalomról és a költészetéről vagy éppen a regényről kifejtett munkáikban, köztük nem utolsósorban a tett filozófiájának, a regénynek és Dosztojevszkij poétikájának kiváló teoretikusa, Mihail Bahtyin (Bahtyin 2007: 107–343).

Mandelstam a testként felfogott szó mibenlétét az orosz nyelv „hellenisztikus” természetével magyarázza, s e metaforikus állítását a következőképp fejti ki: „Az orosz nyelv hellenisztikusságát azonosíthatjuk életszerűségével, lét-teliségevel. A szó hellenisztikus értelemben nem más, mint *tevékeny test, amely eseménybe oldódik*.” (Mandelstam 1992b: 15. kiemelés – H. K.). A létbeli esemény-jelleg pedig szimbólummá avatja a hétköznapi használati tárgyat, s fordítva, a mindennapok tárgyi reáliáit szimbolizálja: „Hellenisztikus értelemben a szimbólum is használati tárgy, és mivel minden tárgy, amelyet az ember szent körébe vonnak be, használati tárggyá válik, következőképp szimbólummá is lesz.” (Mandelstam 1992b: 23).¹² „A hellenizmus” – írja továbbá Mandelstam – „nem más, mint égetett cserép, edényfogó, tejesköcsög, házi szerszám, edény – minden, ami körülveszi a testet <...>”. Ez „az ember közömbös tárgyak helyett tudatos eszközökkel való körülvétele, a tárgyak használati tárgyakká alakítása, a környező világ átemberesítése, áthévétele a legkifinomultabb teleologikus meleggel.” (Mandelstam 1992b: 23).

A hellenizmus az orosz költő elgondolásában az egyszerre hétköznapi tárgyként és a nyelv megalapozó elemeként értett szó étellel átítatott és a halállal szerves kapcsolatot tartó szakralitásában rejlik, mely végső soron a szubjektum önfelismerésének és létben való szituálásának nélkülözhetetlen alapját jelenti.

„A hellenizmus az az örök kályha, amely mellett ott ül az ember, és belső hevének rokonaként értékeli a kályha melegét. Végül, a hellenizmus – egyiptomi halottas bárka, amelybe az ember földi bolyongásának folytatására mindent elhelyeznek – az illatszerez üvegcsét, a tükröcskéket és a fésűket. A hellenizmus a bergsoni értelemben vett rendszer, amelyet az ember úgy bont ki maga körül, mint az események legyezőjét, megszabadulván az időbeli összefüggésektől, s amely az emberi »Énen« keresztül a belső kapcsolatoknak van alárendelve.” (Mandelstam 1992b: 23).

De miből is nyeri a szó a maga tárgyi-anyagszerű, ugyanakkor szimbólumképző természetét? Mandelstam nem hagy kétséget afelől, hogy a szó a maga test-létét

¹² Erdődi Gábor fordításán némileg módosítottam – H. K.

az artikulált hangzásnak köszönheti, amit a maga részéről „a szabad megtestesülés rejtélye”-ként határoz meg. A „szabad megtestesülés rejtélyét” pedig az orosz nyelv hellenisztikus világlátásának sajátos következményeként ismeri föl, mely lehetővé teszi a szó „hangzó és beszélő testté” válását.¹³ Ezt a gondolatát másutt egy XIX. század végi orosz költő verse példáján így argumentálja: „De Tyutsev köve, amely »a hegyről legördülve megült a völgyben, s amely nem tudni, maga-magától vetette le magát vagy gondolkodó kéz hajította le« – *maga a szó* (kiemelés – H. K.). Az anyag ember-hangja e váratlan zuhanás közben úgy szól, mint a tagolt beszéd.” (Mandelstam 1992c: 29).

Ez az idézet több aspektusból is megfontolandónak tűnik. A „maga-magától” lezuhanó, önnön zuhanását kiváltó, illetve a „gondolkodó kéz” által mozgásba hozott „szó-kő” kettőssége¹⁴ különösebb erőszak nélkül párhuzamba állítható ama, részlegesen a modernség és későmodernség viszonyát is jellemző XX. századi irodalomtörténeti problematikával, amelyet elméletileg a nyelv uralhatóságának/uralhatatlanságának, ismét másképpen a nyelv önkényes és konvención alapuló természetének (Saussure 1967: 91–96), versus öntörvényűségének, belső *energeia*- (lásd Humboldt),¹⁵ azaz örökké tevékeny létezőmódjának kérdéseként szokás megfogalmazni. Még izgalmasabb azonban az iménti idézet második mondata („Az anyag ember-hangja e váratlan zuhanás

¹³ „Az orosz nyelv hellenisztikus. Egy sor történelmi körülmény folytán a hellén kultúra eleven erői, átengedvén a nyugatot a latin befolyásnak, s rövid ideig elidőzvé a gyermektelen Bizáncban, az orosz nyelv ölére igyekeztek, neki kölcsönözvén a hellenisztikus világlátás sajátos titkát: a szabad megtestesülés rejtélyét – ezért válhatott ilyen hangzó és beszélő testté.” (Mandelstam 1992b: 15).

¹⁴ A kő szimbolikus fontossága Mandelstam munkásságában több alkalommal megmutatkozik. Így például első, 1910-ben megjelent verseskötete éppen a *Kő* címet viseli. De fölöttébb izgalmasak a kő kvázi kultúráképző szerepéről tett megnyilatkozásai is a *Beszélgetés Dantéről* című kései, 1933-as esszéjében: <...> ráeszméltem, hogy a kő amolyan időjárás napló, afféle meteorológiai alvadék. A kő nem más, mint maga az atmoszferikus térből kikapcsolt és a funkcionális térbe rejtett időjárás. Ahhoz, hogy ezt megértsük, el kell képzelnünk, hogy minden geológiai változást, még a nagy vetődéseket is le lehet bontani az időjárás elemeire. Ebben az értelemben a meteorológia elsődlegesebb az ásványtannál, körülfogja, körbemossa, keretbe foglalja, és értelmet ad neki. Azok a gyönyörű oldalak, amelyeket Novalis, a bányász az aknász mesterségnek szentel, konkretizálják a kő és a kultúra kölcsönös viszonyát, és a kultúrát – azáltal, hogy fejlődését a közetekéhez hasonlítják – a kő-időjárásból magyarázzák.” (Mandelstam 1992d: 126).

¹⁵ A humboldti gondolkodásmóddal Mandelstam nemcsak heidelbergi tanulmányai során szembeülhetett, de, orosz lévén, nagyon jól ismerhette a kiváló Humboldt-követő, ukrán származású nyelvteoretikus és nyelvtörténész, Alekszandr Potebnya írásait. Nem utolsósorban éppen az akmeisták által gyakran kárhoztatott és ellentétes előjelű elrugaszkodási pontként emlegetett orosz szimbolisták révén, akik a maguk részéről nagy mértékben Potebnya nyelvelméletének kritikájára alapozták teoretikus meglátásaikat.

közben úgy szól, mint a tagolt beszéd”), mely a szó anyagiságát, pontosabban az *anyag mozgását* „ember-hangként”, humán megnyilatkozásként azonosítja, amit tagolt, azaz fonetikailag megformált, artikulált beszédként értelmez.¹⁶

Mindez immár a nyelvhez való viszony, s ezen belül a szó struktúrájának és működési mechanizmusának kérdését is fölveti. Szerzőnk a „tárgy-szó eleven költészeté”-ről beszélve¹⁷ tudományos módon vizsgálja a szó mint olyan szerkezetének és működésmódjának problémáit:

Mi legyen a szónak önnön jelentéséhez való viszonyával? Ez talán csak nem jobbágyi függőség? Hisz a szó nem egyenlő a tárggyal. Jelentése nem magának a tárgynak a lefordítása. <...> tudományos értelemben a leghelyesebb a szót <...> szóbeli képzetként szemlélni. Ily módon kiküszöbölhető a forma és a tartalom kérdése, [miszerint] – a fonetika maga a forma, minden más pedig a tartalom. Az a kérdés is kiküszöbölhető, hogy mi az elsődleges jelentőségű: a szó vagy annak hangzó természete. (Mandelstam 1992b: 24).¹⁸

Látható, hogy Mandelstam a szó hangformáját és jelentését – vagy ezt a ma használatos, szemiotikai eredetű terminusokra fordítva: a „jelölőt” és a „jelöltet” – sajátos és egységes organizmusként gondolja el, és semmiképp sem kívánja e kettőt szembeállítani. Jól mutatja ezt alábbi okfejtése: „A szó képzete a jelenségek bonyolult komplexuma, kapcsolat, »rendszer«. A szó jelentését úgy szemlélhetjük, mint egy papírlampion belsejében égő gyertyát, és fordítva, a szó képzete, az úgynevezett fonéma is elhelyezkedhet a szó jelentésén belül, mint ugyanazon gyertya ugyanazon lampion belsejében.” (Mandelstam 1992b: 24).¹⁹ S még inkább megvilágítóak a szóra mint tárgyra és mint testre vonatkozó alábbi szavai: „Az eleven szó nem jelöli a tárgyat, hanem szabadon választja mintegy lakóhelyéül az egyik-másik tárgyi jelentést, tárgyiságot, drága testet. A tárgy körül a szó úgy lebeg, szabadon, mint a lélek a már elhagyott, de el nem feledett test körül.” (Mandelstam 1992a: 8–9).

¹⁶ A szó mint *artikulált hangzás*, mint *cselekvés*, mint *cselekvő test* és ennek okán mint létbeli, *egzisztenciális esemény* elgondolása igencsak egybecseng a Mandelstam-kortárs, ám őt túlélő Bahtyin hasonló megfigyeléseivel. (Bahtyin 2007).

¹⁷ „A romantikusok és idealisták helyére, a tiszta szimbólumról és az elvont szó-esztétikáról arisztokratikusan álmodozók helyére, a szimbolizmus, futurizmus és imazsinizmus helyére megérkezett a tárgy-szó eleven költészet.” (Mandelstam 1992b: 27).

¹⁸ Erdődi Gábor fordításán némileg módosítottam – H. K.

¹⁹ Megvilágítóak lehetnek itt Potebnya szavai: „ezért azt mondhatjuk, hogy bármely szó eredendően három elemről áll: a tagolt hangok egységéből, azaz a jelentés külső *jeléből*; a képzetből, azaz a jelentés *belső jeléből* és magából a *jelentésből*. Másképpen szólva, a *jelentés jele* ekkor kettős módon létezik: mint hang és mint képzet.” (Potebnya 2002: 148).

Ez a mandelstami szófelfogás egy saussure-iánus alapozottságú strukturalista, illetve poszt-strukturalista jel- és jelentéskonceptus felől aligha érthető meg, illetve rögtön a „logocentrizmus” meglehetősen általánosító, elnagyolt és téves vádját váltaná ki.²⁰ Távrolról sem idegen azonban ez az elgondolás egy korábbi európai, német hagyománytól, jelesül Humboldtnek a nyelvvel kapcsolatos azon elgondolásától, miszerint az „ember a hangok világával veszi körül magát, hogy befogadja a tárgyak világát”, vagyis „az ember a tárgyakkal <...> kizárólag úgy él, ahogy a nyelv elé vezeti őket.” (Humboldt 1985: 106). A nyelv pedig Humboldttnál is „szükségszerűen kötve van ahhoz, hogy kapcsolatba lépjen az artikulált hanggal; máskülönben a gondolkodás nem érhetne el kellő világosságot, a képzet nem válhatna fogalommal. A gondolat, a hangképző eszközök és a hallás elválaszthatatlan nyelvvé kapcsolódása az emberi természet meg nem változtatható, eredeti, tovább nem magyarázható szerkezetében rejlik.” (Humboldt 1985: 65).

Hozzá kell tennünk ugyanakkor, hogy Derrida, nem véletlenül éppen Nietzsche kapcsán – gondoljunk csak Nietzsche *Retorikájának* harmadik fejezetére, mely *A retorikusság viszonya a nyelvhez* címet viseli (Nietzsche 1997: 5–49) – érzékel valamit az artikulált hangtest és a nyelvi jelentésképzés közötti kapcsolatból, midőn megállapítja, hogy „Nietzsche olyan mértékben fellazítja a metaforika határait, hogy minden fonikus kifejezésnek metaforikus erőt tulajdonít <...>”, s ehhez lábjegyzetben még hozzáfűzi: „Ez elég különös módon annyi, mint minden jelölőt a jelölt metaforájává változtatni” (Derrida 1997: 33).

Mandelstam a szó szerkezetét és működésmódját az irodalmi szöveg létmódjának és hatásmechanizmusának felelteti meg, támaszkodva az orosz *slovo* (‘szó’) további, tágabb ’nyelv’, ’beszéd’, ’mondás’ jelentéseire. S itt érthetjük meg „hellenizmusát”: nála a szó mint test a létben betöltött helyünket, „testünket” jelöli; a *Beszélgetés Dantéről* című munkájában ez a gondolat a következőképpen artikulálódik: „beszélni annyi, mint állandóan úton lenni”. (Mandelstam 1992d: 94). S mindez alighanem Platon *Phaidrosz*ában leli meg szellemi gyökerét: „<...> minden beszédnek olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek: legyen önálló »teste«, nem hiányozhat se a feje, se a lába, vagyis az írásnak is

²⁰ A logosz platóni értelmezésének kérdése kapcsán lásd Simon Attila Platón *Phaidrosz*ának 264c részéhez kapcsolódó jegyzetét: „Szókratész itt a beszédet (*logosz*) és az írást (*grammena*) nem különbözteti meg egymástól. »Diskurzusról« van szó, melynek esetében jelenleg egyre megy, hogy szó- vagy írásbeli (a *logosz* egyébként már önmagában is jelenthet »szöveget«). Vö. *Államférfi* 277c, *Philebosz* 66d, *Gorgiasz* 505d, *Timaios* 69b, *Törvények* 752a.” (Platón 2005: 75).

kell hogy legyen eleje, közepe, vége, amelyek egymáshoz is és az egészhez is illeszkednek.” (Platón 2005: 75).

Ebből következően a mandelstami szó fogalma a létrejött irodalmi szöveget, a *szövegtestet* is jelöli, átfogja, és ezáltal mintegy megsemmisíti forma és tartalom mesterségesen létrehozott kettősségét. „A versbeszéd minden periódusát – akár sor, akár szakasz vagy kerek lírai kompozíció – egyetlen szónak kell tekinteni.” (Mandelstam 1992d: 93). Mandelstam számára a mintaadó példát Dante *Isteni Színjátéka* jelenti, amelynek formaképzését a kristály szerkezetéhez hasonlítja, ugyanakkor kizárólag a metafora segítségével tartja leírhatónak:

Ahogy erőmhöz képest behatolok az *Isteni Színjáték* szerkezetébe, arra a következtetésre jutok, hogy az egész költemény voltaképpen egyetlenegy, egységes, széttördelhetetlen versszakot alkot. Helyesebben nem is versszakot, hanem kristálytani alakzatot, vagyis testet. Ezt a költeményt teljesen áthatja a szakadatlan formaképző lendület. <...> Csakis a metafora segítségével fedezhetjük fel annak a formaképző ösztönnek kézzelfogható helyét, amellyel Dante összegyűjtögette és formába öntötte terzináit. (Mandelstam 1992d: 95).

Forma és tartalom tehát éppen nem egyfajta oppozicionális, hanem sokkal inkább *egymást kölcsönösen feltételező és átható viszonyban* ragadható meg, mely viszony sosem statikus, hanem ellenkezőleg, a szövegdinamikában valósul meg.²¹ „A meleg agyagkorsó nyakára tett, tapintható tenyér szempontjából a korsó éppen attól kapja a formáját, hogy meleg. A melegség ebben az esetben előbbre való a formánál, és a szobrászati funkciót éppen ez tölti be.” (Mandelstam 1992d: 110).²² Mandelstam a szóra vonatkoztatva kijelenti,

²¹ „[Dante]... teológiája a dinamika edénye volt.” (Mandelstam 1992d: 110.)

²² Érdekes, hogy Mandelstammal nagyjából egy időben, az 1920-as és ’30-as években nemzetközi viszonylatban számos tudós is hasonlóképpen gondolkodik „forma” és „tartalom”, illetve inkább „forma” és „anyag” viszonyáról. A magyarok közül itt említhető Fülep Lajos több írása, köztük például az 1925-ös *A mai művészet válsága* című esszé. „A művészet világát a formák világának szoktuk nevezni s helyesen, hogyha formán nem is valami üres absztrakciót értünk. A műalkotás <...> a forma és anyag abszolút egysége, olyan egysége, melyben az anyagnak egészen formává, a formának egészen anyaggá kellett válnia <...>”. Mi több, magát az »anyagot« Fülep eleve a megformáltság vagy preformáltság létmódusában tételezi: »»anyag« a művészi formával kapcsolatban s a szó eredeti értelmében tulajdonképpen soha nem fordul elő; a műformához rendelt »anyag«, akármilyen állapotában nézzük, már megformált valami, sohasem az indifferencia, hanem a meghatározottság állapotában levő anyag, amelyhez nem koordinálható bármely forma, hanem meghatározott formát követel; szóval nem pusztán »anyag«, hanem mindig valamilyen »tartalom«, »téma«.” (Fülep 1976: 315–316). Másfelől Mihail Bahtyin *A tartalom, az anyag és a forma* című 1924-ben írt, de csak 1975-ben publikált

hogya pusztán a szó értelmét tekintenénk tartalomnak, úgy minden mást, ami a szóban rejlik, el kellene felednünk mint lényegtelen, mint „mechanikus fölösleget”, amely nem segíti, hanem éppen akadályozza a gondolat úgymond gyors közvetítését. (Mandelstam 1992c: 28). Márpedig, mint azt a XIX. század második felében Potebnya leszögezte, a nyelv nem a gondolat átadásaként működik: ez csak akkor volna lehetséges, ha egy adott szó vagy egy irodalmi mű esetén mindannyian ugyanazt gondolnánk, noha mindennapi tapasztalunk, hogy a nyelv és a gondolkodásunk folyamatosan „dolgozik”, vagyis nem lefordítható kódokban gondolkodunk és beszélünk. Ellenkezőleg, minden nyelvi (verbális) megnyilatkozás és ebből következően minden irodalmi megnyilatkozás csak egyet érhet el a megértés terén: felébreszt(het)i a befogadóban a saját gondolatát (Potebnya 2002: 154) s ily módon beindíthatja a gondolkodás kölcsönös, mert egymásra utalt, dialogikus, az egyéni gondolati erőfeszítést tekintve mégis mindenkor a szubjektumba helyeződő és a szubjektum feladatáknak megformálódó aktusát és az ismétlődő aktusokból felépülő folyamatát.

Nos, az így értelmezett formafogalom, mely immár a befogadó aktív tevékenységét is magában foglalja, evidens módon meghatározza magánka a versnek a mandelstami elgondolását, amelyet az orosz költő – vélhetően nem utolsósorban Potebnya nyelvészeti és költészetelméleti munkái nyomán

tanulmányában kritikával illeti a „külsődleges”, természettudományos formafelfogást, s az anyag és a forma viszonyát az alábbi dialektikus kölcsönrelációban határozza meg: „A tartalom: 1. csupán a forma egyik mozzanata, más szóval a megismerési és etikai értékeknek kizárólag formai szempontból van jelentőségük; 2. A tartalom csupán az anyag egy mozzanata csupán az anyag egyik mozzanata.” <...> ahhoz, hogy a forma tisztán esztétikai jelentés hordozója lehessen, az általa felölelt teralomnak (Bahtyin 1985: 66–67, 99). Jurij Tinyanov híres, a '20-as évek végén keletkezett munkájában a formát „kibontakozó és dinamikus egységesülés”-ként írja le, s nyomatékosan elutasítja a forma + tartalom = pohár + bor hasonlatot, mely szerint a forma pohár vagy kehely, amelybe a tartalom, azaz a bor mintegy „beleömlik”, s eszerint a kettő minden gond nélkül mechanikusan szétválasztható. (Vö. Tinyanov 1981: 139). S végül igencsak hasonló gondolatokat olvashatunk Bergsonnak ugyanebben az időszakban született meghatározó művében, *A teremtő fejlődésben*. Bergson itt a tartam fogalmát teremtő időként értelmezi, ami valaminek a létrehozására, megalkotására, megújítására irányul; az újítást pedig a forma fogalmával kapcsolja össze: „<...> a tartam feltalálást jelent, formák teremtését, valami tökéletesen újnak folytonos kidolgozását.” A forma Bergsonnál az élet formájaként értelmeződik, gondolatrendszere ezért aligha teszi lehetővé „szubsztancia” és forma, vagy éppen jelentés és forma szétválasztását: „A változás nem lévén egyéb, mint valamely Forma erő kifejtése saját megvalósulása felé, ez a megvalósulás minden, amit fontos megismernünk. Kétségtelen, hogy ez a valóság sohasem teljes: ez az, amit az antik filozófia úgy fejez ki, hogy nem veszünk észre formát anyag nélkül. De ha a változó tárgyat egy bizonyos lényeges pillanatában, delelőpontján nézzük, mondhatjuk, hogy ott sűrül a maga értelmi formáját. Ebbe az értelmi, eszményi, úgyszólván határ-formába fogózik tudományunk.” (Bergson 1987: 311–312., kiemelés – H. K.).

haladva – (vö. Potebnya 2002: 155–156) a szó mintájára képzel el, egyszerűsmind azonban háromdimenziós, valódi élőlénynek, s létező térnek tekint, mely spatium a költészet és a kultúra történetével átitatott, szemantikus és költőileg (versnyelvi és poétikai szempontból) megformált térként koncipiálódik. (Mindez ismételtén párhuzamot mutat Bahtyin felfogásával, ezúttal jelesen az *architektonika* irodalomelméleti értelemben alkalmazott bahtyini fogalmával) (Bahtyin 2004: 9–38). Mandelstam számára így a költő nem más, mint építőmunkás, aki a kövekből katedrálist emel, midőn verset alkot: „A sikeres építkezés első feltétele: a tér három dimenziója iránti őszinte, mélységes áhítat, hogy azt ne béklyónak lássuk vagy véletlen balszerencsének, hanem istenadta palotának” (Mandelstam 1992c: 30).

„Az akmeizmus szelleme azoknak való, akik az építés szellemétől megszállottan nem mondanak le kishitően saját súlyosságukról, hanem örömmel elfogadják azt, hogy felébrezzék és kihasználják a súlyban építészetileg szunynyadó erőket.” (Mandelstam 1992c: 29). Mindezek nyomán az orosz költő a következőképpen artikulálja az akmeista költészetnek a tárgy-szóhoz és a léthez való viszonyát (Mandelstam szavai ez utóbbi vonatkozásban – s nem itt először – Heidegger létező-, mű- és dologfelfogásához hasonlíthatóak) (Heidegger 1988): „Szeressétek a tárgyak létét jobban, mint magukat a tárgyakat, és a saját léteteket jobban, mint saját magatokat – íme az akmeizmus legfőbb parancsolata.” (Mandelstam: 1992, 31.).

Felhasznált irodalom

- Bahtyin 1985 = Bahtyin M. M. A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben. // Uő. A szó az életben és költészetben. (ford. Könczöl Csaba) Budapest, Európa, 1985. 55–161.
- Bahtyin 2001 = Bahtyin M. M. A szó Dosztojevszkijnél. (ford. Hetesi István, S. Horváth Géza) // Uő. Dosztojevszkij poétikájának problémái. (szerk. Szőke Katalin, ford. Hetesi István, Könczöl Csaba, S. Horváth Géza, Szőke Katalin) Budapest, Osiris, 2001.
- Bahtyin 2004 = Bahtyin M. M. [A műalkotás architektonikája. Az ember mint értékcentrum] // Uő. A szerző és a hős. (ford. Patkós Éva) Budapest, Osiris-Gond Cura alapítvány, 2004. 9–38.
- Bahtyin 2005 = Bahtyin M. M. A szó a regényben. (ford. S. Horváth Géza) // Uő. A tett filozófiája; A szó a regényben. Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 2007. 107–346.

- Bergson 1930 = Bergson H. A teremtvő fejlődés. Budapest, MTA, 1930. Budapest, Akadémiai, (Reprint Sorozat) 1987.
- Cerisola 1983 = Cerisola P. L. Trattato di retorica e semiotica letteraria. Brescia, La Scuola, 1983.
- Cohen 1966 = Cohen J. Structure du langage poétique. Paris, Flammarion, 1966.
- Derrida 1997 = Derrida J. A fehér mitológia // Az irodalom elméletei V. (szerk. Thomka Beáta) Pécs, Jelenkor, 1997. 5–102.
- Dubois 1977 = Dubois J., Edeline F., Klinkenberg J.-M., Minguet Ph. Rhétorique de la poésie. Brüsszel, Compléxe, 1977.
- Erdődi 1992 = Erdődi Gábor. Utószó // Mandelstam. Árnyak tánca. Esztétikai írások. (vál., szerk. és utószó Erdődi Gábor) Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992. 133–134.
- Fülep 1976 = Fülep Lajos. A mai művészet válsága, [1925] // Uő. Művészet és világnézet. Cikk, tanulmányok, 1920–1970. Budapest Magvető, 1976. 310–318.
- Genette 1966 = Genette G. Figures I. Paris, Seuil, Tel Quel, 1966.
- Genette 1969 = Genette G. Figures II. Paris, Seuil, Tel Quel, 1969.
- Genette 1972 = Genette G. Figures III. Paris, Seuil, Tel Quel, 1972.
- Greimas 1966 = Greimas, Algirdas, Sémantique structurale, Larousse, Paris, 1966.
- Le Guern 1973 = Le Guern M. Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris, Larousse, 1973.
- Gruppo μ. 1976 = Gruppo μ. J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trinon, Introduzione. Poetica e retorica // Retorica generale. (trad. di Mauro Wolf, eredeti, francia nyelvű kiadás: 1970) Milano, Bompiani, 1976.
- Heidegger 1988 = Heidegger M. A dolog és a mű // Uő. A műalkotás eredete. (ford. Bacsó Béla) Budapest, Európa, 1988.
- Humboldt 1985 = Humboldt W. von, Az emberi nyelvek szerkezetének különbözőségeiről és ennek az emberi nem fejlődésére gyakorolt hatásáról (1836). (ford. Rajnai László) // Uő. Válogatott írásai. Budapest, Európa, 1985. 71–115.
- Mandelstam N. 1990 = Mandelstam N. Emlékeim. (ford. Pór Judit) Budapest, Magvető, 1990.
- Mandelstam 1992 = Mandelstam O. Árnyak tánca. Esztétikai írások. (vál., szerk. és utószó Erdődi Gábor) Budapest, Széphalom Könyvműhely, 1992.
- Mandelstam 1992a = Mandelstam O. Szó és kultúra // Uo. 5–10.
- Mandelstam 1992b = Mandelstam O. A szó természetrajzáról. // Uo. 11–27.

- Mandelstam 1992c = Mandelstam O. Az akmeizmus hajnala // Uo. 28–32.
- Mandelstam 1992d = Mandelstam O. Beszélgetés Dantéről // Uo. 82–131.
- Nemes Nagy 1998 = Nemes Nagy Ágnes. A hegyi költő. Vázlat Babits lírájáról. Budapest, Kairosz, 1998.
- Nietzsche 1997 = Nietzsche F. Retorika. (ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) = Az irodalom elméletei IV. (szerk. Thomka Beáta) Pécs, Jelenkor, 1997. 5–49.
- Platón 2005 = Platón. Phaidrosz. (ford. Kövendi Dénes, átdolgozta, jegyzetek és kommentár Simon Attila, szerk. Miklós Tamás) Budapest, Atlantisz, 2005.
- Potebnya 2002 = Potebnya A. A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés. (ford. Horváth Kornélia) // Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelojszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből. (szerk. Kovács Árpád) Budapest, Argumentum, 2002. 147–153.
- Saussure 1967 = Saussure F. de. A nyelvi jel természete // Saussure F. de. Bevezetés az általános nyelvészetbe. (ford. B. Lőrinczy Éva) Budapest, Gondolat, 1967. 91–96.
- Tinyanov 1981 = Tinyanov Ju. A versnyelv problémája // Uő. Az irodalmi tény. Budapest, Gondolat, 1981. 135–175.
- Todorov 1967 = Todorov Tz. Littérature et signification. Paris, Larousse, 1967.

Hermann Zoltán

(KRE, Budapest)

A KIRÁLY NEVET

(ESSZÉ BULGAKOVRÓL, MOLIÈRE-RŐL ÉS A SZÍNHÁZRÓL)

1930. április 18-án délután Sztálin telefonon felhívta Mihail Afanaszjevics Bulgakovot. A telefonbeszélgetésről részben Bulgakov későbbi, harmadik feleségének, Jelena Szergejevna Bulgakovának – ekkor még Silovszkaja – elbeszéléséből tudunk: Bulgakov felzaklatva rohant el hozzá este hét óra körül, hogy elmesélje a történeteket. De az OGPU, a titkosszolgálat által készített feljegyzésből is ismerjük a beszélgetés tartalmát: „– Ön Bulgakov elvtárs? – Igen. – Sztálin elvtárs fog önnel beszélgetni.” Két-három perc várakozás után, miközben Bulgakov fejében megfordult, hogy valami gonosz telefonbetyárkodás áldozata, megszólalt Sztálin: „Elnézését kérem, Bulgakov elvtárs, hogy nem tudtam rögtön válaszolni a levelére [két levélről van szó, az elsőt március 28-án írta Bulgakov a Szovjetunió Kormányának, ebben tizenegy pontban részletezi a kritikusok támadásai elleni tiltakozását, ír megalázóan alacsony jövedelméről, állást kér, útlevelet, hogy Nyikolajhoz, Párizsban élő biológus testvéréhez költözhessen; majd április 2-án küld egy másodikat az OGPU-nak, hogy kézbesítsék a levelet Sztálinnak], de nagyon elfoglalt vagyok. Nagyon elgondolkodtatott a levele. Szeretnék valamikor személyesen is beszélgetni önnel. Nem tudom, mikor kerülhetne erre sor, mert, ismétlem, nagyon le vagyok terhelve, de majd értesíteni fogom, mikor tudom fogadni. Mindenesetre megpróbálunk tenni önért valamit.”

Ez a személyes találkozó persze soha nem jött létre, és Bulgakov sem kapott soha útlevelet.

Bulgakovot másnap, április 19-én kinevezték a moszkvai Művész Színház (MHAT) rendezőasszisztensének. Már a húszas évek közepe óta dolgozott a színháznál, de hivatalosan egy félamatőr ifjúsági munkásszínház alkalmazottja volt. Bulgakov, a népszerű szatíráíró 1925-ös, *A fehér gárda* című regényéből írt *A Turbin család napjai* című drámájával vált ismert és rajongott drámai szerzővé, a Művész Színház fergeteges előadását a legenda szerint Sztálin

is tizenötször vagy hússzor megnézte. Bulgakov második felesége, Ljubov Belozerszkaja egy, erről a legendáról szóló, az *Ogonyok* folyóiratban 1969-ben megjelent cikk margójára ezt írta: „Ez hülyeség.” De hogy Sztálin többször látta az előadást, az bizonyos.

1929 februárjában Bill-Belocerkovszkijnak, a propagandadarabokat író, Bulgakovot „reakciósságáért” gyakran támadó író-kritikusnak ezt írja Sztálin a *Turbiné*ről:

Miért állítják színpadra olyan gyakran Bulgakov színdarabját? Alighanem azért, mert kevés hasonló mű van. Az általános »halinségben« a *Turbin család napjai* – egy igazi hal. <...> Ami a *Turbiné*kat mint színdarabot illeti, nem is olyan rossz mű, sokkal több haszna van, mint amennyire kártékony. Ne felejtse el, hogy az alapvető élmény, ami a nézőkben megmarad a darabról, kifejezetten hasznos a bolsevikok számára is: ha a még olyanok is, mint Turbinék, kénytelenek letenni a fegyvert, és meghajolni a népakaratnak, belátván ügyük végleges vereségét – ez azt jelenti, hogy a bolsevikok legyőzhetetlenek, velük, a bolsevikokkal szemben senki nem tehet semmit; a *Turbin család* nem más, mint a bolsevizmus mindenhatóságának demonstrálása.

Jevgenyij Gromov oroszul 2003-ban megjelent *Sztálin: hatalom és művészet* című könyvében azt írja, hogy Sztálin itt csúsztat, nyilvánvalóan nincs más célja, mint egy hűséges „végrehajtót” utasításokkal ellátni. Hogy miért kedvelte Sztálin a Turbin családról szóló darabot, amögött a diktátor személyiségében kell okokat keresnünk. Sztálin a harmincas évek elején s egészen a háborúig (gondoljunk csak a Dmitrij Sosztakoviccsal vagy Szergej Prokofjevvel, az emigrációból hazacsábított zeneszerzővel való tiltó-támogató kapcsolatára) szeretett az intellektuális diktátor szerepében tetszelegni. Gromov szerint Sztálin a harmincas évek elejére, hatalma megszilárdulásának idejére magányos, *mizantróp* ember lett, nem voltak barátai, a családjával sem törődött. 1935-ben a gyerekeit elküldte három hétre Grúziába, de a gyerekek a nagymamánál alig több mint fél órát tölthettek. Részeget, garázda apját szégyellte. Elterjesztett egy legendát arról, hogy igazi apja egy 1888-ban elhunyt, Przsevalszkij nevű katonatiszt volt. (Alekszej Turbin tüzérezredes alteregója lenne?) Bulgakovval meg is íratott később, 1939-re egy darabot *Batum* címen a fiatalokáról és benne az apalegendáról, aztán meggondolta magát, és nem engedélyezte a bemutatót. (A darabot erősen átdolgozott formában a MHAT mutatta be 1992-ben – soha sehol máshol nem játszották.) Pedig Sztálin szerette magát látni színpadon és filmekben, amelyekben az őt alakító színészek sosem beszéltek akcentussal oroszul. Totális hatalmának mellékhatása volt a magányérzet, ezért

szerette – elsősorban – az előadó-művészeteket, és szívesen is ártotta bele magát a műbírálatba. A „pártos” kritika pedig felbátorodott és voltaképpen önjáróvá lett, lényegében a cenzúra szerepét is átvállalta, sztálinabb lett Sztálinnál, mert Sztálin ekkor még olvasta a kritikákat, a kritika pedig kedvében akart járni a diktátornak, igyekezett előre kitalálni a gondolatait és a mondatait. Ebben az értelemben tehát – írja Gromov – a diktátor és a művész közötti viszony a kritikával (vagy a cenzúrával is magába integráló színházi intézményrendszerrel) kiegészülő hármás-négyes játéktérre bővült, amelyben persze a látszat szerint minden szereplő találhatott ideiglenes szövetségeseket a céljai eléréséhez, de alapszabályként megjelent, hogy a diktátor ellen összefogni nem szabad, mert azt azonnal megtorolta valamelyik, a játéktéren kívülről érkező erőszakszerv. Ebben a játéktérben a néző gyakorlatilag nem volt tényező, legfeljebb úgy, mint az OGPU vizsgálatainak tárgya.

A *Turbin család napjai* igazából társadalmi szatíra, a tragikuma nagyon mélyen el van rejtve, de nyilvánvalóan hatott a húszas évek közönségére: a Kijevben élő katona- és polgárcsalád – Bulgakov is itt született, apja a kijevi teológiai akadémia tanára volt – intelligens, művelt, tisztességes, hazaszerető család, amely az 1917-es forradalom utáni években azt éli át, hogy a gyorsan változó rezsimek, a cári, a fehér, a vörös diktatúrák jönnek és eltűnnek, és a tisztességre és a hazafiságra hivatkozva hogyan használják ki és hagyják mindig pácban az igazi patriótákat. Turbinék intelligenciája jól működik, pontosan látják, hogy hol a helyük, hogy dolguk van a saját világukban, csak a világ nem teremt köréjük olyan korrekt viszonyokat, amelyek között élni vagy cselekedni tudnának. Sztálin félreolvassa a történetet: „ha ezeket a remek embereket a bolsevizmus le tudja győzni, akkor a bolsevizmus az erősebb és az életképesebb”, mondhatná, belül azonban irigylő őket, magányosabb napjain ilyen családot álmodik magának. A közönség is gondolkodhat persze Sztálin félreolvasásához hasonlóan, de ki is röhögheti egykori, a húszas években dédelgetett ábrándjait, ha a harmincas évek szürke és depresszív – *A Mester és Margaritában* megírt – moszkvai életére gondol.

Mindeközben, 1930 januárjától már próbálja a Művész Színházban Bulgakov Molière-darabját, és egy házkutatás során elviszik a naplóit, amelyekben többek között a darabhoz kapcsolódó ötleteit is feljegyezte; indoknak ott volt a testvérével folytatott levelezése, a külföldi, valutában érkező honoráriumok *A fehér gárda* fordításaiért, és még ki tudja, mi. Bulgakov válik a második feleségétől, és elveszi a harmadikat, Jelena Silovszkáját, a színésznőt, aki később írói hagyatékának elhivatott gondozója lesz. 1932 júliusa és 1933 márciusa között megírja

a Molière-ről szóló életrajzi regényét. A Molière-darab címe: *Кабала святош* (Karig Sára magyar fordításában: *Képmutatók cselszövése*) időközben *Molière*-re változik. Másfél év után megszakadnak a próbák, de a Sztálinnal folytatott telefonbeszélgetés hatására és Gorkij személyes közbenjárására – mondjuk, egészen érdekes ennek a Gorkij–Sztálin-levélváltásnak a hangneme, a levelek a *mi* (Gorkij és a pártfőtitkár) és az *ő* (Bulgakov) relációjában, a „társutas” és az ellenséges értelmiségi szerepében lebegtetik a Molière-darab szerzőjét – a darab „B” kategória-besorolást kap, vagyis a Szovjetunió bármely színháza műsorra tűzheti.

De nem tűzik. 1933-ban néhány előadás erejéig látható a rigai Csehov Színházban, a Művész Színház azonban csak 1936. február 16-án mutatja be. Hét előadást él meg a *Molière*, a bemutaton huszonkétszer hívja ki a közönség a színészeket a függöny elé, de különös módon már öt nappal a bemutató előtt megjelenik egy ellenséges recenzió az írott darabról, és pár nap múlva Platon Kerzsencev is elküldi nevezetes feljegyzését Sztálinnak és Molotovnak a *Molière* „rejtett politikai utalásairól”.

Túl azon, hogy a darab *Molière*/XIV. Lajos-konfliktusa kibeszél valamit a Bulgakov/Sztálin-viszonyról, pontosabban annak kiábrándító belátását beszéli el, hogy a hatalom és a művész viaskodása, sátáni csiki-csuki játéka – a mű színrevitelével, de talán már a megírásával is – igazából nem létrehozza, hanem elpusztítja a műv(észet)et. A diktátor nem érteni, hanem aktuális céljai érdekében használni akarja a művészetet. Az író magát függő viszonyban lehet tartani, a közönség (a művelt, régi polgári elit; ne feledjük, hogy a Művész Színház Csehov színműveinek első játszóhelye volt harminc évvel korábban, és hogy még Bulgakov idejében is Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko vezetik az intézményt!) politikai hangulatváltozásai a színházban mutatkozhatnak meg a legkevésbé titkolt formában. De nem is csak egy adott társadalmi réteg, hanem a legkülönbébb közösségek szimpátiáját, haragját, gyűlöletét lehet kiváltani azzal, ha a sztálini hatalom engedélyez egy darabot, vagy betilt. Nem a darab a fontos, hanem a közösségek ösztönös reakcióinak a megfigyelése, a közösségek közötti kapcsolatok, szimpátiák és ellenszenvek folytonos manipulációja, a kapcsolati hálózatok átrendezése. Sztálin valószínűleg élvezi, hogy a Művész Színház mint színházi műhely az ő hatalma alatt mégiscsak az új ideológiai keretekhez alkalmazkodik. Meg hát a Művész Színház világhírű, és jólesik azt hazudni, hogy a bolsevik kultúrpolitika nem művész(et) ellenes. Az egész egy nagyon jól átgondolt – átgondoltsága igazából tervszerű következtelenségében rejlik – egzisztenciális és pszichológiai terror, amelyhez sokan alkalmazkodnak, például a filmrendező Eisenstein; sokan ellenállnak

és belepusztulnak, mint Mandelstam, a költő, a *mester* egyik prototípusa, és elég hosszú lenne még ez a névsor; és sokan szívesen belepusztulnának morális tartásukat példaként felmutatva, de Sztálin nem elpusztítani akarja őket, hanem kínozni, mint Mihail Afanaszjevics Bulgakovot.

Lajos tizenhat évvel fiatalabb Molière-nél, Sztálin tizenhárom évvel idősebb Bulgakovnál. Lajos – a Bulgakov-darabban – Molière-től tanulja az uralkodás körmönfont módszereit, a molière-i karaktereken keresztül ismeri meg a hatalom közelében sündörgők (ma is halálosan pontosan leírt) lélektani típusait, sőt voltaképpen belekomponálja magát a Molière-darabokba, kéréstlen színészként eljátszva a néző szerepét, és ezt Molière is csak idővel veszi észre. Ha a király nevet (vagy nem nevet), az nemcsak az előadás sikerének vagy bukásának a záloga, hanem az állam irányításának nagyon kifinomult eszköze.

Az állam – ő, maga, azaz a tőle, XIV. Lajostól való függések hálózata.

A király nem nevet a szereplőkön, hanem *kineveti* őket, vagy éppenséggel nem nevet rajtuk, ami azt jelent(het)i, hogy ezek a valakik már a kinevetésre sem méltók, vagy hogy az író hibázik, mert azokat akarja kinevettetni, akiket a király nem enged. A király mindent elnéz Molière-nek, csak a *Tartuffe*-öt – vagy az *Imposztort*, bármi legyen is a címe, vagy bármilyen szöveget fabrikáljon is belőle a színész-drámaíró – nem. Lajos szerepelni is szeret, táncol, de idegesíti, ha Neróról beszélnek neki. Tűri, de nem szereti Molière rögtönzött, hízalgő prológusait.

Sztálin idősebb Bulgakovnál, és szívesen viselkedik vele valamiféle, talán nem is létező, a szimbolikus, halott apa helyébe lépő, a családfő szerepét kisajátító idősebb testvérként. De Sztálinnak is szüksége van Bulgakovra – majdnem ugyanazért, amiért a Bulgakov-darab Lajosának Molière-re. Sztálin nevetése ugyanúgy államigazgatási intézmény, a diktatúra félhivatalos *szerve*, drámaírók, rendezők, színészek, színházak sorsa, vagy csak az esedékes apanázsza múlik azon, hogy min nevet, mit nevet ki a diktátor. Sztálin figyel és figyelteti, hogy ki nevet azon, amin ő nevet. Bulgakovnak – és néhány elég intelligens, de ijedt kortársának – annyi elégtétel marad, hogy Sztálin sok olyasmin is nevet, amire tulajdonképpen ő maga, a diktátor is csak vágyik, és amit amúgy titkol.

Bulgakov a *Képmutatók cselszövése* próbáinak leállítására idején, 1932 nyarán köt szerződést a *Híres emberek élete* című – ma is létező – könyvsorozat kiadójával a Molière-életrajz megírására. Jelena Szergejevnaival járnak a központi Lenin Könyvtárba, Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest 1705-ös életrajzát (az első Molière-életrajz), Eugène Rigal 1908-as monográfiáját, Karl Mantzius 1905-ös Molière-könyvét (ennek 1922-ben már orosz fordítása is volt) olvasgatják, és

még sok mást. Furcsa módon ezeknek a könyveknek egy része csak külön engedéllyel hozzáférhető, értetlenkednek rajta. Valószínűleg a Le Gallois-könyvből veszi az ötletet Bulgakov, hogy szabálytalan életrajzot ír Molière-ről. Az életrajznak ugyanis van egy különös, nehezen perszonalizálható narrátora, egy kutatói attitűddel rendelkező, a képzeletbeli, akadémikuskodó, az olvasóval, a lektorokkal folyton vitázó, a Molière halála utáni időben sokféleképpen elhelyezhető (hol szemtanúnak tetsző, hol meg a párizsi Molière-élmű szimbolikájáról értekező) elbeszélő, aki a drámaírókat regényalakként kezeli. Óvatosan, kívülről igyekszik láttatni Molière cselekvéseinek lélektani indítékait, s eközben pontos megjegyzésekkel – ezek nyilvánvaló párhuzamok az 1920-30-as évek szovjet színházkultúrájával – árnyalja a Corneille-Molière-Racine-korszak színházi világának, a színházcsinálásnak az egzisztenciális feltételeit is. Nem sokkal a kézirat leadása után (bámulatos gyorsasággal működik az elnyomó gépezet!) megérkezik Alekszandr Nyikolajevics Tyihonov – aki amúgy komoly világirodalmi műveltséggel rendelkező, a kiadói szerkesztők krémjéhez tartozó irodalmár – lektori véleménye. Tyihonov bírálatának a legfőbb szempontjai között szerepel, hogy az életrajz elbeszélője olyan, mint egy a tekintélyt nem tisztelő „szemtelen fiatalember”, akinek a nézőpontja távol áll a marxista szemléletmódtól, és a kötet nem reflektál arra, hogy Molière melyik társadalmi osztályt képviseli – nyilván az lenne a helyes válasz, hogy a feltörekvő polgári osztályt a feudális önkényuralommal szemben. (Közbevetőleg: nyelvi sziporkái ellenére ezért idegesítőek ma már Illyés Gyula Molière-fordításai, amelyekből lólábként lóg ki mindig ez az osztályharcos hangoltság.) Tyihonovnak nem tetszik, hogy az elbeszélő megjegyzései mögött a „mi szovjet valóságunk” ironikus kritikája fedezhető fel, és külön bűneként rója fel a szövegnek aforisztikus stílusát.

A lektori jelentésben felkéri Bulgakovot az életrajznak a bírálatban rögzített szempontok szerinti átdolgozására, ő azonban elzárkózik ettől. Más szerzővel íratják meg végül a Molière-életrajzot. Bulgakov regényes Molière-életrajza csak 1962-ben jelenik meg a sorozatban, húzásokkal, Jelena Szergejevna Bulgakova szerkesztésében. Több forrás állítja, hogy Jelena Szergejevna ezzel nyugtatta a saját lelkiismeretét: „Mihail Szergejevics mindig azt mondogatta: ha húzni akarnak, hát húzzanak – csak soha ne írjanak bele semmi újat!” (Nálunk is ez a rövidített változat jelent meg 1974-ben Karig Sára fordításában, de 2008-ban Szőke Katalin és M. Nagy Miklós pótolta a hiányzó részeket az új, teljes szövegű orosz Bulgakov-kiadások alapján.)

Tyihonovnak, leszámítva a lektori jelentésben lappangó rosszindulatát – kétségkívül voltak elegenden, akiket Latunszkij kritikus karikatúrisztikus figurájaként

skiccelt fel Bulgakov *A Mester és Margaritában* –, éles szeme volt. Bulgakov Molière-drámájának kulcsmondata mintha tényleg a *Molière úr életében* lenne leírva. Bulgakov a *Tartuffe/Az imposztor* ellen tiltakozó párizsi érsek 1667-ben kiadott röpiratát idézi:

Miután ellenőrünkötől értesültünk, hogy pénteken, a folyó hó ötödik napján, a város egyik színházában, *Az imposztor* új cím alatt bemutattak egy vígjátékot, amely annál ártalmasabb a vallásra, mivel a képmutatás és a hamis jámborság bírálatának ürügyével alkalmat nyújt arra, hogy azokat bírálja, akik az igazi jámborságot tanúsítják...

Figyeljünk csak erre a többszörösen keretezett, patológiás logikát követő mondatra! Bulgakov aforisztikus, mert az aforizma műfaja maga is elit műfaj: a XIV–XVI. Lajosok udvarai különben is a később világirodalmi rangúvá vált miniatűr irodalmi műfaj (Chateaubriand és társai) műremekeinek termékeny „manufaktúrái” voltak, mert ez a nyelvi kreativitás, a két- és többértelműség volt az elit rivális csoportjainak önreprezentációja. (Molière egy ilyen csoportot, Mlle Scudéry sleppjét nevette ki a *Tudós nőkben*.) Az aforizmákban próbálja meg Bulgakov megragadni Molière, illetve a sztálini elit világát. A *Képmutatók cselszövése* is aforizmákra kifutó jelenetek sorozata, szatirikus vígjáték, amely tragédiába fordul. Ami a darabban az „Oltáriszentség Társaság” álszent, igazából politikai, hatalomtechnikai „kavarása”, az ugyanúgy, ahogyan az érseknek az életrajzban idézett mondata, lényegében végleg elrontja az uralkodó és a komédiás távolságtartó, de intellektuális játékát. A király is bosszankodik azon, hogy az érsek ravasz aforizmája után nem viselkedhet úgy, ahogy addig – mert a humor kívül kerül a vígjátéki kereteken –, a hipochonder Molière pedig belehal közös játékuk elvesztésébe. A játék addig él, amíg az érsek által kikotyogott, a hatalom és a művész közötti hallgatólagos paktum működik, vagy amíg egyiküknél sem jelentkeznek a személyiségzavar vagy a testi betegség valamilyen jelei. A diktátor addig nézi el a művész ironiáját, és lehet önironikus a saját vallásos vagy ateista ideológiájával szemben (mindegy, hogy vallásos vagy ateista, a fontos az ideológia mint diskurzus működése), amíg úgy látszik, mintha a komédia a képmutatáson, az álszentségen verné el a port. Vagy éppen fordítva, lehet az álszentségen is nevetni, ha a valódi hitet komolyan vesszük: többnyire inkább ez a diktátor szemszöge.

A komikumnak Molière és Bulgakov szerint mindig tartalmaznia kell a ki-nevetett tárgy, magatartás fonákját is. De ha a dolgoknak eltűnik a fonákja, vagy ha a hatalom egyértelműen kinyilvánítja, hogy az álszentség, a képmutatás *a hit*, akkor eltűnik a humor. És attól kezdve senki nem nevet, semmin.

Felhasznált irodalom

Булгаков 1962 = Булгаков М. А. Мольер (Жизнь замечательных людей), Москва, Молодая гвардия, 1962.

Булгаков 1999a = Булгаков М. А. Кабала святош (Мольер) = Собрание сочинений в десяти томах. Т. 6. Москва, Голос, 1999. С. 43–91.

Булгаков 1999b = Булгаков М. А. Жизнь господина де Мольера. Биографический роман // Собрание сочинений в десяти томах. Т. 6., Москва, Голос, 1999. С. 302–473.

Громов 1998 = Громов Е. С. Сталин – Власть и искусство. Москва, Республика, 1998.

Bulgakov 1974 = Bulgakov M. A. Molière úr élete. (ford. Karig Sára) Budapest. Gondolat, 1974.

Bulgakov 1981 = Bulgakov M. A. Képmutatók cselszövése. (ford. Karig Sára) Bukarest, Kriterion, 1981.

Bulgakov 2008 = Bulgakov M. A. Színházi regény – Molière úr élete. (ford. Szöllősy Klára és Karig Sára, szerk. Szőke Katalin és M. Nagy Miklós), Budapest, Európa, 2008.

Szilágyi Zsófia
(SZTE, Szeged)

PISZMOVEDOMEC: AZ ÍRÁS TUDÓSA
(MÓRICZ ZSIGMOND: *UNALMAS NAP A FRONTON,*
MELY VÁRATLANUL ÉRDEKESEN VÉGZŐDIK
VAGY ÁRGIRUS ÉS TÜNDÉR ILONA)

Móricz Zsigmond 1935. december 28-án ezt jegyezte fel a naplójába: „Nagyon szeretnék Oroszországba elmenni, de úgy, hogy jól tudjak oroszul.” (Móricz 1935: 747). Leginkább az érdekelte, milyen lehet az az új élet, az egyenlőség, a hitnélküliség, amit csak a magyar sajtóból ismert: de a turistáskodásra, a városnézésre, az idegeneknek mutatott kirakatra láthatóan nem vágyott. Beszélni szeretett volna az ottani emberekkel, bár ez, persze, csak ábrándkép volt, hiszen azokon az idegen nyelveken sem kommunikált jól szóban, amelyeket tanult (ilyen volt a francia és a német). A nyelv jelentőségével viszont (értsünk most ezen akár csak egy-egy nyelvváltozatot is), tökéletesen tisztában volt: csak akkor tudott megalkotni egy irodalmi alakot, ha megtalálta hozzá a megfelelő nyelvet. Ezért is járta az országot jegyzetfüzettel a kezében, hogy mondatokat, nyelvi fordulatokat jegyezzen fel. Persze, oroszul sosem tanult meg, és Oroszországba sem jutott el, így azt sem tudta meg, hogy sok minden nem igaz abból Oroszországgal, illetve a Szovjetunióval kapcsolatban, amit az újságokban látott.

Hogy Móricz olvasott magyarra fordított orosz műveket, azt tudjuk: például a Bérczy Károly fordította *Anyegint*, meg a *Raszkolnyikovot* (akkor még így ismerték Szabó Endre 1888-as fordítása nyomán a *Bűn és bűnhődést*), az *Anna Kareninát*, lelkesedett is értük. A műveiben nem egyszer érzékeltek orosz hatást, valamiféle „oroszosságot” a kritikusok, vagy mutatták ezt meg a színházi rendezők a Móricz-darabok színpadra állításakor. Schöpflin Aladár a *Szegény emberek* kapcsán jegyezte meg 1917-ben, hogy „A *Raszkolnyikov* óta nem írtak meg gyilkolást ennél belsőbb, megrendítőbb elképzeléssel.” (Schöpflin 1979: 112); Tárján Tamás egy 1982-es, a Vígszínházban bemutatott *Úri muriról*

beszéd, a *Magyar Ivanov* címmel közölt kritikát a Népszabadságban. Móricz maga is érzékelte a regényekben, filmekben megjelenő magyar dzsentrifigrák és az orosz hősök hasonlóságát. Ugyancsak 1935-ben nézte meg moziban a *Moszkvai éjszakák* című filmet, és írta le ezt az élményét a naplójában: „Az oroszok tudnak, még Párisban is. Tökéletes színészek, tökéletes rendezés. Egész idő alatt azon szédültem, hogy mi magyarok, legalább a múltban, mintha ennek az orosz világnak a darabja lettünk volna... A mi dsentrynk ugyanezt az életcélt tűzte ki maga elé. Élni, inni, kártyázni. Fessen dorbézolni át az életet.” (Móricz 1935: 522).

Bár nemhogy jól, semennyire sem tudott Móricz oroszul, mégis volt olyan eset, az első világháború alatt, amikor beszélgetett oroszokkal: egy újság cikkben számolt be róla, hogy a szlovák (ahogy ő írta, tót) szolgálói segítettek neki tolmácsokként, amikor Tolsztojról kérdezgetett 1918-ban egy orosz parasztot Leányfaluban. Az hamar világossá vált számára, hogy ez a „kis barna muzsik” tudja, kiről van szó. És már ezen is meglepődött:

Az ősszel ugyanezen a helyen írtam az öreg magyarról, aki Petőfiről annyit tudott, hogy vezér volt negyvennyócba Kossuth Lajos mellett, „azok mind vezérek vótak, Bem, Petőfi, Tisza István...”, így kavargott csak a fejében az emlegetett nevek káosza. Hadvezér, költő s mai név, összevevissza, tisztázatlanul... Arany Jánosról, „a népi sarjadékról” csak az tud, akinek üres memóriájába, tartalom nélkül beedzette az iskola, Jókairól semmit ... s hát a többiek. (Móricz 1918: 6).

Aztán a következő kérdést tette föl:

- Mi az a Tolsztoj, – kértem tőle, – mi a mestersége?
- Megilletődött arccal néz föl, áhítat és komolyság van a tekintetében.
- Az *piszmovedomec*... mondja ünnepélyesen.

Piszmovedomec: az írás tudósa; írástudó.

A szóban a biblia ódon illata, a biblikus kor életértelme. Az írástudó: a nép tagja, de bölcs, aki tudja az írásokat s tud mindent, akihez fordulni lehet, aki tud ítélni, dönteni, aki a mi emberünk, de tud. A lélekben való dolgok mesterembere. (Móricz 1918: 6).

Móricz az orosz író jelző, archaikus szón töprengett el, azt érezve, az íráshoz, az irodalomhoz való viszonyt fejezi ki az, hogy egy adott nyelven miként, milyen szóösszetétellel fejezik ki az írást mint foglalkozást. Innen jutott el odáig, hogy mennyire más az íróhoz való viszony az orosz kultúrában, mint a miénkben: hogy igaza volt-e ebben vagy sem, vagy akár abban, hogy később

sokszor bírálta Tolsztojt (sosem a művei, hanem a filozófiája, az egyénisége miatt), az számomra ezúttal lényegtelen. Ennél sokkal érdekesebb, miként lépett Móricz párbeszédbe az orosz irodalommal, nemcsak Tolsztojjal, de Dosztojevszkijel is, egy megjelenési idejét, témáját tekintve is háborús novellájában.

Egészen pontosan az egyik leghosszabb című novellája ez: az *Unalmas nap a fronton, mely váratlanul érdekesen végződik* vagy *Árgirus és Tündér Ilona* 1916-ban jelent meg, a Pesti Hírlapban. Ha elfogadjuk, hogy az író maga is ítéletet mond azzal a saját műveiről, beválogatja-e őket később valamelyik könyvébe, akkor Móricz ezt a novelláját nem tarthatta sokra, hiszen egyetlen háborús kötetébe sem tette be. Ha a Móriczról szóló írásokban elő is került ez a novella, legfeljebb mint a háborús művek egyike, vagy annyit említettek meg róla, hogy Vörösmarty, illetve a hazavágyódás, az otthoni élet folytatásának reménye jelenik meg benne: „Móricz katonafigurái lényegében az otthoni életet kísérlik meg tovább élni. Inkább kevesebb, mint több sikerrel. Ezekre a furcsa életvillanásokra torz árnyat borít a közeli halál. Azért olyan felejthetetlenek. (A macska; Hazaitta magát; *Unalmas nap a fronton*.)” (Baróti 1979: 41). Pedig sokkal összetettebb, izgalmasabb novella ez annál, minthogy teljesen megfelelkezzünk róla.

A főhős, akit Árgirus királyfiként emlegetnek (másik nevét nem is ismerjük meg), egyáltalán nem az „édes otthonról” álmodozik, ahogy ezt feltételeznénk egy fronton játszódo novella esetében:

Árgirus királyfi hosszan elnézte a muszka császárné képét, aztán a hadnagy úr ágya felett a nagy szemű kis pozsonyi színésznő képét, meg az érsekújvári úrilány kisszemű nagy képét, amint szelíden lógtak egymás mellett, egy szív fölött... Azután a harmadik lakótárs, a hadapród ágya fölött a Rybicka képét, amit az Érdekes Újságból vágott ki a fiú... s így szólt: – Akinek kép van a feje fölött, milyen jó annak a háború... De én... (Móricz 2002: 345).

A főhősnek az a legnagyobb problémája, hogy még vágyódnia sincs hova. Ugyanakkor a társai képekkel szimbolizált vágyódásai is meg lehetőségek különösek. Árgirus meg is kérdezi a hadapródját, minek neki a „muszka cárné”, erre az annyit felel csak, hogy „szíp asszony”. A legsajátosabban mégis az a katona választott, aki Rybickát tette ki az ágya fölé. Ez az utalás a korabeli olvasónak egyértelmű lehetett – nekem már nyomoznom kellett utána, ki is volt ő. „Rybicka Lotti hangversenyénekesnőről” két fotót is találtam Az Érdekes Újságban: az 1915/45-ös számban egy fürdőruhás fotó, két számmal később

egy portré jelent meg róla (a novella pedig nem sokkal később játszódik: „ez még 1915. decemberében volt”, olvassuk). Csakhogy, mire ezek a fotók megjelentek, a lány halott volt: Bécsben önkézzével vetett véget az életének, miután leöntötte a szeretőjét vitriollal, ez az eset tette híressé. Egy 1927-es összefoglalóban, az „új kor öngyilkosai közt” találjuk meg a lányt: „Sokat beszéltek arról a véres szerelmi drámáról a háború második évében, amelynek hősei Koburg Lipót és Lotti Rybicka, egy bécsi udvari tanácsos feltűnően szép leánya. Lotti Rybicka évekig volt a daliás huszárcapitány barátnője, a lakásán vitriolt öntött a herceg arcába, többször rálőtt, majd szívéen lőtte magát.” (Kéthely 1927: 6). Erről a halott lányról és erről a szerelmi drámáról ábrázolni az orosz fronton legalábbis különös: Árgirus mégis azt gondolja, hogy még ez is jobb, mint nem vágyakozni senki után. Ő viszont nem egy kép segítségével vágyódik el, hanem szövegeken, de leginkább egyetlen könyvön keresztül: „Mióta idekinn van, folyton olvas, már egészen könyv nélkül tudja a Csongor és Tündét, a Vörösmarty versei minden pillanatban ott zsonganak a lelkében. Így lett belőle Árgirus királyfi, aki csak varázs pillanatát éli itt e gonosz bűvöletben, a harctéren!...” (Móricz 2002: 346).

Csakhogy, hiába olvassa ez a katona folyton Vörösmarty művét, mégsem Csongor lesz belőle, hanem Árgirus királyfi: feltehetőleg saját magát nevezi meg így, illetve az elbeszélő emlegeti ezen a néven (amikor a hadapródja megszólítja, csak „zászlós úrnak” vagy „ászlós úrnak” nevezi). Vagyis rögtön bevonódik ide az Árgirus-széphistória és annak ponyvaváltozatai is, hogy tovább keveredjenek a magas és a populáris kultúrából átvett vágyképek, ahogy ezt már Rybicka fotója és az általa a műbe beemelt bulvársajtó jelezte. Hiszen a „Csongor és Tünde cselekményének fő forrása az Árgirus-történet, amely népmeseként és Gersei Albert *História egy Árgirus nevű királyfiról és egy tündér szűzleányról* című széphistóriájának ponyvakiadásáiban volt ismert a 19. század elején. Vörösmarty választásával a populáris hagyomány, az alacsony presztízsű szövegtípusok felé mozdult” (Zentai 2007: 171). Ez a populáris eredet, a népi regiszterből átvett Tünde-kép végig ott van Vörösmarty művében: a „két hagyomány szemlélete, jelképrendszere, ha nem is alapvetően, de mégis eltér egymástól, s a *Csongor és Tünde* – bár nyelvileg megszeli, esztétizálja, illetve dramaturgiai okok miatt valamelyest átformálja – nem próbál megszabadulni a népi regiszter Ilona/Tünde-képétől sem.” (Gere é. n.: 3).

A Móricz-novella főhőse mintha pontosan ismerné a *Csongor és Tünde* legfőbb forrását, a széphistóriát, hiszen Árgirusnak képzei magát: a széphistória hőse elveszíti szerelmét, a tündérlányt, és az ő keresésére indul; Csongor

a drámai költemény kezdetén az álmaiban élő dicsőt, az égi szépet keresve vándorol. A Vörösmarty-mű első sorai Móricznál akkor idéződnek fel, amikor a katona a társai ágya fölé aggatott képeket nézegeti: ez az Árgirus királyfi is álmából ébred, de nem azért alszik mindig, mert varázslatot bocsátottak rá, hanem azért, hogy az elviselhetetlen lassúsággal telő napok unalmától legalább egy időre megszabaduljon. Nem egy csodálatos aranyalmafa alatt szendereg, hanem egy veremben, „az orosz föld agyagsárga belsejében”. Csongor a boldogság keresésére indul el, Móricz Árgirus királyfija viszont a századosa parancsára: deszkát kell szereznie, hogy a harmadik századnak menedéket építsenek. Olyan próbatételként éli ezt meg, mintha valóban mesehős lenne: „úgy vallotta ki lassacskán a parancsot, mint mesekirályfi, hogy reggelre el kell hordani a hegyet az ablak alól, lencsével bevetni, s früstökre már kedveskedni egy tányér főtt lencsével, orrával, tormával a királyi asztalra, különben nem lesz lány, de lesz fővétel...” (Móricz 2002: 347). Ez a széphistóriai párhuzam erősen ironikus is lesz Móricznál, a mesei szóhasználatnak és a tyúkokra utaló hasonlatnak köszönhetően: „Árgirus királyfi megnyugodott. Gyönyörű volt a szánút. Árkon át és bokron át és dimben-dombon át repültek. Lukács úgy vezetett, mint a róka a farkát a kiszemelt tyúktól erényében.” (Móricz 2002: 348).

A tyúktól felé tartó rókák képe különösen amiatt lesz sajátos ellenpontja a mesei fordulatoknak, mert aztán a katona és a szolgája (őt szintén megfelelteti a szöveg egy Vörösmarty-hősnek, hiszen egy ízben „Balg Lukács komaként” emlegeti) megérkezik egy erdei házhoz, ahol egy öregasszonyt találnak kint, bent pedig három lányt. Itt a háború barbár valóságából az következne, hogy a katonák veszélyesek a lányokra, akár meg is erőszakolhatják őket, de veszélyesek a háznál lévő disznókra is, azokat pedig elvihetik és levághatják. De Árgirus királyfi nem úgy viselkedik, mint egy durva, nőre vágyó katona, hanem éppen úgy, mint Vörösmarty hőse – még abban is hasonlít hozzá, hogy mindhárom lánynak azonnal udvarolni kezd. Hiszen hiába keresi az igaz szerelmét, Tündét, „Csongor hódol és lelkesedik minden útjába kerülő nőért: hevesen udvarol a lefátyolozott hölgynek, akinek csak a távozása után fog gyanút, hogy esetleg Tünde volt, álmok édes képzeleményének nevezi s kútból föllebegő lányalakat.” (Zentai 2007: 175). Az ember-tündér kapcsolat helyébe Móricznál a magyar katonának és „három muszka angyalnak” a találkozása lép. A magyar fiú egyre izgatottabban beszél a három lányhoz, boldog nyíltsággal, hiszen tudja, nem értik, amit mond: épp ezért meri mindazt elmondani nekik, amit egy férfi-nő találkozáskor egyébként elhallgatna. Miután Csongor végigelemzi a három lányt, egy újabb részletet idéz fel Vörösmartytól: a „Mely csapongva jár az égen

/ A madárnak fészke van.” kezdetű részt Csongor a lefátyolozott hölgynek mondja, akiről akkor még nem tudja, hogy valójában Tünde. Hogy éppen ez a Vörösmarty-idézet jelenik meg itt Móricz szövegében, egyáltalán nem tűnik véletlennek: itt egy olyan jelenet idéződik fel, amikor az egyetlen nő mintha több különbözőt rejtene magában Vörösmartynál, hiszen a lefátyolozott nő ugyan Tünde maga, de Csongor ezt hosszú ideig nem sejti meg.

Móricz novellájában a katona nem tud választani a három lány közül, és nem is kapja meg egyiküket sem. Bár nem lesz mesei egymásra találás a műben, Árgirus királyfi kétségtelen változáson megy át: amikor visszatér a lányoktól, a „rég, tikkadt álmosága” elmúlik, és ekkor már nem pusztán a *Csongor és Tündébe* tudja beleképzelni magát, hanem arról ábrándozik, hogy másnap is meglátogatja a lányokat, vagyis ők is vágyképpé válnak, Vörösmarty könyve mellett. A novella végén pedig, mielőtt Árgirus királyfi újra elaludna, már nem Csongor szavait idézi fel magában, mint a mű elején, hanem Tünde megszólalását, azt, amelyikben a tündérlány kimondja, ő is vágyik a férfira. Mintha ekkorra lenne képes arra, hogy a női nézőponttal is azonosulni tudjon – Móricz egyébként kihagyásokkal idézi fel ezeket a sorokat, és éppen ott pontozza ki a szavakat, ahol elhangozna Csongor neve. Mintha ezzel is erősíteni szeretné, hogy az ő novellájának hőse nem Csongor, hanem Árgirus:

„Kedves, ébredj, csókjaim közt,

Elcseréltem ajkamat,

Elveszitem magamat,

.....

.....

Tartományokat bejárhatsz,

Tévelyeghetsz, bujdokolhatsz,

Bú magadnak, kín nekem,

Nem találsz meg, soha nem...” (Móricz 2002: 352).

Itt Tünde szavait Móricz Árgirusa magára vonatkoztatja, ő lesz az, aki elveszíti magát, újra csecsemővé változik, és végre ki tudja zárni a háborút. A novella ugyanis így zárul: „S mély és boldog sóhajjal aludt el a rettenetes háború közepén, oly édesen, és ártatlanul, mint a csecsemő az anyja ölében...” (Móricz 2002: 352). Nem feleséget talált, hanem gyermek lett újra – de előtte még a három lányban fellelte a női nem egyes típusait: az önmagát feláldozó, szenvedő nőt, ő Szonya; Marinkát, a szexuálisan csábító nőt; Olenát, a szorgalmas, komoly nőt, akit feleségül kellene venni. Móricz itt is mintha a *Csongor és Tünde* értő olvasója lenne, aki a tündérlány összetettségét értette meg, hiszen Tünde

sem éteri lény: „ha megfordítjuk a kezdő jelenet, a tündérfa alatti események értelmezési nézőpontját, és Tünde szempontjából közelítjük meg, a cél egyértelműen a szexualitás, viszont az égi lény szüzességének elvesztése természetesen ugyanúgy a Tündérhonból, öröklétből való kiűzetést vonná maga után, mint a bibliai alaptörténetben. A szerelmet kereső tündért épp Csongor szerelme űzi tovább. A nász csak a mű végén, a fátyolban lezajló esküvői jelenet után teljesezhet be, amikor »A' kísérő leánykák mind inkább elvonulnak, míg utóbb nem látszanak. Azonban az arany alma hull«. (V. felvonás) A 20-as években, a mű keletkezése idején még egyértelműen, és szinte csakis így értelmezhető hagyomány szerint Tünde, égi származása ellenére, közelebb áll Ledérhez, mint valami égi-angyali idолhoz. Az értelmezések többsége viszont inkább az utóbbihoz közelíti Tündét, s a konvencionális, legitim vonzódást és erotikát ismeri el legfeljebb hiteles kontextusként, de bármiféle démonikus hagyomány sejtetése nélkül.” (Gere é. n.: 3-4).

De ahogy Szonyához érünk Móricz novellájában, a katona kilép Vörösmarty művéből is, az Árgirus széphistóriából is. Ennek a legfiatalabb lánynak, aki egy mesében a királyfi igazi párja lenne, azt mondja a katona: „Tolsztoj kis Szonyája! Dosztojevskij kis Szonyecskája...” (Móricz 2002: 350). A novellabeli magyar katona mintha tisztában lenne vele, hogy a Szonyecska név kiemelt jelentőségű az orosz irodalomban: „a »pétervári szövegek« mintájára akár »Szonyecskaszövegkorpuszról« is beszélhetünk.” (Szabó 2023: 97). Szabó Tünde megállapítása, persze, már akkor, a 21. században született, amikor Ljudmila Ulickaja *Szonyecska* című regénye is megjelent – Móricz, és vele együtt a hőse feltehetőleg elsősorban Szonya Marmeladovára, az önfeláldozó, Raszkolnyikov újjászületéséhez, feltámadásához hozzájáruló hősnőre gondolhatott. A novellában éppen ez a legkisebb lány, Szonya lesz az, akiről a katona elképzei, hogyan szenvedne őmiatta, hogyan ápolná – és épp ez a lány az, aki szégyenlősen bemenekül a katona elől egy sarokba. Kovács Árpád elemzéséből pedig tudjuk, hogy a *Bűn és bűnhődés*ben Szonya legfőbb attribútuma a *sarok*, a *szöglet* (nem véletlenül szögletes az arca is), emiatt összefüggésbe hozható a sarokba ferdén belevilágító fénysugárral, és kapcsolódik az alakjához Raszkolnyikov újjászületése (Kovács 2004: 271–272). Móricznak, persze, fogalma sem lehetett a sarok, szöglet szó köré szerveződő motívumcsoportról (a fordításban több szinonimát is kapunk ugyanarra az orosz szóra, azaz az *ugolra*), valamit mégis megérezhetett, ha épp Szonyát küldte el a sarokba.

A novella nem egymásra találással fejeződik be, a széphistória viszont Árgirus és Tündér Ilona menyegzőjével zárul – a szerelem azonban csak

Tündérorszámban teljesezhet be, a királyfi a saját környezete, szülei számára meghal, hiszen, miután elindult a tündér keresésére, sosem látják többé (hasonlót cselekményelemet fedezhetünk fel Petőfi *János vitézében*). Ez már egyáltalán nem a meséket idéző zárlat: a mesében a királyfinak haza kellene vinnie szerelmét a saját világába. Móricz Árgirusa azt mondja Olenkának, hogy „Te nyugodt vagy és komoly, és nem szólasz, te tudod, hogy én téged feleségül veszek... Csak a háborúnak legyen vége, tudod...” (Móricz 2002: 351). De ennek a házasságnak nem csak az áll az útjába, hogy Olena egy szót sem tud magyarul: Árgirusnak legalább azt a dilemmát meg kellene oldania, mit tegyen, ha az egyik lányban az ápoló, gondoskodó nőt, az igazi Szonyát, a másikban a „kis kéjpalotát”, a harmadikban meg a feleségnek valót látja meg. Mindenesetre, ha az Árgirus-széphistória felől olvassuk Móricz háborús novelláját, akkor könnyen megérthetjük: ennek a házasságnak annyi a realitása, mint egy tündér és egy királyfi örökké tartó boldogságának.

Móricz a háborús novelláiban nem egyszerű ellentéteket állított fel: bár a háború az *Unalmas nap a fronton...*-ban egyszerre halállal fenyegető és unalmas, van olyan, az első világháború idején született Móricz-mű is (a *Karak szultán*), amelyben az elpuhulást, a kiszámítható nyugalmat töri meg a háború, és a házastársi háborúskodásból menekül el a csatába a szultán. És természetesen el lehet szakítani ezeket a novellákat az első világháborús kontextustól, és szöveggként közelíteni hozzájuk: mégis van annak jelentősége, hogy az *Unalmas nap a fronton...* épp a Pesti Hírlap 1916-os karácsonyi mellékletében jelent meg, abban a december 24-i lapszámban, ahol a vezércikk a harmadik háborús karácsonyról szólt. És így lett különös jelentősége annak, hogy Móricz ebben a novellájában két orosz íróval lépett irodalmi párbeszédbe, nem törődve vele, mit kellene gondolnia az oroszokról úgy általában a háború idején. Pedig arról, hogy a másik kultúrája akkor sem az ellenségünk, ha az országaink épp harcban állnak, sokan hajlamosak voltak megfélemezni. Schöpflin Aladár még 1914-ben írta ezt a Nyugatban:

Érdekes nézni, az öreg Wundt nagy haraggal szidja le az angolokat és grammatokat akar elvenni tőlük lipcsei beszédében, amely csak mondatainak súlyosságával, formai erejével mutatja a kiváló elmét. Azokról az angolokról beszél megsemmisítően, akik az ő tudományát, a pszichológiát tulajdonképp felfedezték, akik az ő tudományos módszerének legkézségesebb tanítványai közé tartoznak. Lénárd, a fizikus az angol tudományt valami plagizátor a szervezetnek bélyegzi, holott mi lett volna s lenne ma is a fizika az angol kukátok nélkül? A francia írók a német ember felfogásában még odáig sem

tudtak eljutni, ahol egykor Tacitus állott, s valami pusztító barbár hordának akarják elképzelni és elképzeltetni azt a németiséget, amely jobban értékeli, jobban feldolgozza és intenzívebben élvezi az ő francia kultúrájukat, mint ők maguk. Még a német barátság gyanúja alatt álló Romain Rolland is azt látszik hinni, hogy a németek bizonyos élvezettel pusztították el Löwent, a többi franciákról, ha az ember nem tudná, hogy pillanatnyi és meggon-dolás nélküli tömegindulat szól belőlük, azt kellene hinni, afféle kutyafejű tatároknak tartják a németeket, akik örülnek, ha lerombolhatják a rheimsi dómot, meggyilkolhatják az asszonyokat és csecsemőket. Kipling, aki külön-ben minden írói kiválósága mellett is sohasem képviselte az angol szellem józanabb és okosabb tulajdonságait, egyenesen a nevén nevezi a gyermeket: a hunokkal állítja össze egy sorba a németeket. (Schöpflin 1914: 364–365).

Móricz viszont épp ezekben az években írta meg a Raszkolnyikov történetét megidéző *Szegény emberek*, amely miatt, Karinthy véleménye szerint, Nobel-békedíjra kellett volna felterjeszteni, és tette közzé az *Unalmas nap a fronton...* című novelláját, amelyben egy Tolsztojt, Dosztojevskijt és Vörösmartyt olvasó katonát a varázslat birodalmába vittek el a könyvek a harctérről.

Felhasznált irodalom

- Baróti 1979 = Baróti Szabolcs. Móricz Zsigmond, a haditudósító // Igaz Szó. 1979/13. 40–41.
- Gere é.n. = Gere Zsolt. A „Csongor és Tünde” kontextusairól. http://www.arkadia-folyoirat.hu/images/000_irodalom/IRO003_TAN_gere.pdf (Letöltés dátuma: 2024.06.15.)
- Kéthely 1927 = Kéthely Sándor dr. Híres öngyilkosok // Felső Magyarországi Reggeli Hírlap. 1927. június 19., 6.
- Kovács 2004 = Kovács Árpád. Diszkurzív poétika. Res Poetica 3. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004.
- Móricz 1918 = Móricz Zsigmond. Magyarország a háború alatt. Piszmovedomec // Pesti Hírlap. 1918. június 2., 6.
- Móricz 2002 = Móricz Zsigmond. Novellák II. Budapest, Osiris, 2002.
- Móricz 2023 = Móricz Zsigmond. Naplók 1935. Pécs, Kronosz, 2023.
- Schöpflin 1914 = Schöpflin Aladár. A szavak háborúja // Nyugat. 1914/20. 362–365.
- Schöpflin 1979 = Schöpflin Aladár. Móricz Zsigmondról. Budapest, Szépirodalmi, 1979.

Szabó 2023 = Szabó Tünde. Emberkép és alakábrázolás Ljudmila Ulickaja prózájában. Akadémiai doktori értekezés. Budapest, 2023.

Zentai 2007 = Zentai Mária. Álmodók hármasságjának útja. 1831. Vörösmarty Mihály. Csokonai és Tünde // A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig. (főszerk. Szegedy-Maszák Mihály) Budapest, Gondolat, 2007. 169–183.

Eisemann György
(ELTE, Budapest)

„ÉS VAJON ANGYAL ANGYALIT ÉSZLEL-E CSAK...?”

(A LÉTÉRZÉKELES NYELVI KÖZEGEI RILKE
DUINÓI ELÉGIÁIBAN)

A föleszmélés útja [a Hajnali részegségben] előbb az égi zóna elsajátítását feltételezi, ami a verbális modellje megte-remtésének igényét veti föl. Ez elsősorban a fény metaforái révén jut kifejezésre a versben. Egyfelől a csillagok megszemélyesítésével, testetlen létezők, fényalakok – angyalok és tündérek – képében. Másfelől a csillagoknak fényt, az embernek lelket és nyelvet adó anonim adományozó alakjával, akit »ismeretlen Úrnak« nevez a költő. <...> A szó a versben, az adott megnyilatkozás egyszeri aktusában, ezen egyszeri szövegkontextus kialakulásával kölcsönhatásban történik meg. Aláhúzom: a szó megtörténik.

(Kovács 2011: 29, 31).

A mediológiai indíttatású kutatások egyik alapkérdése a közvetítés és a közvetített viszonyát illeti – a kettő megkülönböztetését vagy összefonódását, kölcsönösségét vagy egymást kizáró létezését. Az információ anyagának és szellemének vitatott kapcsolatához megjegyzendő, létezik olyan üzenet, melyben eleve a kettő szétválaszthatatlansága tételezhető. Ha lét és megmutatkozás különbsége – Gadamer jól ismert szavaival – „nem akar különbség lenni” (Gadamer 1984: 329), akkor ez a szándék – a közvetítő és a közvetített azonossága – egyetlen esetben teljesül nyilvánvalóan, mégpedig egy látásesemény során, a fény tapasztalatában. Nem mellékes, hogy az ókori misztika csakúgy mint a kortárs mediológia, vagy akár a romantika szimbólumelmélete és a modern kommunikációkutatás egyedül a fény terjedése kapcsán hangsúlyozza, hogy ami világít, azonos azzal, ami világol, ezért ami látható, egybeesik azzal, ami magát láthatóvá teszi.

A közismert tézis, miszerint nincs üres tér, valamikor gnóosztikus jelmondatként híresült el. A „pleróma” fényszerű áramlása maga volt e nézetben a lét és tudása egysége, a gnószisz. Tudni, azaz e gondolat szerint üdvözülni annyit jelentett, mint megismerni azt a világot, ahol a szellem önmagáról adott információi magát a szellem anyagát és létformáját képezik. Hogy aztán a romantikában a fényelmélet mint kommunikáció és a nyelvelmélet mint poétika találkozik egymással, ahhoz elég Goethére és Schellingre, a korabeli szimbólumfelfogásra és színelméletre, a szimbólum és a fényszerűség megfeleltetésére utalni.

Pleróma, fény, közeg, szimbólum, allegória – e szavakkal most csak utalni lehet a költőiség azon romantikus és modern nyelvezetére, mely éppen a híradás, az üzenet, a szó, a közvetítés tapasztalata kapcsán fordul előszertettel a vonatkozó archetípusok tán legismertebbjéhez, az angyal motívumához. Az angyalok mint hírvivők így kerülhetnek kapcsolatba a nyelvi közlés problémáival, s jelenhetnek meg válaszként az „intervallum válságára”. Az intervallum fogalma így akár egy szellemtörténeti fogantatású észjárásban is informatikai árnyalatot ölthet. Andrei Pleșu egyes megállapításai jó példák lehetnek arra, hogyan gondolható el népszerű formában a szellem és az anyag kettősségének ún. traumája, mely a „távolság diverzióját” panaszolja, s a „közbeeső terminusát” hívja segítségül a megoldáshoz (Pleșu 1996:163).

Kézenfekvő kísérlet tehát a romantikus és a modern költészet hírvivőként jelölt alakját, az angyalt és poetizálását a nyelvi közlés médiumainak bizonyos intervallum-tapasztalata, az átvitel köztessége szempontjából reinterpretálni. Ehhez pedig akár csak vázlatosan, egy olyan kulcsfontosságú alkotás hivatkozható, melynek angyal-motívuma a legtöbbet tárgyaltak közé tartozik: a *Duinói elégiákról* van szó természetesen (kiindulásként lásd Szabó 1979, Fülleborn – Engel 1980, Pór 2005). Mindjárt a ciklus első néhány sora a látást idéző hangzás – azaz egy mediális váltás – pusztító voltát tematizálja:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen? und
gesetzt selbst, es nähme / einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von
seinem / stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen
Anfang, den wir noch grade ertragen, / und wir bewundern es so, weil es
gelassen verschmäh't, / uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
/ Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf / dunkelen
Schluchzens. (Rilke 1927).¹

¹ Az idézetek forrása: Rilke 1927. E sorok Nemes Nagy Ágnes fordításában: „hogya kiáltanék, ki hallana engem / az angyalok rendjéből? és ha netán a szívére / vonna hirtelen egyik: én

De miért lenne pusztító ez a közegváltozást előidéző megszólítás, miért lenne megsemmisítő erejű az így létre jövő érintkezés? Az angyali kapcsolat a hangzás közvetítése révén valósulhatna meg, hogy látványba torkolljon (Takács 2011: 23–54). A hívó kiáltás lehetne képes az „erősebb ittlét” (Dasein) válaszát mint annak világlását és magához vonzását előidézni. A világ eszerint akkor világol elrejtetlen ittlétként, a létre kérdezésre válaszként, ha szólítására fényként válaszol. S ez a közvetítés nevezhető angyalinak. Martin Heidegger művészetfilozófiájának vonatkozó, nem egyszer Rilkére hivatkozó megállapításaira (Buddeberg 1956, Guardini 2003, Mitnyán 2020) most a költői nyelv mediálitása szempontjából érdemes figyelni. Nem egy eredendő üzenet lép át egyik közegből a másikba, hanem a közegek változása (viszálya) mint olyan mondja ki a hírt magát. S az ittlétet e „viszály” teszi elrejtetlenné. Ezen esemény pedig az angyali vonzás következménye, mivel nem egy szólító szubjektum tárja fel a létező rejtetlenségét, hanem ez utóbbi formálja át a beszélőt. A Rilke-vers alányának beszéde, visszanyelt hívása sötét zokogásként jellemzi magát, vagyis annyiban elégikus, amennyiben a földi sors panaszaként az angyali felfényléstől megfosztva, bár arra tekintettel vezeti fel magát. Így e költői nyelv annak az ellentétnek, viszálynak a feszültségét hordozza magában, melyben a beszéd énje megtagadja az erősebb lét vonzását, de mégis tud annak számára pusztító világlásáról. E kettősség formázatai jelennek meg sorsként. Amennyiben az elégia panaszdalnak nevezhető (Beissner 1865, Weissenberger 1969), akkor hangja így tartható a visszafojtott hívás („verschlucke den Lockruf”) zokogásának. S itt az angyal ebben a megszólított, ám magához nem vonó rejtettségben marad, s e meghagyó rejtett-léthez vonatkozás érzékelhető szépségként, mely ugyanakkor az iszonyat kezdete. Az iszonyat így a hangból a fénybe, a beszédből a látványba átcsapás mozzanata lenne, éppen a közegváltozással anyagivá képzett információ tapasztalata, pontosabban az információnak mint anyagnak a világlása, szellem és anyag megszokott kettősségének a kiiktatása. Egy kezdet, mely azon tudás – informatív részesedés – pillanata, melyben a létezés a szólításra világlással válaszol és ekként von magára. Ebből is látszik, a Rilke-költészet egyik alapmotívumának, a vonzás vagy vonatkozás szavaknak a jelentése nem merülhet ki a pusztá kapcsolatba hozás, a metafizikai relacionálás eljárásai

belepusztulnék az erősebb lét közelébe. Mert hiszen a Szép nem más, mint az iszonyu kezdete, mit még elviselünk, / s amennyire bámuljuk, mert megveti szenvtelenül, hogy / összetiporjon. Iszonyu minden angyal. / Így visszafogom magamat, elnyelve sötét zokogásom / hívó szavait.” A hivatkozott magyar fordítások a következő kötetekben találhatók: Rilke 1983; Tandori: 2009. Megemlíendő Tandori Dezső és Tellér Gyula (Rilke 1988), valamint Pintér Gábor György és Pintérné Lederer Vera (Rilke 2003) munkája.

szerint. Ezért lehet a közvetítésnek mint a közegek színeváltozásának tapasztalata szép úgy, hogy az egyúttal az *iszonyat* kezdete, mivel a létehez kötődésben a „független” alany kényszerül pusztulni. Az erősebb lét vonzását és veszélyét, szépség és iszonyat érzékelt összjátékát Heidegger – egy másik Rilke-vers kapcsán – a kockázat fogalmával érzékelteti: „... a Természetet kockázatként kell elgondolnunk. A kockázat egyszerre nevezi meg a kockáztató alapot és azt, ami kockára van téve a maga teljességében. <...> A teljes vonatkozást, amelynek minden létező mint kockára tett átengedi magát, Rilke szívesen nevezte 'nyitott'-nak.” (Heidegger 2008: 246).

A beszéd közege azonban a hangzás, ezért az első elégia említést tesz arról is, mikor és hogyan viselkedik a hang fényyszerűen. Azaz mikor válhat a hang olyan közvetítő közeggé, melynek anyaga és mozgása maga lesz az információ. Mikor tünteti el tehát a szellem és a matéria intervallumát a beszéd? Akkor, amikor a „csönd szava szól”, pontosabban ahogy a csöndből képzett hang szól: „Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur / Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf / aufhob vom Boden <...> Aber das Wehende höre, / die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.”² A hír ekkor megszakítatlan („die ununterbrochene Nachricht”), s miként a fuvallat (das Wehende) hallható. A megszakítatlanság az intervallum iszonyatát kerüli el, s a nyelv a rejtőző forrás, a csöndbe visszahúzódó és onnan artikulált, minket szólító lét nyelveként kerül alkalmazásra. A látás anyagi közegének betörése-érvényesülése tehát szétzilálja a szubjektumot, fensége pusztulással fenyegeti, míg a hangzás folytonossága újraképezi, mintegy óvón alakítja át. Amennyiben nem az alany tételezi a létező rejtetlenségét, felnyílását, hanem fordítva, úgy lehet ekkor egy nyelv a csöndre-ráhallgatás nyelve. Olyan tehát, ami a csöndből mint „fuvallat” érkezik el a beszélőhöz. A beszélt nyelv fényyszerűsége ez a fuvallat, mely úgy érinti meg az emberi hallást, miként a lángból továbbhaladó fény a látást. S ez a megnyílás kiterjed az írásra is, azaz eredendően magába foglalja a látható nyelvet. Így tűnhet elő a sorstól szólításként a sokat tárgyalt sírfelirat: „Vagy fölségesen egy fölirat táruult elibéd, mint / Santa Maria Formosában a múltkor a sírlap...”³

Az anyagi érintkezés mint a határolt én számára angyalian iszonyú tapasztalás, mint így értett létvonatkozás artikulálódik a második elégiában. Maga az emberi érzés mint információ, a semmibe oszlik, mivel a kommunikáció pusztá

² Hangok, hangok, halld szívem, úgy ahogyan csak / szentek hallották, hogy az órjas hívás / fölemelte őket a földről <...> De halld a fuvalmat, / a szakadatlan hírt, mit a csönd szava szól” (Nemes Nagy Ágnes fordítása).

³ Rónay György fordítása, eredetiben: „Oder es trug eine Inschrift sich erhaben dir auf, / wie neulich die Tafel in Santa Maria Formosa.”

terében egyre gyengülni kényszerül. Az érzés elszáll a lélegzettel, mint a harmat a hajnali fűről, és egyre gyengül mint parázstól parázsig az izzás. Ezért a hang sem tartja meg beszélőjét, s aki szól, széjjelfoszlik benne és általa. Ugyanakkor ez a feltartóztathatatlan mozgás neveztetik éppen emberi létezésnek: mi mégis ez vagyunk (*wir sinds doch*). S pusztán metafizikai kérdés marad, a világ mit érez belőlünk, ízel-e minket a tér, angyal angyalit fog csak e fel, azaz hová tűnik a nyelvi közvetítés anyagisége abban a médiumban, amely már nem lehet emberi? Hogyan lehet a nyelv egy létező nyelve, amikor hangzó anyaga nyomtalanul elhal és szertefoszlatja mindazt, amit emberi intencióként magában hordozott? Az elégius válasz ezúttal is a klasszikusan modern lemondás jegyében születik, s úgy hivatkozik a tárgyi környezetre, hogy annak képi objektivitása bizonyuljon a veszteség okának. A saját világ nyelvét itt – az antikvitás e virtuális eszményében – az érintés metaforizálja. Az érintés pedig az említett fényelmélet szerint történő kommunikáció: a kéz nem csak jelez valamit, hanem maga lesz a jelzés hordozója, anyaga és performáló jelentése. Az elégia zárása szerint a klasszikus görögség érzelmei – a szerelem vagy a búcsúzás – oly módon kerültek közvetítésre ezáltal, mintha az információ anyaga, az emberi test, az érintő kéz és az érintett váll „másféle anyagból” lettek volna gyúrva mint a miénk. Ők, a régiek, tudták, mi a miénk, s nem transzcendálták érzéseiket egy olyan külvilágba, melybe a modern képi gondolkodás metafizikai szelleme vágyakozik. „Nézd, mind *vannak* a fák” – hangzik a felszólítás, a létigét kurzíváló írással. Az érintés pedig az alany létezését akár mint kezének mozgását is jelölheti és jelentheti: „két kezem egymást / fölfedezi, vagy bennük óvja magát nyűtt / arcom.” S ez a mozdulat olyan érzéssel jár, melyet követ az ek-szisztálásra utaló kérdés: „De ki mer már *lenni* ezért?” Hiszen az ember tovasiklik a tettből, minek következtében „nem nézhet utána a szem már a képbe.”

Paul de Man szerint az elégiák felszólító hanghordozása összeegyeztethetetlen a költői alakzattal (figurával), minden normatív páthosz vagy kényszer elutasításával járna (De Man 1999: 71). De éppen a nyelv mediológiai aspektusának figurálása lehet különösen képes egy mámoros-kaotikus állapot kibeszélésére. Erre utal többek között a mitológiai motívumok megoldozása (Gadamer 1995: 108–122). Rilkénél a folyamisten, Neptunus, a sötétség, a vízmélység kaoszából emelkedik a fényre, miközben végtelen lázongásra bírja az éjszaka erőit, megtámadva mindazt, ami rendezett, befejezett, nyugodt és megállapodott. Nem tűri a határokat – indulatokat és szenvedélyeket kelt, víziókat és hallucinációkat teremt, ezeket napvilágra hozza, azaz érzékelhetővé teszi. Neptunus ténykedése a sötétség önmegjelenítő formálása. Az éjszakát

nem a hajnal világítja meg, maga tűnik át világossággá. A poszeidóni felmerülés – a közegváltás – drámai pillanata nem más mint a láthatóvá és hallhatóvá válása annak, ami nem egy másik közegbe áthelyezéssel válik érzékelhetővé, hanem ami a létezése legsajátabb természetéből bomlik másik médiummá. Ez az esemény ugyanakkor kezdet is, egy létforma kezdete, ahogy a negyedik elégia mondja, vagyis az érzéki tapasztalás eleve nyelviként derül ki. Ami eredendő, s ami az érzéket ekként világlóként ismerteti fel, az természetesen a létezéssel ekvivalens értelmezettség. A zörej anyagiséga ezért itt sem független a ráhallgató és beszélő értelem adta jelentésektől. „Bármi zörej kélt is, mosolyod már megmagyarázta, / mintha te rég tudnád, *mikor* és miért reccsen a padló...”⁴.

A negyedik elégia a bábszínház sokat elemzett műfajának és metaforájának ártértelemezésével is kitűnik. A bábjáték jól ismert szemantikája, az állandósított jel látványos szembesülése jelentésének temporalitásával, ekként a jelölés aktusának megghasadtsága a halálba hanyatlás horizontján itt, a rilkei látás révén nyer sajátos, a Heinrich von Kleist-től Walter Benjaminig és tovább alakuló felfogástól eltérő relacionálást. A bábszínpadra vetett tekintetnek ugyanis éppen hogy kiegyenlítő képessége lehet: a beszélő az egész élet, az emberi sors végére pillantva tapasztalhatja, hogy összetartozik mindaz, amit az intervallumok folyvást elkülönítenek. A bábjátékkal inszenzált allegorézis annyiban regenerál – tesz lehetővé – egy vele együtt érvényesülő szimbolikus nyelvet, amennyiben a végességet is magába foglaló anyagi távlatot nem csak a test, a bábuhoz kötött anyagiség szabadon kezelhető emlékjelei nyitják fel, hanem a nyelvbe írt emlékezet: az anyag, a test halálba hanyatló jelentéseinek hordozója. Rilke utolsó éveiben tűnik fel egy újabb orosz levelezőtárs, Marina Cvetajeva, akinek az *Elégiák* születési körülményei mellett a betegségéről, lelkéről és testéről mint az én és „ő”, szellem és „hordozója” viszonyáról vall. A testi identitás kutatásainak újabb irányai felől nézve sem érdektelen a szellemi elsőbbség olyan képviselete, mely a testet nem pusztán „reprezentatív” státuszában értékeli, vagyis bár „önállóként”, de mégis alárendeltként kezeli: a lélek „jámbor és bölcs” teremtményeként, hűséges hordozójaként.

Kép és médium, nyelvi struktúra és figuratív esemény reflektált hangja mint a közlés és a színrevitel összekötése kap olyan nyomatékot az ötödik elégiában, melyet magyarul Tandori Dezső fordítása fejezett ki markáns módon (Pór 2010, Fried 2021). Mint a korabeli művészetben annyszor, itt is a cirkuszi porond lesz a színhelye a tér és a jelentés, a közeg és a nyelv együttműködésének. A látható nyelv, az írás maga is része az akciónak: az artisták kiállítására

⁴ Rónay György fordítása.

utaló hatalmas kezdőbetű ott virít a szőnyeg mellett, mely flastromként takarja az ég látványát fájlaló földet. S e kezdőbetű a közép, mely körül nyílik és elhull a „nézés rózsája”.⁵ És ez a nézés, melyben az akrobaták mutatványa a betű környezetében tűnik elő, ez váltja ki magát a látszólag nem-hermeneutikai kérdést. „Wo, o wo ist der Ort, — ich trag ihn im Herzen” – a szívére mint az őrzés (hordozás) helyére kérdez tehát a lírai én, vélt szubjektivitása romantikus eredendőségére, mely megelőzte a tudást, az értelmet: a mostani attrakciók színtereit. S az így elgondolt hely mondhatatlanként, azaz figurálhatatlanként derül ki: nélkülözi a szavakat, s keserves Seholnak minősül. Az ekként kibeszélhetetlen hely, a sehol, mint az érzelmek közegmentes kifejeződésének nemlétező dimenziója – a cirkuszi szőnyeg nemlétező másika, üres idealitása – itt mégis előkerül mint teljesületlen vágyakozás, mint egy szubjektum önmagát konstituáló, a semmi tükréből visszavonatköztatott virtualitása. S e vágyakozás kudarcának beismerése alkotja a panaszdal lírai modalitását, mely még arra is rákérdez (a nietzschei érem-metaforára emlékeztetően), hogy vajon odadobnánk-e a pénzdarabot a porondon mosolygó pár elé, vagyis kiszolgáltatnánk-e egy tárgyi történésnek ezt a belül őrizni vélt tartalmat?

A hangzás és a látás médiumainak nyelvisége szempontjából kulcsfontosságú a ciklus hetedik verse, melyben éppen ezért kezd még fokozottabban érvényesülni a második modernség poétikája (Kulcsár Szabó 1996: 27–61). Az egyéni szólam önelvűségének, így értett versenyszerűségének az elhárításával indul a költemény, kinőtt-túlnőtt hangnak (entwachsene Stimme) nevezvén a kiáltás azon természetét, mely saját szívét – bensőségét – dobna az ég felé. Először szintén Tandori Dezső fordítása figyelt fel a szónak és hangzó közegének mediálisan meghatározott informativására: „Ó, és hogy a tavasz értse, oly helye ne lenne, / mely a hír-adás hangját ne viselné.”⁶ A hang akkor nem nő túl önmagán, amikor érti, sőt értelmezi őt a környezet azáltal, hogy a szó helyet foglal benne. Ami annyit tesz tehát, hogy a hír-adás a szólítás és a válasz fokozatosan kiépülő, a tavaszodással, vagyis a közegével együttlétező nyelvvé válik, akként teremődik meg. A kérdő kis hangtól, a hang-fokokon mint lépcsőn terjed a messzire ívelő zengésig. A térben elhelyezkedés és az értelem ugyanazt jelenti: a szólam mondása a hely jelentéseként válik közvetíthetővé. A beszélő száj hangjai így nem egyszerűen behatolnak az üres térbe, hanem maguk válnak térré, a tér anyagát eleve mint jelentőt érzékelvén. Hiszen „hogyan is tudnánk feledni”, kérdezi erről a híradásról mint a saját anyagáról tudó memória.

⁵ Tandori Dezső fordítása.

⁶ „O und der Frühling begriffe –, da ist keine Stelle, / die nicht trüge den Ton Verkündigung.”

S ezzel kapcsolatos a Rilke-szakirodalom egyik leggyakoribb témája, a „belső világtér”, a belsővé tétel, a látás interiorizáló közege (Adler 2000: 112, Guardini 2003, Orosz 2019). Ehhez itt annyit, hogy a korábban neptunusinak nevezett láthatóvá tétel úgy hárítja el a világ képszerű előállítását, hogy ragaszkodik az említett vonatkozás elsőbbségéhez, mivel ezt nem egyszerűen két eredendő entitás kapcsolatba kerüléseként érzékeli. A láthatóvá tétel nem véletlenül artikulálódik az időiséggel – az ittlét horizontjával – összefüggésben. A jelen pillanata nem merül ki önnön megjelenítésben, mint egy most kifejezésében, melynek értelmező instanciái magából a tárgyi világ előállításából indulnának ki (Heidegger 1979: 550-581). A megmérhetetlen pillanat eksztatikus elmozdulása ugyanis nyitott a jövő lehetőségére, a váratlan körülményekre. Ilymódon előlegző jellegű, s az előlegzéssel érkezhetsz elgondolójához ahhoz a létezőhöz (Dasein), aki önmaga. Így válhat nagyszerűvé (herrlich) az ittlét (Hiersein). A belső látás érvényesülése, a világtér elsajátító bensővé tétele a felejtés és az emlékezés nyelvi immaterialitásának konstansa, azaz nem a már érzékiileg meglévő interiorizációja. Nem a múltbelinek a jelentésszerű fenntartása, hanem a lenni-tudás egzisztenciális vonatkozása, a lezárhatatlan megértés nem-lineáris időiségében. Vagyis az ittlét létmódja a két tartam (volt és eljövendő) között, a látás mint értelem és az értelem mint látás nyelvi-költői perspektívájában (Szendi 2010). S a vonatkozás merőben érzéki-anyagi szempontból megragadhatatlan, ahogy ezt az ezúttal szabad fordításban idézendő zárósortok immár némi páthosszal ismerik fel – az érzéki és a szellemi megkülönböztetések intervallumába kényszerülő sors elégikus szavaiként: „szólitásom mindig oda-út, ily erős áramlással te [az angyal] nem járhat szemből. Mint kiterjesztett kar az én hívásom. Az angyal megragadó és kinyúló keze pedig nyitott marad, mint hárítás és várakozás, megfoghatatlan, távolba vesző.”⁷

A nyolcadik elégia – többek között Cézanne hatására (Gerok-Reiter 1993) – olyan megkülönböztetést tesz érzéki jelenség és nyelvi jelentés között, mely eltér az iménti megfontolásoktól, s mely kifejezetten az ember kényszerű végzetének nevezi a másikkal, a világhoz tartozás olyan formáját, mely egy tükrözés révén konszolidálja az önmagáról tudó létezését. Sőt, az abszolút másik, a halál, a halálhoz-lét tudata bizonyul itt olyan határvonalnak, mely mintegy visszafordítja a tekintetet a nézőbe, s lezárja a látás nyitottságát. Hogy a halál egyébként értelemadó jövőbelisége itt éppen hogy elfedné bennünk a szabadságot, mely reflektálatlanságában lenne teljes, hermeneutikailag meglehetősen paradox

⁷ „Denn mein / Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke / Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter / Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen / oben offene Hand bleibt vor dir / offen, wie Abwehr und Warnung, / Unfaßlicher, weit auf.”

beállítás. Ilyen szempontból a nagysikerű, sokat fordított nyolcadik vers kivételnek tekinthető a ciklusban. Nem úgy a kilencedik, melynek sokat idézett sorai az emberben láthatatlanná váló és ekként újjászülető Földről beszélnek. Ez lesz a feltétele az angyal megszólításának, s annak, hogy a nyelv ne az egyéni érzések mondhatatlanságát kísértse, hanem a hagyomány, a nemzedékek szavát szólaltassa meg. Így lesz közölhető a kézhez álló dolog, s mindaz, amit a látás, a tekintet őriz. Az anyagtalanná – azaz nyelvi anyagúvá – válás és a nyelvi fordulat eseménye ekkor már egymást feltételezik.

E rövid megjegyzések tán érveket hozhattak hermeneutika és poétika olyan szoros kapcsolata mellett, melynek több összetevőjét éppen az újabb mediológiai belátások tárhatják fel az irodalmi elemzés számára, akár a filozófiai és a költői diszkurzus sokat emlegetett ingája tekintetében. E kapcsolat belátása révén áttekinthetőbbé válhat a rilkei nyitottság olyan konstituáltsága, mely szembenáll egy világ technikai-rationális szerveződésének látványával, miközben újjáalkotja annak „átélhető” képét.

Felhasznált irodalom

- Adler 2000 = Adler J. Vom Raum zum Weltinneraum. Rilkes Deutungsgedichte. // Rilke und die Moderne. (ed. Adrian Stevens – Fred Wagner) München, 2000. 112.
- Beissner 1965 = Beissner F. Geschichte der deutschen Elegie. Berlin, 1965.
- Buddeberg 1956 = Buddeberg E. Denken und Dichten des Seins. Heidegger, Rilke. Stuttgart, 1956.
- De Man 1999 = Man Paul de. Az olvasás allegóriái. (ford. Fogarasi György) Szeged, 1999.
- Füllenburg – Engel 1982 = Materialien zu Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien”. (hrsg. Fülleborn U. – Engel M.) Frankfurt am Main, 1980.
- Fried 2021 = Fried I. Tandori Dezső Rilke-változataihoz. Gondolatok Tandori és a modernség problémaköréből. Tiszatáj. 2021/3, 45–62.
- Gadamer 1984 = Gadamer H.-G. Igazság és módszer. (ford. Bonyhai Gábor) Bp., 1984.
- Gadamer 1995 = Gadamer H.-G.: Mitopoétikus átváltozások Rilke „Duinói Elégiai”-ban. (ford. Schein Gábor) // Pannonhalmi Szemle. 1995/4. 108–122.
- Gerok-Reiter 1993 = Gerok-Reiter A. Perspektivität bei Rilke und Cézanne. Zur Raumerfahrung des späten Rilke. // Deutsche Vierteljahrschrift 67. (1993) 484–520.

- Guardini 2003 = Guardini R. „Sehol világ, csak belül”. Rainer Maria Rilke Duinói elégiái. (ford. Görfölg T.) Bp., 2003.
- Heidegger 1979 = Heidegger M. Lét és idő. (ford. Vajda Mihály és mások) Bp., 1979.
- Heidegger 2008 = Heidegger M. Költők – mivégre? (ford. Schein G.) // Rejtektutak. Bp., 2008, 246.
- Kovács 2011 = Kovács Árpád. Rím és katakrézis a „Hajnali részegség”-ben // Versbe írt szavak. Bp., 2011, 13–62.
- Kulcsár Szabó 1996 = Kulcsár Szabó Ernő. Beszédmód és horizont. Bp., 1996. 27–60.
- Orosz 2019 = Orosz Magdolna. Látni tanulás és vizualitás mint poetológiai elv Rilkénél // Nyelv – emlékezet – elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban. Bp., 2019. 87–97.
- Mitnyán 2020 = Mitnyán Lajos. Das reine Wort. Rainer Maria Rilkes ästhetisches Denken und die Duineser. Wien, 2020.
- Pór 2005 = Pór Peter. „Zu den Engeln (lernend) übergehen”. Der Wandel in Rilkes Poetik zwischen den „Neuen Gedichten” und den Spätzyklen. Bielefeld, 2005.
- Pór 2010 = Pór Péter. Ki volt előbb – Rilke vagy Tandori? // Holmi. 2010/12. 1626–1640.
- Szabó 1979 = Szabó Ede. Rilke világa. Bp., 1979.
- Pleșu 1996 = Pleșu A. A madarak nyelve. (ford. Horváth A.) Pécs, 1996.
- Rilke 1997 = Rilke R. M. Duineser Elegien, Die Sonette an Orpheus. Hg. von Groddeck W. Stuttgart, 1997.
- Rilke 1883 = Rilke R. M. versei. (szerk. Szabó Ede) Bp., 1983.
- Rilke 1988 = Rilke R. M. Duinói elégiák. Gyomaendrőd, 1988.
- Rilke 2003 = Rilke R. M. Duinói elégiák. Bp., 2003.
- Szendi 2010 = Szendi Zoltán. Perspektivierung und Daseinsdeutung in der Lyrik der mittleren Periode Rainer Maria Rilkes. Wien, 2010.
- Tandori 2009 = Tandori Dezső. Rilke és angyalai. Önéletírás égiekkel. Műfordítások, rajzolások, hódolatok és vallomások 1959–2009. Budapest, 2009.
- Takács 2011 = Takács Miklós. Ady, a korai Rilke és az „istenes vers”. Debrecen, 2011. 23–54.
- Weissenberger 1969 = Weissenberger K. Formen der Elegie von Goethe bis Celan. München, 1969.

Ladányi István
(PE, HTK, Veszprém)

A TEST TÁVOLLÉTÉNEK TRAUMÁJA ÉS AZ ELBESZÉLÉS ELÉGTELENSÉGÉNEK GONDOLATA DANILO KIŠ MŰVEIBEN¹

Danilo Kiš elbeszélői jellemzően az őket megelőző családi vagy történelmi nemzedékhez kapcsolódó tragikus, helyrehozhatatlan és jóvátehetetlen veszteség traumáját beszélik el. Elbeszélőművészete a személyes, családi és történelmi traumák elbeszélésének kísérleteként és az elbeszéléshez kapcsolódó kudarc tapasztalatának megjelenítéseként is olvasható. Az elbeszélés kudarcra nem csupán abban nyilvánul meg, hogy az elbeszélő nem tudja megnyugtatóan, a maga teljességében elbeszélni a trauma forrását, a traumatikus élményt. Ennek jelzései az akkurátus pontosságra törekvés a történelmi tényekhez ragaszkodásban, a vallatás vagy a dokumentumok diskurzusában – jelezve, hogy az így létrehozott pontosság, a tényeknek való megfelelés nem tud hozzáférni a személyeshez, az egyszeri létezés végtelenül sok lehetséges aspektusának és időbeli megismételhetetlenségének differenciálatlan, megfelelő érzékelési és fogalomalkotási lehetőségek híján nem hozzáférhető vonatkozásaihoz, s ugyanakkor azt is, hogy az elbeszélés eszközei is csak a maguk korlátozott lehetőségei szerint közvetítik az elbeszélteket. A kudarc azonban, mindezekre a sajátosságokra ráépülve annak a kudarcra is, hogy a megidéző elbeszélés nem tudja meg nem történtté tenni a traumát, sem jóvátenni a veszteséget, és nem tudja megszüntetni a másik hiányát, helyreállítani testi jelenlétét.

Az elbeszélések rendre a távollevő hiányának és jelenlévővé tételének problémája köré szerveződnek, akár az elbeszélő saját múltjának (a *Korai bánat* című kötet elbeszélései), akár az elbeszélő családtörténetének (családi trilógia: *Kert, hamu; Korai bánat; Fövenyóra* című regények), akár a történelmi múltnak

¹ Ladányi István. A test távollétének traumája és az elbeszélés elégtelenségének gondolata Danilo Kiš műveiben. // Valóság és módszer. Test, történelem, elbeszélhetőség. (szerk. Bányai Éva, Horváth Csaba, Pataki Viktor, Vincze Ferenc) Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2020. 203–211.

az elbeszéléséről van szó (*A holtak enciklopédiája*; Borisz Davidovics síremléke című elbeszéléskötetek). A távollevő testi jelenlétének hiánya bírja szóra az elbeszélőt, és poétikájának jellemzői az elbeszélés kudarcának színreviteleként láttatják az elbeszélést.

Danilo Kiš monográfusa, Radics Viktória, Odo Marquard-ra hivatkozva az antifikció eljárását említi a kiši poétika fordulataként:

Úgy nyúlt hozzá a rendelkezésre álló anyaghoz, mint aki elsőrendű módszertani elvként kitűzte, hogy nem fog semmit sem átkölni semminemű művészi cél érdekében. <...> Szó sincs tényirodalomról (valóságirodalomról), a művészeti illúzió nem veszít fontosságából, csakhogy az nem egy lehetséges fiktív világ megteremtését, hanem a valósággal való interakció visszavételét szolgálja, a *művészetet mint antifikciót*, ahogy Odo Marquard mondja (ami nem antiilluzionizmust jelent. (Radics 2002: 197–199).²

A Danilo Kiš-i poétika jellemzője, hogy gyakran az elbeszélés aktusa is beleíródik a műbe, hogy utal az elbeszélői eljárásokra, az aktuális elbeszélés megalkotottságára, továbbá távolságára, elkülönültségére az elbeszélt eseményektől. Az elbeszélői nyelv keresése, a megszólalások személyhez rendelése, a személyes vallomás retorikája, a dokumentumok szóhoz juttatása olvasható a hiteles tanúságtétel eszközeként, az emlékkörzés főlemelő aktusaként vagy a traumafeldolgozás fölszabadítani kívánó eljárásaként, de az elbeszélői hitelesség aktuális megszerzésén túl az elbeszélő tevékenységének tragikus kudarcaként is felfogható.

Egy saját hiányzás, a saját testi jelenlét hiánya és az ezt a hiányzást lefedni próbáló szöveg viszonyáról szól az igen korai, 1969-es *Korai bánat* (Kiš 1969, Kiš 1971) kötet *A bársonyfedelű albumból* című szövege. A kötet a gyermekkor (többnyire traumatikus) emlékeit idézi, és ebben az esetben egy iskolai értesítő füzetből kitépett, hiányzó oldal az elbeszélő emlékidézésének kiindulópontja. A hiányzó szöveg a felidézett gyermekkori énnak az ellenőrzőbe

² Radics itt idézi Odo Marquardot: „A művészet csak akkor marad helyettesíthetetlen, és története – a valóság fiktivitásának feltételei mellett – csak akkor lehet befejezetlen, ha a fiktivitás ellenében határozza meg önmagát: antifikcióként. <...> Minden műalkotás kapitulálásra kényszeríti az elfogadott (fikciók által vezetett) szemléleteket azáltal, hogy addig nem látott dolgokat mutat meg és ismertet el. Ezáltal a művészet (kompenzációképpen) szóhoz juttatja (elméletként és tapasztalatként) azt, ami a jelenkori valóság szélsőséges fiktivitásában non-fiction valóság marad, mindenekelőtt a halált – különösen, amikor a modern világ cselekedni és gondolkodni próbál ‘quasi mors non daretur’ –: meghalok, tehát vagyok, tehát valóban voltam, és nem csak kitaláltam magam, és nem csak kitalált valaki engem (mint egy utópia emléktárgyát).” (Marquard 1998: 99–100).

írott hazugsága, amikor az anyja rábeszélésére az iskolai hiányzására a „pőre igazság” helyett valamilyen hamis magyarázattal szolgált, betegséggel, szármárkőhögéssel vagy himlővel, ezt az elbeszélő már nem tudja felidézni. Azt viszont igen, hogy a hiányzás valódi oka az volt, hogy a téli hóviharban nem volt megfelelő lábbelije, amelyben elmenjen az iskolába.

Azt hiszem, a végzetes hiba akkor történt, amikor egyik kimaradásom okául, az anyám tanácsára, olyasmit írtam be az ellenőrző könyvecskébe, amit aztán nem találtam eléggé meggyőzőnek, valami betegséget, szármárkőhögést, himlőt vagy valami hasonlót, nekem pedig jobban tetszett a megalázó, pőre igazság (ezt a tulajdonságomat, legalábbis az irodalomban, mindmáig megőriztem). (Kiš 1971: 123).³

Az elbeszélő a meztelen, akár megalázó igazsághoz kíván ragaszkodni, ennek leírásával szeretné lefedni a hiányzást. Danilo Kiš elbeszélői ennek jegyében kutatják a nyomokat, az egykor jelen lévők jelenlétének nyomait, egykori jelenlétük tárgyi emlékeit, dokumentumait, lenyomatait keresve.

A *Korai bánat* kötet második darabja, *A vadgesztenyék utcája* a múlt nyomtalan eltűnésével, a gyermekkor világának teljes fölszámolódásával és végső soron az apa által meghatározott tér teljes megsemmisülésével szembesülő felnőtt története (Kiš 1971: 9–16). Az egykori gyermek is a hiány tárgya, és a gyermekkor távoli helyszíneinek a felkeresése a saját egykori testi jelenlét helyreállításának kísérleteként/kudarcafént láttatja magát. A gyermekkori házukat kereső felnőtt az emlékeiben élő, az elbeszélésben felidézett egykori otthonnak az elbeszélés valóságában a nyomait sem találja, kert és a kertbe ültetett vetemények vannak a helyén.

Ügyszintén a *Korai bánat* elbeszélője idézi meg a gyermekkori én és az apa közös térbejárását az eltávozott cirkusz nyomán, *A rét, ősszel* című elbeszélésben (Kiš 1971: 45–52). A szöveg a már távol lévő cirkuszra vonatkozó közléssel indít, és az ottlétük nyomainak, a kitaposott porondnak, a letaposott fűnek az említésével, majd a nyomok részletes, aprólékos számbavételével folytatódik, és a nyomok számbavétele az eltávozott és hiányzó cirkusz részleteinek, résztvevőinek, műsorának a megidézése is lesz egyúttal. A nyomok a maguk természet szerint adnak számot az itt zajlott eseményekről, közvetítik a résztvevők egykori jelenlétét, de sem az eltávozott testeket, sem az elmúlt eseményeket nem

³ „Mislim da je fatalna greška bila napravljena time što sam za razlog izostanka upisao u tu kontrolnu knjižicu, po savetu svoje majke, nešto što mi se nije činilo dovoljno ubedljivim, neku bolest, magareći kašalj, boginje ili slično, a meni se više sviđala gola-golcata ponižavajuća istina, (stvar koju sam, barem u književnosti, i do dana današnjeg sačuvaó).” (Kiš 1983a: 92).

tudják jelenlévővé tenni. Az elbeszélés ily módon nem az egykor megtörtént események megjelenítése, hanem a hiány számbavétele.

„Az elbeszélés, pontosabban az elbeszélés művészete minden bizonnyal két korszakra osztható: a Borges előttire és a Borges utánira” – írja Danilo Kiš az *Anatómiai lecke* című esszékiötetében (Kiš 1999: 52).⁴ A borges-i örökség iránti tiszteletadás Kiš számos művében felismerhető, a fikció és az események világa közti viszony kezelésétől a szövegelméletek felhasználásának technikáin át a motívumhasználatig. A borges-i bábeli könyvtár is egészen sajátosan újrainrodik nála, és a mindent magába foglaló abszolút könyvtár története, a Danilo Kiš-i *A holtak enciklopédiája* a nyom nélkül az elmúlásba távozottak mindenre kiterjedő megidézésének történetévé válik. *A holtak enciklopédiája* az azonos című kötet meghatározó elbeszélése. Az elbeszélés alcíme: *Egy egész élet*. (Kiš 1990: 41–70). A novellában színre vitt, vágyálombéli könyvtár totális enciklopédiája mindazoknak szentel szócikket, akik nem szerepelnek semmilyen ismert lexikonban. Az elbeszélés fikciója szerint egy kiterjedt ügynökhálózat munkája nyomán gyarapodnak a különös stockholmi könyvtár szobáiban *A holtak enciklopédiája* kötetei, és az egyes szócikkek teljes egészében, minden tekintetben reprezentálják az egykor élt emberek teljes életét. Az egyik kötetben a történet főhősnője a maga betűrendi helyén megtalálja a nemrég elhunyt apjára vonatkozó, az őt hiánytalanul megidéző, voltaképpen az életét és alakját, őt magát a teljességében megjelenítő szócikket:

Ami ezt az *Enciklopédiát*-t <...> egyedülállóvá teszi a világon, az a mód, ahogyan leírja az emberek egymás közötti viszonyát, kapcsolataikat, a tájat, mindazt a sok-sok részletet, amely az emberéletet alkotja. A szülőhelyéről szóló adatot, például, azonkívül, hogy teljes és pontos („Kraljevcani, Glina község, sisaki járás, Banija megye”), nem egy földrajzi és történelmi tudnivaló egészíti ki, mert *ott* minden fel van jegyezve. Minden. A szülőföld tájleírása annyira eleven, hogy miközben olvastam, valójában csak átfutottam a sorokat és bekezdéseket, úgy éreztem, mintha ott volnék, annak a tájnak a szívében: hófödte, távoli hegytetők, kopár fák, befagyott folyó, melynek jegén, akár Brueghel tájképein, korcsolyáikon gyerekek iringálnak, köztük világosan láttam őt is, apámat, noha akkor még nem volt az apám, hanem csak az, aki majdan az apám lesz, aki az apám *volt*. – A táj ezután hirtelen kizöldült, rózsaszínből és fehérén virágba borultak a fák, a szemem láttára kivirágoztak a galagonyabokrok, a nap araszol Kraljevcani falu felett, gíngallóz a falusi templom harangja, tehenek bőgne az istállókban, a házak

⁴ „Nema sumnje, pripovetka, tačnije rečeno pripovedačka umetnost, deli se na onu do Borhesa i na onu posle Borhesa.” (Kiš 1983b: 50).

ablakaiban pedig rőt fénye ragyog a reggeli napnak, amelytől olvadásnak indulnak a jégcsapok az eresz alatt. <...> Gondolom, ebből némi fogalmat alkothattak arról, mekkora adatmennyiséget dolgoztak fel *A holtak enciklopédiájá*-ban azok, akik magukra vállalták azt a nehéz és dicséretre méltó feladatot, hogy feljegyezzék – kétségtelenül tárgyilagosan és elfogulatlanul – a legtöbbet, amit feljegyezni lehet azokról, akik földi útjuk végére jutottak, és átléptek az örökkévalóságba. (Mert ők hisznek a feltámadás bibliai csodájában, s ezzel a gigászi kartotékkal csupán előkészítik ennek az órának az eljövételét. Ilyenképpen mindenki föllelheti nemcsak hozzátartozóit, hanem, mindenekelőtt, önnön elfelejtett múltját. Ez az adattár akkor az emlékek kincsbányája és a feltámadás egyedülálló bizonyítéka lesz.) (Kiš 1990: 44–46).⁵

Az elbeszélő emlékezetből idézi hosszú oldalakon keresztül az apáról írt szócikkben olvasottakat, majd arra hivatkozva szakítja meg az olvasottak idézését, hogy a bármily részletgazdag visszaemlékezés az enciklopédiára is elégtelen és töredékes az *eredeti*hez viszonyítva. Az imaginárius enciklopédia a teljes reprezentációval és a jövőbeli feltámadás tételezésével az egykori létezés lehetséges helyreállítását is szóba hozza, mégpedig a maga időtlen teljességében, a teljes és végleges elmúlás, testi megsemmisülés ellentétéként.

Danilo Kišnél sohasem a pusztá emlékkálításról szól az elbeszélés, hanem a testi jelenlét hiányáról. Az emlékjel a hiány jele. Így jut értelemhez a *Borisz Davidovics síremléke* elbeszélés is, amely egy olyan embernek, a szovjet

⁵ „Ali ono što čini tu enciklopediju jedinstvenom na svetu <...> to je način na koji su opisani ljudski odnosi, susreti, pejzaži; ono obilje detalja od kojih je sastavljen ljudski život. Podatak (na primer) o njegovom mestu rođenja, potpuno i tačan («Kraljevači, opština Glina, srez sisacki, oblast Banija») popraćen još i geografskim i istorijskim pojedinostima, jer *tamo* je sve zapisano. Sve. Predeo njegovog rodnog kraja dat je tako živo da sam se, čitajući, prelećući zapravo redove i pasuse, osećala kao da sam bila *tamo*, u srcu tog predela: sneg na vrhovima dalekih planina, gola stabla, zaleđena reka po kojoj, kao na Brojgelovim pejzažima, promiču na čkaljama deca, među kojima sam videla jasno i njega, svog oca, mada tad još ne bejaše moj otac, nego samo onaj koji će biti moj otac, onaj koji je *bio* moj otac. – Zatim bi predeo naglo ozeleneo, buknuo bi cvet na stablima, ružičast i beo, procvetaju na moje oči bokori gloginja, sunce preleće iznad sela Kraljevači, zvone zvona sa seoske crkve, muču krave u štalama, a na prozorima kuća sja rumeni odraz jutarnjeg sunca i topi ledene stalaktite na oluku. <...> Mislim da iz ovoga možete naslutiti, bar približno, količinu informacija koju unose u *Enciklopediju mrtvih* oni koji su uzeli na sebe težak i hvale dostojan zadatak da zabeleže – bez sumnje objektivno i nepristrasno – najviše što se može zabeležiti o onima koji su završili svoj zemaljski put i uputili se ka večnom trajanju. (Jer oni veruju u čudo biblijskih uskrsnuća, i ovom golemom kartotekom samo pripremaju dolazak tog časa. Tako će svak moći da pronađe ne samo svoje bližnje nego, u prvom redu, svoju sopstvenu zaboravljenu prošlost. Ovaj će registar tada biti velika riznica sećanja i jedinstven dokaz uskrsnuća.)” (Kiš 1983c: 51–52).

diktatúra végtelenül sok áldozata közül egynek állít emléket, akinek a teste elveszett, megsemmisült, maradványaiban sem maradt fenn. A megsemmisült, eltűnt holttest fontossága kapcsán az ókori görögység kultikus cselekvését idézi:

A régi görögöknek volt egy tiszteletet érdemlő szokásuk: azoknak, akik elégték, akiket elnyelt a tűzhányó torka, akiket maga alá temetett a láva, azoknak, akiket széttéptek a vadállatok vagy fölfaltak a cápák, azoknak, akiket szétmarcangolt a sivatagi dögkeselyű, a hazájukban úgynevezett *kenotáfiumokat*, üres síremlékeket építettek, mert a test az tűz vagy víz vagy föld, ám a lélek az alfája és omegája mindennek, néki tehát szentélyt kell emeltetni. (Kiš 1978: 63–64).⁶

A *Borisz Davidovics síremléke* kötet történetei a bolsevik diktatúra közegében játszódó eltűnéstörténetek. Az elbeszélések az emberi kiszolgáltatottság történetei, voltaképpen a saját testének, vagyis a teste által a hatalomnak kiszolgáltatott emberről szólnak. Azt a tapasztalatot rögzítik, hogy az ember kiszolgáltatottja a testi létének, a teste által megfogható, elzárható, kényszeríthető, és végső soron a teste által megsemmisíthető. És miközben minden azonossága kétséges, hiszen az egész kötet a hamisságok, az álnevek, állótözetek, csalások, árulások történetesora, az ember leginkább a testével és annak is a fájdalomával, félelmével, szorongásával, a test szenvedésével lesz azonos. Borisz Davidovics oly gyorsan váltogatja neveit és felmutatott azonosságait, hogy a nyomozó elbeszélő alig tud a nyomában maradni. A Szovjetunió, a történelmen végigvonszolt teste adja az azonosságát, tartja össze darabokra hullott, széttépett történetét, amely történet addig tart, amíg ez a test teljesen meg nem semmisül és el nem tűnik egy vasöntöde kohójában, a fortyogó masszába vetve magát. Az elbeszélés így sajátos *kenotáfiumként* mutatja fel magát, elmondva mindazt, ami elmondható az emberről, akinek a dokumentumokból megismerhető élettörténetéből szinte semmi nem biztos, mindenre több változat létezik. „Életrajza nem szűkölködik adatokban; ami zavaró bennük, az az időrend, amelyben a sok álnév meg helyszín szédületes iramú váltakozása miatt igen nehéz eligazodni.” (Kiš 1978: 66).⁷ Az elbeszélés nem tudja lefedni az egykor

⁶ „Stari su Grci imali jedan poštovanja dostojan običaj: onima koji su iz goreli, koje su progutali vulkanski krateri, koje je zatrpala lava, onima koje su rastrgle divlje zveri ili proždrlili morski psi, onima koje su razneli lešinari u pustinji, gradili su u njihovoj otadžbini takozvane *kenotafe*, prazne grobnice, jer telo je vatra, voda ili zemlja, a duša je alfa i omega, njoj treba podići svetilište.” (Kiš 1983d: 96).

⁷ „U njegovoj biografiji ne nedostaju podaci; ono što zbunjuje jeste njihova hronologija (koju samo još više otežavaju lažna imena i vrtoglavo smenjivanje mesta zbiljanja).” (Kiš 1983d: 100).

volt életet, csupán az egymásnak ellentmondó dokumentumokból, nyomokból épül a hiányzó test fölé.

Az egész Danilo Kiš-i elbeszélőművészet központi hőse, témája, problémája az Eduard Sam néven megnevezett, deportált és a német megsemmisítőtáborok egyikében eltűnt apa alakja – akinek nemhogy élő, de holt teste sem kerül elő. Ennek a hiánynak a jegyében jönnek létre a „családi trilógia” kötetei, amelyek a hiány helyére írt elbeszélés változataiként olvashatók. Az elbeszélt történeteken túl a művek az elbeszélés eszközeivel való kísérletezés változatai, az emlékidézéstől a dokumentumok hasznosításán át a tanúskodó ember vallásáig, amely elbeszélői kísérletek, amellet, hogy a maguk módján mindegyik reprezentálja az elbeszélés tárgyát, egészében mégiscsak azt közlik, teszik nyilvánvalóvá, az egész elbeszéléssor közös értelmévé, hogy mindegyik reprezentáció csak a maga természete szerint reprezentál, és nem a reprezentáció tárgyának természete szerint. Így megmaradnak a hiány jelének, nem tudnak a hiányzó jelenlétévé lenni.

Az elbeszélő mintegy családi örökségként mutatja fel ezt a teljes reprezentációra törekvő szerzői elhivatottságot, hiszen a regényekben színre vitt apára is hasonló reprezentációs igények jellemzők. A családi ciklus főhőse, Eduard Sam vasúti tisztviselő, aki egy mindenre kiterjedő, tökéletes menetrend készítésén dolgozik, a *Közúti, tengeri, vasúti és légiforgalmi kalauz* új, harmadik, bővített kiadásán, amely nemcsak a menetrendet, a csatlakozásokat közli, hanem az érintett helyek minél teljesebb reprezentációját is megcélozza, először turista-kalauzzá fejlődve, míg végül a felhasznált források révén a jegyzetek, a kitérők, a megjegyzések uralják el a gyakorlati célú kiadványt, megkísérelve a lehetetlent, a menetrend által enciklopédikus tudást közvetíteni. Csupán az érintett tudományágak betűrend szerinti, vagyis egy önkényes rend szerinti felsorolása a *Kert, hamu* című regény több mint két oldalát teszi ki. Ez a totális menetrend magába foglalja az összes lehetséges útvonalat, már előre azt is, amelyen majd az a bizonyos vagon végigsiklik, amely Eduard Sam meggyötört és megalázott testét viszi majd a pusztulásba.

A reprezentációtól való ironia az apa alakjának a megidőzésében bontakozik ki a maga teljességében. A hiányzó apára vonatkozó elkötelezett elbeszélői szándék, hogy minél hitelesebben közelítsen az egykor az apa által ténylegesen megélt élet teljességéhez, éppen az apa reménytelen, az egész családot anyagi romlásba döntő maximalizmusában kap ironikus reflexiót. Az apa által összeállítani kívánt vasúti menetrend és bedekker a totális reprezentáció igényének és lehetetlenségének a szimbóluma a kiűzött életműben. Az elbeszélést

jellemző, a teljességet reprezentálni kívánó hosszas felsorolások maguk is az irónia alakzatává válnak:

Ebben a fenséges kéziratban együtt volt minden város, minden szárazföld és minden tenger, minden ég, minden égöv és minden délkör. Ebben a kéziratban egy mőzesi, eszményi vonal kötötte össze a legtávolabbi városokat és szigeteket. <...> Ez egy apokrif szentírás volt, melyben megismétlődött a teremtés csodája, de amely kiigazított minden isteni igazságtalanságot és emberi gyarlóságot. Ebben az Öt Könyvben az isten akaratából s az eredendő bűn által oly kegyetlenül szétválasztott világok közti távolság ismét emberi mértékre zsugorodott. Apám, egy Prométheusz s egy demiurgosz vak dühével, nem ismerte el a távolságot ég és föld között. (Kiš 1967: 45–46).⁸

A „fenséges kézirat” kiadására nem vállalkozik a kiadó, az apának vissza kell fizetnie az előleget, határidők átlépése miatt kártérítés, perköltségek várnak rá, és fenyegetik az időközben fölvetett kölcsönök.

A nyolcszáz oldalra duzzadt sajátos menetrend a megsemmisítőtáborba elhurcolt apától maradt hagyatékban, egy bezárt asztalfiókban, egykori élete dokumentumai között, az apa keze által illetett kézirat anyagiságában őrződött meg – a fiú elbeszélése szerint. Vagyis: az elbeszélés, minden kudarcával, lehetőségei korlátainak kifejezésre juttatásával együtt, folytatódik.

Felhasznált irodalom

Kiš 1967 = Kiš D. Kert, hamu. (ford. Ács Károly). Budapest, Európa Könyvkiadó, 1967.

Kiš 1969 = Kiš D. Rani jadi, za decu i osetljive. Beograd, Nolit, 1969.

Kiš 1971 = Kiš D. Korai bánat, gyermekek és érzékenyek számára. (ford. Ács Károly) *Újvidék*, Forum, 1971.

Kiš 1978 = Kiš D. Borisz Davidovics síremléke. Hét fejezet egy közös történetből. (ford. Borbély János) *Újvidék*, Forum, 1978.

⁸ „U tom veličanstvenom rukopisu bili su se slegli svi gradovi, sva kopna i sva mora, sva nebesa, sva podneblja, svi meridijani. U tom rukopisu bili su povezani u jednoj mojsijevskoj, idealnoj crti najudaljeniji gradovi i ostrva. (...) To je bila jedna apokrifna, sakralna biblija u kojoj se ponovilo čudo postanja, no u kojoj su ispravljene sve božje nepravde i nemoć čovekova. U tom petoknjižju, daljine između svetova, tako okrutno podvojene Božjom voljom i prvobitnim grehom, ponovo su svedene na ljudsku meru. Sa slepim besom Prometeja i demijurga, moj otac nije priznavao daljinu između zemlje i neba.” (Kiš 1983e: 47–48).

- Kiš 1983a = Kiš D. *Rani jadi*. Zagreb – Beograd, Globus – Prosveta, 1983.
- Kiš 1983b = Kiš D. Borhes. Kiš D. *Čas anatomije*. Zagreb – Beograd, Globus – Prosveta, 1983.
- Kiš 1983c = Kiš D. *Enciklopedija mrtvih*. Globus – Prosveta, Zagreb – Beograd, 1983.
- Kiš 1983d = Kiš D. *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti. Zagreb – Beograd, Globus – Prosveta, 1983.
- Kiš 1983e = Kiš D. *Bašta, pepeo*. Zagreb – Beograd, Globus – Prosveta, 1983.
- Kiš 1990 = Kiš D. *A holtak enciklopédiája*. (ford. Borbély János) Budapest, Európa Könyvkiadó, 1990.
- Kiš 1999 = Kiš D. Borges. (ford. Radics Viktória) // Kiš D. *Anatómiai lecke*. (ford. Balázs Attila, Radics Viktória és Varga Piroska) Budapest, Palatinus, 1999.
- Marquard 1998 = Marquard O. *A művészet mint antifikció*. (ford. Schein Gábor) // *Pannonhalmi Szemle*. 1998/3. 83–100.
- Radics 2002 = Radics Viktória. *Danilo Kiš. Pályarajz és breviárium*. Budapest, Kijárat, 2002.

Benyovszky Krisztián
(Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem)

HAMIS OROSZ KLASSZIKUSOK SZLOVÁK KIVITELBEN (KÖZÉP-EURÓPAI BORÍTÓMUSTRA)

Fakó homokszínű vászonkötés, viszonylag vastag, kemény kötéstábla, vörös-bordós színű, érdes tapintású előzéklap, kopottas, a hasznátság benyomását keltő felirat. Alul a gerincbe ragasztott vajszerű könyvjelző szalag rojtos vége kandikál ki. Középen, legnagyobb betűvel a cím szerepel: „Ruzká klazika”. Fölötte: „ANTOLÓGIA POVIEDOK” (novellaantológia), alatta: „Zostavil a preložil Daniel Majling” (összeállította és fordította Daniel Majling). A borító alján, a szerző neve alatt pedig még egy mondat olvasható: „Toto nie je” (Ez nem). Kicsit figyelmesebben kell megnézni, hogy felismerjük – a jobb alsó sarokban látható, eltérő betűtípussal készült, elsősorban inkább dekoratív logónak tűnő elem is egy szó („brak”), ami tipográfiaiilag ugyan elkülönül a mondatától, mégis értelmes egészet alkot vele. „Toto nie je brak”. Azaz: Ez nem selejt¹. A könyv gerincén a szerzői név és a cím rendhagyó módon van feltüntetve, mintha hibás tervezés eredménye volna: ha állítva, ha fektetve olvassuk, az egyik elem fejfelé lesz.

A fenti leírás – in medias res – azt próbálta érzékeltetni, milyen érzéki tapasztalatok és irodalmi benyomások érhettek az elképzelt gyanútlan olvasót, aki 2017-ben – minden előzetes tájékozódás nélkül – kezébe vette ezt a gyanús könyvet valamelyik szlovák könyvesboltban. A formátum, az alkalmazott színnek, betűtípusok, dekorációs elemek jellege, a vastagabb, durvább papír, sőt, még az átpörgetett lapokból felszálló illat is a múlt rendszer (világirodalmi) könyvsorozatainak a világát idézi, amelyekben kiemelt helye volt az orosz irodalom klasszikusainak. Persze ez a zavarbaejtően hiteles megidézés némi nyelvi

¹ A szlovák és a cseh szaknyelvben (német közvetítéssel) meghonosodott *brak* szó ugyanis ezt jelenti: művészi szempontból értéktelen alkotást. Hasonló konnotációval bír, mint a magyarban a *ponyva* kifejezés, amikor nem leíró, hanem (le)értékelő kifejezésként használják.

torzítás kíséretében történik, a cím ugyanis helyesen: Ruská klasika (orosz klasszika). Olvasónk okkal feltételezhette tehát (a nyomdahiba lehetőségét elvetve), hogy itt valamilyen misztifikációs játékról vagy paródiáról lehet szó; s nem is tévedett. Ez a *retró dizájn*² ugyanis teljes összhangban van azzal, amit a szöveg nyújt, s amit a belső paratextusok is megerősítenek.

Az előszót Ján Štrasserr jegyzi. Bevallom, elsőre én sem vettem észre a felesleges „r” betűt a név végén, s a költőként, szerkesztőként, esszéistaként és nem utolsó sorban az orosz irodalom fordítójaként ismert Ján Štrassernek tulajdonítottam a szöveget (afféle baráti vendégjátékként). A személyes, anekdotikus hangütésű előszó mindenekelőtt magyarázattal szolgál a könyv címének hibás írásmódját illetően. Megtudhatjuk belőle, milyen kapcsolatban is vannak az itt szereplő szövegek az orosz irodalommal. A szerző újságcikkre hivatkozva tesz említést egy felsőnémeti vámosok által lefoglalt, hamis árut szállító kamionról, „amelyek márkás cikkek olcsó utánzatait szállítják Kínából (adidad, nikhe), ezúttal viszont a kamionban nem hamisított ruhaneműk voltak, még csak nem is parfümök, hanem könyvek. Dostojevszki, Tolsztoi, Toorgenef –maradandó irodalmi értékek olcsó utánzatai olyan emberek számára, akik nem engedhetik meg maguknak, hogy eredeti és igényes orosz klasszikusokat olvassanak.” (Majling 2022a: 7–8) Ezek a művek abba a *hamis* illúzióba ringatják őket, hogy már beavatottként vitázhatnak az orosz klasszikusok nagy témáiról – Istenről, szerelemről, a halhatatlanságról, bűnről és bűnhődésről. Kiderül továbbá az is, hogy ezt a típusú irodalmat főként írók vagy idősebb irodalomtörténészek írják gyakorlatilag éhbérért, embertelen körülmények között, észak-kínai alkotói munkatáborokban.

Az utószó funkcióját egy interjú tölti be (*Hogyan váltam hamis klasszikussá*), ami egy három éve Kínában élő szlovák Csehov-hamisítóval készült. Ebben a „szakmai” kérdéseken túl meglehetősen keserű, kiábrándult és cinikus gondolatfutamokat olvashatni az irodalom helyzetéről, a kis nyelvek és nemzetek irodalmának esélyeiről a világban.

Az előszó és az utószó ismeretében kap új értelmet a borítóról már idézett mondat: „Toto nie je brak” (Ez nem selejt). Nemcsak figyelmeztetésként olvasható, hanem legalább annyira mentegetőzésként, elhatárolódásként is. De tekinthetjük akár a hamisítvány eredetiséget bizonygató, s épp ezáltal leleplező szignáljának is. Némi művészeteleméleti háttérismeret birtokában pedig nagy eséllyel idézi fel *A képek árulásán* szereplő feliratot is (*Ceci n'est pas une pipe*

² Nem véletlenül jelölték a könyvet a megjelenés évében a dizájnért járó nemzeti díjra.

– Ez nem egy pipa)³, ami a megtévesztés, a csalóka látszat jelentéskörébe vonja a kiadványt, összhangban a hibás cím keltette asszociációkkal.

Az eltérő tipográfia és a pozíció miatt viszont (miként utaltam már rá) azt a lehetőséget is számításba kellett vennie gyanútlan olvasónknak, hogy a „Brak” talán nemcsak logónak néz ki, hanem tényleg az. S ha az impresszumhoz lapozott, akkor ez az intuíciója megerősítést is nyert: „vydalo OZ Brak v roku 2017” (megjelent az OZ Brak kiadásában 2017-ben). Az már némi utánajárást igényel, hogy kiderüljön: a kiadó neve a Bratislavský knižný festival (Pozsonyi könyvfesztivál)⁴ rövidítéséből született.

S ha gyanútlan olvasónk bele-beleolvasott valamely novellába, azt tapasztalhatta, hogy a történetekben rendre felbukkannak ismert, tipikusan orosz-nak vagy „oroszosnak” tartott irodalmi motívumok és műfaji mintázatok (fordulatos hasonmástörténet egy reménytelenül szerelmes patológusról, öngyilkosságra készülő író naplója, allegorikus állatmese stb.). Sőt, a szereplők között nemegyszer orosz írók nevével is találkozhatott (Krylov, Csehov). Arra viszont már kevés egy ilyen böngésző olvasás, hogy kiderüljön: a novellák nem pasztisok, nem öltik ugyanis magukra a téma, a narráció vagy egy-egy idézet és utalás szintjén megidézett orosz írók nyelvi maszkját. Viszonylag homogén, egységes írói stílus uralja a könyvet, melynek jellegadó mutatói az irónia, a szarkazmus, a helyenként drasztikusba hajló túlzás és a nemegyszer kegyetlen, abszurd humor. Ezen keresztül átszűrve kapjuk meg – igazából nem is annyira az orosz klasszikusokat, mint inkább a róluk alkotott sztereotípiákat.

Ezúttal azonban nem lapozunk tovább, nem mélyedek el a szövegekben stílusfogások, elbeszélői stratégiák, valamint az irodalmi és kulturális emlékezet nyomai után kutatva; megmaradok a felszínen, a *hordozó tulajdonságainál*, csak nyelvet, pontosabban nyelveket váltok. Daniel Majling könyve ugyanis magyar, cseh és lengyel fordításban is megjelent. Kíváncsi lettem arra, hogy a kiadók milyen könyvborítóval is bocsájtották útjára a szlovák művet, milyen hangsúlyokat, értelmezési irányokat és figyelemfókuszokat jelöltek ki a szavak és képek révén az új célközönség számára; mennyire követték az eredeti kiadás könyvészeti koncepcióját, vagy éppen mennyire rugaszkodtak el tőle. Az előbbi gondolat kíséretet megismételve: Mire is gondolhatott a borító láttán az elképzelt gyanútlan olvasó, aki – minden előzetes tájékozódás nélkül – kezébe vette ezt a gyanús könyvet valamelyik cseh, magyar vagy lengyel könyvesboltban?

³ Michel Foucault legalább annyira híres Magritte-esszéje *Toto nie je fajka* címmel jelent meg szlovák fordításban (Foucault 1994).

⁴ A 2013-tól évente megrendezésre kerülő nemzetközi könyvszemle szervezője a Brak Polgári Társulás főként a kisebb kiadók, fordítók, illusztrátorok számára kínál megjelenési lehetőséget.

A *cseh kiadás* (Majling 2018) a könyvtárgy fizikai tulajdonságaiban és a borító dizájnjában követi az eredetét. A vastag, kemény kötés, a sárga élfestés, az érdes szélű, „reszketeg” betűk egyszerre idézik meg a klasszikus könyvsorozatok és az olcsó kiadványok formai jellemzőit. A borítón szereplő paratextuális információk tartalma és szerkezeti elrendezése azonban eltérő. Az illusztrációt fent a cím („Ruzká klazika”), lent a szerző neve keretezi, egyforma méretű és típusú betűkkel nyomtatva. Ez alatt egy vékony, vízszintes sávban három információ szerepel még: „antologie povídek” (novellaantológia), „ilu: Palo Čejka” (az illusztrátor neve) és a kiadó neve („Labyrint”). Semmi sem utal tehát misztifikációra, hiányoznak Majling fordítói és szerkesztői szerepére vonatkozó kifejezések. Ez utóbbi az előszóba csúszik át, melyet Ján Štrasserr helyett „Daniel Majling, editor” jegyez. A hátsó borítón megismétlődnek a vízszintes sáv információi, csak már oroszul, cirill betűkkel, nyelvileg is erősítve ezzel a könyvészeti imitációt. S egy mondat foglalja össze a mű legfontosabb poétikai jellemzőjét: „Az orosz irodalom klasszikusainak szellemes, intelligens és provokatív parafrázisa a kultikus *Rudo* képregény szerzőjének, Daniel Majlingnak a tollából.”

A borítóképnek – a magyar és a lengyel kiadással ellentétben – nincsenek „oroszos” konnotációi. A részben figurális, részben absztrakt rajzon a leginkább kereklencsés, ún. Lennon-szemüvegre emlékeztető motívum és néhány függőleges vonal idéz meg emberi arcot, vagy inkább csak annak kontúrait, az ezt övező geometrikus formák jelentése viszont nyitott a különféle asszociációk irányában.

A színes, puhakötésű *magyar kiadás* (Majling 2022a) a nyelvi paratextusokat tekintve – az eredetihez képest – nagyon visszafogott. Csak a torzított címet tartalmazza („Oroz klazzika”)⁵, illetve szerkesztőként tünteti fel a mű szerzőjét („összeállította Daniel Majling”)⁶. A misztifikáció feloldását a hátsó borítón olvasható jellemzésből tudhatja meg az érdeklődő. A borítókép a kötet első, s véleményem szerint legjobb novellájához (*A szerelem sötét verem*) kapcsolódó illusztráció: egy szinte teljesen meztelen női testre író férfit ábrázol. Azt a – történetben fordulópontot hozó – jelenetet ragadja meg, amikor Larissza Dmitrijevna Glodkova a saját testét ajánlja fel papír helyett a legnagyobb orosz írónak, Lev Levovicsnak, hogy a sokak által várt új művét arra rögzítse. A nő korábbi visszautasítása miatt szerelmi depresszióban szenvedő

⁵ A helyesírási normától való eltérés itt is a hamistást leleplező grammatikai jel, Gyürky Katalin azonban rámutat a magyar cím további jelentésére is: a belehallható „oroz” (eltulajdonít, ellop) igeen keresztül a szókapcsolat a klasszikusok „elorzásának” jelenségére is utal (Gyürky 2022).

⁶ A könyv gerincén is ez olvasható.

regényíró e kihívó tettel sikerül újra alkotásra bírni, a kiadó főszerkesztőjét pedig (aki iránt Larissza titokban „hónapok óta gyöngéd érzelmekkel viseltetett” Majling 2022a: 11) arra, hogy hasonló szenvedéllyel vesse rá magát a szöveg első fogalmazványainak kibetűzésére és átírására. A borító tehát (a szöveg ismerete nélkül is) a test, az érzékiség, az írás, az irodalom és a szenvedély jelentésképzeteit mozgósítja, ami nemcsak az említett novellát jellemzi, hanem a kötet többi történetének is közös nevezője. Ezt egészíti még ki a vörös árnyalatokban megfestett háttér, ami vizuálisan utal a drasztikus, véres jelentekre, s ezen keresztül a halálra. A cirill betűkkel beborított női test sárga színével együtt ugyanakkor a valamikori szovjet zászló színpárjára is rájátszik.

A *lengyel kiadás* (Majling 2022b) borítója nem hagy kétséget afelől, hogy milyen jellegű szöveggel is van dolgunk. Nem törekszik az eredetihez hasonló könyvészeti imitációra, helyette (a mű szellemiségéhez illő) bizarr irodalmi és vizuális asszociációk felkeltésében érdekelt. A tipográfia, a színhasználat és kompozíció jellege egyértelművé teszik, hogy egy mai könyvről van szó. A címlap követi a szlovák kiadás név-és címalapú paratextusainak sorrendjét, nagyságát és térbeli elhelyezését, de ki is egészíti azokat egy vizuális és egy nyelvi elemmel. A borító tetején, középen, egy elfuserált Adidas-logó látható, utalásként az előszóban említett ruhautánszatokra, és persze általánosságban a hamisítás jelenségére. A cím („Ruska klasyka”) itt is középen és a legnagyobb betűkkel szerepel, de az eredetivel és a másik két fordítással ellentétben nem hibás. A semlegesebb *rosyjska* helyett használt *ruska* viszont pejoratív stílushatású (a magyar *ruszki*hoz hasonlóan), s ezen keresztül utal a szövegek kétes minőségére. A cím alatt, kisebb betűkkel, a szerkesztői és fordítói szerepben figuráló szerző neve olvasható, amit a valódi fordító neve követ: „prezepisala Weronika Gogola”. Két szempontból is érdekes ez a mondat. Mivel Majling magát fordítóként is feltüntette a borítón, így az ő neve mellett szerepel a „fordított-ta” kifejezés (przetłumaczył), a tényleges fordító tevékenysége viszont ehelyett átírásként határozódik meg („prezepisala” = átírta; a przepisac – átírni szóból). Az ismétlés elkerülése végett használt szinonima nemcsak a nyelvi variabilitás elvének szerez érvényt, hanem elébe megy egy közkeletű fordításelméleti elgondolásnak is, mely szerint a műfordítás az átírás vagy újraírás (nyelvváltó újrafogalmazás) egyik formája. A másik figyelmet érdemlő mozzanat a fordító családneve (Gogola), melyet hajlamosak lehetünk szintén a misztifikációs poétika és a kiadói marketing számlájára írni. Tévedés: a fordító neve valóban Weronika Gogola, aki a szlovák mellett ráadásul ukránból is fordít, s prózaíróként is ismert. Pusztán véletlen tehát, hogy épp egy olyan lengyel nyelvű könyv

fűződik ezek után a nevéhez, amely az orosz irodalom ismert íróinak valódi és eltorzított neve alatt publikált novellákat tartalmaz. (Azon persze elgondolkodhatunk, játszott-e legalább némi szerepet a névegyezés abban, hogy éppen őt kérték fel a mű lefordítására; abban viszont nagy valószínűséggel igen, hogy a nevét a borítóra is kitették.)

A borító alsó felét egy padon ülő, zöld melegítőkapszula és piros sildes sapkát viselő, idősebb férfi alakja tölti ki, háttérben egy lilás árnyalatokban fürdő éjszakai városképpel. A melegítő ujján végigfutó három fehér csík szintén az említett sportmárka termékeinek jellegzetes dekoratív elemét vizualizálja, a sapkán látható fehér felirat pedig a Coca Cola – a logóhoz hasonlóan – esetlen utánzatát nyújtja. A sűrű szakál övezte arc láttán leginkább talán Dosztojevszkij, Turgenyev vagy Szolzsenyicin portréja juthat eszünkbe, de a rajz valamely konkrét személy beazonosítása helyett sokkal inkább a „szakállas nagy orosz író” sztereotípiájára játszik rá. A rikító színkavalkád és gyermeki vonalvezetés jellemezte rajz (a feliratokkal együtt) kiválóan adja vissza, azaz alkotja újra a könyvdizájn jelrendszérében a bizarr és abszurd stílusfogásokkal élő szöveg hatáseffektusait.

A szemügyre vett négy borító persze még semmit sem mond el arról, amit beburkol, és ezáltal elrejt az olvasó tekintete elől: magáról a műről. A borító ugyanis mindig csak ígéret, *a zárt könyv ígérete*, melynek sugalmazásait a nyitott könyvnek, tehát az olvasásnak kell igazolnia vagy éppen cáfolnia. Ehhez viszont már elképzelt gyanútlan olvasók helyett konkrét, húsvér cseh, magyar és lengyel olvasók kellene. Akik majd – egyebek mellett – vagy megerősítik vagy sem a könyv egy magyar kritikusának azon meglátását, mely szerint Majling könyve „megmutatja, a klasszikus orosz irodalom elvehetetlen, közös kultúrkincsünk, legyünk akár szlovákok, akár magyarok. Olyan örökség ez, amelyet mindig újra akarunk olvasni, és amellyel akár játszani is lehet.” (Szilágyi 2023).

Felhasznált irodalom

Foucault 1994 = Foucault M. Toto nie je fajka. (ford. Miroslav Marcelli) Bratislava, 1994.

Gyürky 2022 = Gyürky Katalin. Elorozott klasszikusok. 2022. Online publikáció: <https://www.es.hu/cikk/2022-10-14/gyurky-katalin/elorozott-klasszikusok.html> (Letöltés dátuma: 2024.07.07.)

Majling 2017 = Majling D. Ruzká klazika. Bratislava, 2017.

Majling 2018 = Majling D. Ruzká klazika. (ford. Ondřej Kavalír) Praha, 2018.

Majling 2022a = Majling D. Oroz klazzika. (ford. György Norbert) Budapest, 2022.

Majling 2022b = Majling D. Ruska klasyka. (ford. Weronika Gogola) Kraków, 2022.

Szilágyi 2023 = Szilágyi Zsófia. Elolvasni Larisszát. 2023. Online publikáció:
<https://www.1749.hu/fuggo/kritika/elolvasni-larisszat-daniel-majling-oroz-klazzika.html> (Letöltés dátuma: 2024.07.07.)

Роман Бобрык
(Университет в г. Седльце, Польша)

ИСКУССТВО КАК ПУТЬ ПОЗНАНИЯ В РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ВОДОЛАЗКИНА «АВИАТОР»

В мире романа Евгения Водолазкина «Авиатор» внимание привлекает связь (взаимодействие) между способом отмечать время в дневнике и употребляемыми для ведения этого дневника «орудиями» и состоянием здоровья главного героя. Кризисная ситуация наступает тогда, когда из-за ошибки компьютерной программы (ранее записи делались традиционным способом – карандашом в тетради) нарушается порядок разметки последующих записей с указанием дней недели. Главный герой романа – Иннокентий Платонов – соловецкий узник, был заморожен в жидком азоте в 1932 году и возвращен к жизни в 1999 году. В результате этого эксперимента он потерял память. Ведение дневника – способ вернуть её обратно, что и постепенно приносит успех. Однако главную тайну своего прошлого – убийство доносчика Зарецкого – раскрывает Платонов через искусство (он рисует статую Фемиды – орудие убийства и портрет Зарецкого).

Всякому литературному персонажу полагаются именно такие психические свойства, какими его наделяет автор произведения¹. Другое дело, в какой степени эти характеристики подбираются сознательно (но этот вопрос должны решать уже не литературоведы, а другие специалисты). Тогда получается, что и весь психический мир произведения выстраивается по неким задуманным (намеренным) правилам (как показывают

¹ Особенность такого персонажа состоит и в том, что он полностью является словесной конструкцией (или, с немножко другой точки зрения, – имеет чисто текстовый характер), выстраивающейся (дополняющейся) в течение всего произведения. Такая конструкция постепенно актуализируется читателем во время чтения. По поводу такого понимания литературного персонажа см., например Korwin-Piotrowska 2011: 142–155. По поводу литературного персонажа см. тоже Хализов 2002: 196–236; Faryno 1991: 101–271.

замечания Бахтина в его работе по поэтике Достоевского – необязательно совпадающие с правилами реального мира²). Задача же исследователя эти правила выявить и проследить (обнаружить и описать). Ясно при этом, что с определенной точки зрения «состояние» такого мира может производить впечатление единственного и неповторимого – даже тогда, когда на первый взгляд он кажется самым «типичным».

В случае романа-дневника всё произведение целиком можно (конечно, с определенной точки зрения) рассматривать как вербализированную запись психических состояний пишущего героя. Именно такого типа произведением является «Авиатор» Евгения Водолазкина, который своей нарративной формой отсылает к классическому жанру романа-дневника. Однако в отличие от «классического» произведения такого типа, где весь мир воспроизводится с одной точки зрения (поскольку дневник ведет обычно только один герой), тут форма дневника постепенно меняется с развитием сюжета. Сначала единственным пишущим является главный герой – Иннокентий Петрович Платонов – делающий это по решению врача Гейгера.

Платонов – заключенный на Соловках в начале сталинского террора – был заморожен в рамках эксперимента по крионике, и после неожиданной и даже чудесной разморозки и возвращения к жизни оказалось, что он потерял память. Дневник – это, с одной стороны средство восстановления Платонову потерянной памяти, с другой – единственный источник информации о ведущем этот дневник герое. Тем более, что руководящий врач Гейгер, остерегаясь что-либо внушать или навязывать своему пациенту, решительно ничего не подсказывает, т.е. молчит и лишь наблюдает. А кроме того работает здесь и семантика имени этого больного – Иннокентий, которая значит не что иное как ‘невинный / чистый’, а на символическом уровне (по крайней мере в начале романного сюжета) он ставится в позицию некой незаписанного «чистого листа» (*tabula rasa*). Но это уже, так сказать, внешний авторский ход писателя.

Во второй части романа, по согласованному решению настаивающего на продолжение дневника Гейгера и Платонова, записки ведут одновременно с ним Настя – внучка его любимой (времен долагерной жизни) Анастасии и Гейгер. Причем свои записки каждый из них ведет отдельно, но с намерением объединить их в (неопределенном) будущем. Следует досказать и то, что заметки определенного персонажа часто становятся истолкованием (расшифровкой) записи другого.

² Пользуюсь польским переводом: Bachtin 1970.

Другой «формальной» особенностью дневника Платонова является способ эти записки помечать. Первоначально вместо типичной датировки (пометы календарными числами), герой проставляет (по совету Гейгера) только дни недели. Это обосновано с одной стороны тем, что сначала Гейгер не хочет шокировать Иннокентия тем, что он «пропустил» более чем половину века, а с другой, уже символическими возможностями, поскольку такое циклическое исчисление седмицами (а таким является последовательность дней недели отмечаемая в дневнике) замкнуто на себе и его можно даже считать вечностью³. Доскажем ещё, что такой способ измерения течения времени на символическом уровне следует считать самым совершенным или даже святым/сакрализированным. Дело в том, что аналогичным образом отмечается течение времени в описании сотворения мира в ветхозаветной книге «Бытия». В контексте романного сюжета употребление такого способа отсчета прошедшего времени можно с одной стороны рассматривать как своеобразное воссоздание (заново) мира размороженного Иннокентия, а с другой – связывать его с тогдашним состоянием героя, который после потери памяти является морально «чистым» и у его нет осведомленности, что в прошлом (до заморозки) он убил человека⁴. Во второй части романа пишущие дневник постепенно отказываются отмечать дни недели (а точнее – они не

³ Замечание касающееся способов измерения течения времени делается не Иннокентием (как можно бы ожидать), а Гейгером: «Я тут прочитал, что календарные даты принадлежат к линейному времени, а дни недели – к циклическому. Линейное время – историческое, а циклическое замкнуто на себе. Вовсе и не время даже. Можно сказать, вечность» (Водолазкин 2016: 229) (Далее все цитаты приводятся по этому изданию, в скобках указывается номер страницы).

Во время этой записи Гейгер считает, что «история, излагаемая нашей тройкой, никуда не стремится», так как герои солидарно записывают еще дни недели. Заметим еще и то, что постепенный уход от счета пишущими дневник по дням недели (правда, на сюжетном уровне он независим от героев – происходит из-за аварии/ошибки компьютера) совпадает с прогрессирующим ухудшением здоровья Иннокентия. Это же можно интерпретировать как переход героя от циклического (т.е. бесконечного) измерения к линейному (завершенному). Причем он все быстрее и быстрее приближается к финалу своей жизни.

⁴ Переход от жизни вне времени (в вечности?) к линейному времени происходит в книге «Бытие» именно после грехопадения первых людей – Бог боялся, что человек захочет вкусить плод древа жизни и таким образом он станет бессмертным, поэтому и изгнал первых людей из Эдемского сада (Бытие 3, 22–24). В романе Водолазкина главный герой (Иннокентий), вспоминая свои детские годы, записывает между прочим: «Рай – это отсутствие времени. Если время остановится, событий больше не будет» (164). Следует досказать и то, что Соловки, куда после убийства Зарецкого попал Иннокентий, он и называет «адам» (192). См. тоже заметки по теме времени в «Авиаторе» в Калафатич 2019: 116–117.

отмечаются из-за проблем с компьютерной программой), а свои заметки обозначают только своим именем. В конце романа исчезает и этот вид индексации, и все записки как будто сливаются в один сплошной нарративный поток, в котором постепенно все сложнее идентифицировать пишущего. Последняя перемена почти совпадает с моментом, когда ухудшается состояние Иннокентия. На этом основании в ней можно усматривать и своеобразное «формальное» отражение внутреннего состояния (взволнованности) героев. С другой же стороны такое слияние трех точек зрения позволительно понимать и как свидетельство постепенного повышения степени взаимопонимания пишущих – ведь Иннокентий мечтает, чтобы Настя понимала его полностью даже тогда, когда его уже не будет. Что касается Гейгера, то он и сам замечает, что «Иногда смотрит на вещи в точности как он. Слушаю будто его ушами» (296), а в другом месте задумывается, «кто из нас пациент – Иннокентий или я?» (378), т.е. чувствует себя как будто они поменялись местами.⁵

В романе Водолазкина символическим осмыслением наделяются и сами средства (инструменты), при помощи которых герои ведут свои записки. Сначала Гейгер предоставляет Платонову лишь «карандаш и толстую тетрадь» (14). И тут можно усматривать чисто реалистическую мотивировку – герой получил самые «нейтральные» с хронологической точки зрения письменные приборы – они позволяют избежать цивилизационного шока у пациента. Записывая свои ежедневные происшествия и восстанавливающиеся в памяти воспоминания о прежней жизни (кстати, интересно, что все-таки что-то в его памяти сохранилось, в том числе знание языков), он постепенно обретает память. После же того, как он стал пользоваться компьютером (в связи с чем он и придумал вместо записок название «запечатки»), у него начинаются проблемы с памятью и равновесием (он забывает «о вещах, которые прошли только что», но помнит события начала века, а кроме того начинает хромать и оступаться). Связь с компьютером тут неслучайна – недаром проблемы Иннокентия с памятью Гейгер описывает словами из компьютерного лексикона, говоря, что «у него пострадала оперативная память» (333). Кстати, разрушение первоначального порядка записей возникает также и из-за проблем с компьютером («компьютерщик сообщил мне [т.е. Гейгеру

⁵ Юлия Говорухина рассматривает отсутствие имен авторов записей как своеобразное «растворение» Иннокентия в Гейгере и в Насте. По ее мнению Платонов «внушает им свое дело» (т.е. «восстановление пропущенной им истории, насыщение ее мельчайшими деталями») (Говорухина 2019: 78).

– Р.Б.], что программа не всегда вставляет на записях дни недели»⁶ (301)). Компьютерные записки считаются при этом (по крайней мере Иннокентием, который по-другому, чем его со-пишущие, воспринимает окружающий мир) как будто не вполне собственными. Платонов отмечает, что у него возникло ощущение, что «программа-редактор, которая автоматически исправляет ошибки <...> иной раз <...> увлекается и правит гораздо больше, чем требуется: что-то прибавляет, а что-то, наоборот, стирает» (276). Другими словами – он не считал записанное таким способом своим (собственным). Такое восприятие компьютерной программы ставит под сомнение истинность и подлинность составляемых на этом устройстве записок. Следует здесь заметить, что Иннокентий в состоянии высказать все, что до сих пор оставалось невысказанным (а с другой точки зрения – невыразимым), т.е. признаться в убийстве Зарецкого только тогда, когда он опять пишет рукой (поскольку «при посадке самолета пользоваться компьютером, <...>, нельзя» (400)).

На сюжетном и символическом уровне⁷ с ухудшением здоровья Платонова тесно связан еще один предмет – статуэтка Фемиды, принадлежавшая раньше отцу Иннокентия, а после его смерти сохраняемая семьей и в послеоктябрьские годы, когда их переселили в квартиру профессора Воронина. В детстве Иннокентий, которому не понравилось, что весы «не качались», в возрасте семи лет попытался сделать их «подвижными, гнул их, стучал по ним молотком», в результате чего «Весы, конечно, отломались» (39). В дальнейших рассуждениях (связанных с обыском в квартире Ворониных после смерти Зарецкого) Платонов, смотря на статуэтку, дополняет многозначно, что тогда он понял, что теперь «любой исход дела неправоумен, потому что не существует более инструмента для взвешивания» и что у его Фемиды «оставался только меч»⁸ (122). Иначе говоря – ему стало ясно, что он попал в безнадежное положение. Можно тут подразумевать, что в мире романа поломка ребенком весов Фемиды является в символическом плане сигналом разрушения мирового порядка.

⁶ Такое исчезновение можно соотнести и с отмиранием клеток в мозге Платонова, что выстраивает некую параллель между электронным мозгом (компьютером) и человеческим мозгом Иннокентия.

⁷ Имеется ввиду не внутритекстовая символика дневника Платонова, а проистекающая извне авторская символика (концептуализация) Водолазкина, которая раскрывается в процессе чтения.

⁸ Кстати, именно меч является одним из элементов знака (герба) ГПУ. А именно «тепеушники» приходят с обыском и задерживают Иннокентия.

Присутствие статуэтки в жизни Платонова не заканчивается с моментом его ареста. Оказывается, Фемиду подарила Анастасии (любимой героя) мать Иннокентия. Анастасия же всю свою жизнь хранила её. И хотя в конце концов девушка дважды вышла замуж (первый муж был приговорен к расстрелу в 1938, от второго же, профессора-энтомолога, она ушла с ребенком), то факт, что до самой своей смерти она хранила статуэтку первого любимого, можно считать свидетельством своеобразной верности⁹. Статуэтка все время пряталась в квартире Анастасии и когда после её смерти Настя и Иннокентий решили жить вместе, а девушка придумала сдать бабушкину квартиру жильцам, Фемиду Настя решила взять с собой.

Почти с момента приезда статуэтки в квартиру Платонова начинаются его проблемы с равновесием и памятью. В символическом плане недомогания героя можно связывать именно с отсутствием весов у Фемиды. Одновременно еще в составляемых в больнице записках Иннокентий, вспоминая идеальную форму Фемиды, припоминает и то, что он был художником. Тогда сразу же он пытается «что-то нарисовать. Вазу, лошадь...» (193). Но его попытки были тогда безуспешны. У него не получилось рисовать и акварельными красками, которые подарил ему Гейгер. И Иннокентию, и Гейгеру непонятно было, почему он не в состоянии ничего нарисовать после разморозки. Врач подозревал, что не восстановились те клетки мозга, которые «отвечали за эту область» (201). И все-таки именно статуэтка возобновляет связь Платонова с искусством. В конце концов именно смотря на Фемиду он впервые «почувствовал желание рисовать» (350) и, рисуя ее, сразу понял, «что рисунок получится» (351). Далее же записывает свои ощущения связанные с процессом создания произведения, замечая, что «рука сегодня вдруг вспомнила движения» и что «рука сама все знала» (351). И хотя никто из героев этого не замечает, дело тут по всей вероятности не в том, что «рука вспомнила движения» вследствие успехов медицинской реабилитации (напротив – состояние героя в это время ухудшается), а в самом предмете изображения. Иннокентий смог рисовать как раз потому, что он решил нарисовать статуэтку. Такую интерпретацию подсказывает второй рисунок Иннокентия – портрет Зарецкого. О том, чтобы нарисовать бывшего жильца Ворониных, он подумал сразу же после того, когда нарисовал Фемиду. Уже с этого момента можно

⁹ Настя, внучка Анастасии, записывает в дневнике, что бабушка «если разобраться, всю жизнь оставалась ему верна» (304).

подозревать, что и подборка темы неслучайна. Причем Платонов с самого начала планирует создать особый рисунок:

Если бы ко мне в полной мере вернулось мое умение, я нарисовал бы Зарецкого. Портрет человека, скорбно склонившегося над колбасой. Нарисовал бы не насмешливо – а сочувственно. Если не с любовью, то, по крайней мере, с жалостью. Его ведь некому было пожалеть, и ни одной слезы не пролилось на его похоронах. Ни одной. (355–356).

Судя по таким замечаниям, единственной причиной создания портрета Зарецкого должно быть сочувствие убитому. Такая мотивировка немножко удивительна, поскольку речь идет о человеке, который донес на отца Анастасии, который был после этого приговорен к расстрелу. Тем временем портрет, нарисованный Иннокентием, по словам Гейгера «освобождает Зарецкого. Избавляет от его страшной роли – быть мокрицей»¹⁰ (385), т.е. его рука изобразила его человеком. Гейгер, после того как увидел рисунок, считает, что «с Иннокентия снят этот таинственный запрет на творчество» и «Он снова может рисовать» (385). Если бы так и было (хотя в романе упоминаются лишь эти две работы Платонова), то «таинственный запрет» связан тут с фактом, что Иннокентий убил Зарецкого на реке Ждановке, а орудием убийства послужила ему статуэтка Фемиды, о которой он раньше писал, что «Брал ее в руку и удивлялся тому, как точно она в нее ложится: пальцы легко входили в складки платья, а поднятая рука становилась упором для моей ладони» (193). Оказывается, в контексте романного сюжета, можно тут заметить не только совершенство художественной формы статуэтки.

Учитывая то, что на двух единственных своих рисунках Иннокентий изобразил орудие убийства и его жертву и что из-за потери памяти после заморозки в жидком азоте он тогда еще не знал, что он сам был убийцей Зарецкого, можно прийти к заключению, что искусство является в таком

¹⁰ Название Гейгером Зарецкого «мокрицей» с одной стороны связывается с обстоятельствами убийства жильца Ворониных и его фамилией (Зарецкий), с другой же является отчетливой отсылкой к убийству Раскольниковым старухи в «Преступлении и наказании» Достоевского (Раскольников говорит Соне: «Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную.» (Достоевский 1973: 320)). Кстати способ убийства в «Авиаторе» тоже сильно похож на описанное в романе Достоевского убийство процентщицы. Остается только гадать, это Иннокентий руководствуется поступком Раскольникова или же так, с оглядкой на Достоевского, строит данный эпизод Водолазкин.

контексте средством своеобразной «высшей» коммуникации. Его задача и цель сводится к тому, чтобы вывести истину на поверхность. Если принять, что «Авиатор» рассказывает о пути героя от незнания к знанию, то искусство является в мире романа средством, благодаря которому он достигает свою цель. Причем правду узнают и другие герои (Настя догадывается, что Зарецкого убил «Платоша»).

Информации об обстоятельствах убийства Зарецкого вводятся в романе постепенно. Сначала в дневнике Платонова просто упоминается, что после некоторого времени от смерти профессора Воронина «В конце марта погиб Зарецкий. С проломленным черепом он был найден на берегу реки Ждановки <...>» (112). Иннокентий вспоминает, что он «ходил в морг на опознание» (112) и что он не сказал следователю, что их бывший жилец «выносил с фабрики в кальсонах колбасу», хотя тогда он мог бы направить следствие в другую сторону. Потом же герой был обвинен в убийстве и сослан на Соловки, где в конце концов его заморозили в жидком азоте¹¹.

Тема убийства Зарецкого возвращается в последние моменты жизни Анастасии. Перед смертью она признается, что она «Заказала...» Зарецкого (в смысле – сказала кому-то, чтобы его убить) и что его смерть – это ее грех (209). И так в своих последних (на самом деле – исповедальных) словах она приняла на себя ответственность за смерть человека убитого более чем 70 лет тому назад. Можно полагать, что она высказала это впервые (если не считать исповеди перед священником).

¹¹ Кстати, предложенное Лавуазье название «азот» происходит от древнегреческого ἄζωτος – ‘безжизненный’, что не бессмысленно в контексте романа, так как оторванным от (лишенным) жизни был заморожен в нем Платонов. С другой стороны занимающемуся древней литературой Водолазину-литературоведу могло быть известным и то, что слово «азот» употреблялось алхимиками для названия «первичной материи металлов» (т.н. меркурия философов) и что «Древние философы и алхимики считали "первичную материю металлов" альфой и омегой всего существующего» (см. <http://www.chem.msu.su/rus/history/element/N.html> – дата обращения: 16.06.2024). «Альфа» и «омега» – первая и последняя буквы греческого алфавита и определение Христа в Апокалипсисе. Происхождение слова «азот» объясняется следующим образом: «В древности и в средние века христианские философы считали приличным употреблять при написании своих трактатов только три языка, признававшихся "священными", – латинский, греческий и древнееврейский (надпись на кресте при распятии Христа по евангельскому рассказу была сделана на этих трех языках). Для образования слова азот были взяты начальные и конечные буквы алфавитов этих трех языков (*а, альфа, алеф и зэт, омега, тов* – АААЗОТ).» (там же). Надо здесь досказать, что с определенной точки зрения биография главного героя романа и есть некая «альфа и омега» – она связывает начало и конец XX века.

В своей последней заметке Иннокентий воспроизводит обстоятельства убийства Зарецкого и своего возвращения домой: «Я вернулся домой. Мы с Анастасией выпили чаю и сидели в креслах в ее комнате. Тикали часы, мы молчали. Под тиканье хорошо молчать. <...> Но время шло, а Зарецкого не было.» (406).

Тут герои ничего не говоря понимают, что домой Зарецкий никогда не вернется. Они понимают друг друга без слов. Вообще общение Иннокентия и Анастасии во многом обходится без слов – они подолгу лежали рядом на кровати и разговаривали или молчали. Так же молчит Иннокентий лежа рядом с изнасилованной гэпэушниками хромающей девушкой в лазарете на Соловках. Причем тут он прямо говорит о том, что «уже знал, что с ней надо молчать» (256). Ясно при этом, что хотя Платонов как-то и отождествляет ее с Анастасией («Лежа рядом со мной, она была Анастасией» (257)), то молчанию положена в этом случае совсем другая роль. Молчание, когда он лежал рядом с Анастасией (или, после разморозки – с сестрой Валентиной) является частью некой интимной связи между ним и женщиной. В случае девушки в лагере, хотя и тут создается такая связь, в первую очередь связывается с неизжитой травмой, с невыразимым страданием. Вообще то соловецкую тему Платонов во многом в своих записках замалчивает. Причиной этому является убеждение, что такие вещи «не помещаются в слова» (250), что они невыразимы. С другой же стороны герой все-таки стремится «описать неопишемое», а поскольку это у него не получается – безуспешно пытается удалять такие воспоминания из памяти.

Подводя итоги, можно сказать, что на фабульном уровне в «Авиаторе» Водолазкина многие человеческие травмы и тайны остаются в сфере невысказанного, хотя с другой стороны, они как-то предчувствуются и персонажами романа и читателями. Молчание возникает в этом случае из-за своеобразного «отсутствия слов». О некоторых происшествиях в мире романа просто невозможно говорить – человека, который прошел травматическое происшествие понять в состоянии только тот, кто пережил нечто похожее. И тогда слова просто не нужны. В случае же глубоко скрываемых тайн человеческой души, своеобразным «медиатором», посредством которого раскрывается истина, является искусство. Именно искусство оказывается тем языком, на котором можно высказать и невысказываемое и утаенное. Ибо искусство и есть язык человеческой души и истина. Но, строго говоря, это уже другой уровень,

не фабульный, а уровень исходящий от авторской инстанции концептуализации (некоего символизма) повествуемого материала.

Что касается Иннокентия, то факт, что он совершенно забыл об убийстве Зарецкого можно объяснить тем, что Иннокентий отождествился с самим правосудием, т.е. с Фемидой, и ему не о чем сожалеть (помнить / забывать – поступил ведь «правильно»). Он не Раскольников, проверяющий свою избранность. Но искалеченная (лишенная возможности взвешивать) Фемида подвела. И сама обернулась всего лишь убивающим мечом, и в позицию такого меча поставила и Иннокентия. Вот это и вспомнилось Иннокентию в случае второго рисунка.

Литература

- Водолазкин 2016 = Водолазкин Е. Г. Авиатор. М., АСТ, 2016.
- Говорухина 2019 = Говорухина Ю. А. Мотив прощ(а)ния в прозе Евгения Водолазкина // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин. (ред. Скотница А., Свежи Я.) Kraków, 2019. С. 67–81.
- Достоевский 1973 = Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 6: Преступление и наказание. Ленинград, Наука, 1973.
- Калафатич 2019 = Калафатич Ж. Семантическая функция риторической конструкции „mise en abyme” в произведениях Евгения Водолазкина // Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин. (ред. Скотница А., Свежи Я.), Kraków, 2019. С. 109–119.
- Стрельникова 2018 = Стрельникова Н. Д. Семантика антропонимов в романе Е. Водолазкина «Авиатор» // Региональная ономастика: проблемы и перспективы исследования. Сборник научных статей. (сост. Дорофеенко М. Л., Дулова Ю. В., Шевернинова О. В., Мезенко А. М). Витебск, 2018. С. 266–271.
- Хализев 2002 = Хализев В. Е. Теория литературы. Изд. 3. Москва, Высшая школа, 2002.
- Bachtin 1970 = Bachtin M. M. Problemy poetyki Dostojewskiego. (przeł. N. Modzelewska) Warszawa, PIW, 1970.
- Faryno 1991 = Faryno J. Введение в литературоведение – Wstęp do literaturoznawstwa. Warszawa, 1991.
- Korwin-Piotrowska 2011 = Korwin-Piotrowska D. Poetyka: przewodniki po świecie tekstów. Kraków, 2011.

Ангелика Молнар
(Дебреценский университет)

НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ И ДИСКУРС В РОМАНЕ Б. АКУНИНА «ПЕЛАГИЯ И ЧЕРНЫЙ МОНАХ»

В статье, посвященной, наряду с другими статьями (Молнар 2019, 2022, 2024), Арпаду Ковачу, разработчику дискурсивной поэтики (Kovács 2004), рассматриваются некоторые элементы нарративной структуры романа Б. Акунина «Пелагия и черный монах» (Акунин 2004), т.е. как автор представляет разных героев различным языком или использует чужую речь при описании, а также меняет место точки зрения персонажа и говорящего, именно в дискурсивном плане. Хронологическая последовательность событий создается, либо нарушается тоже так, чтобы соответствовать требованиям детектива. В таком новом прочтении повести А. П. Чехова все герои ведут себя подозрительно, однако ложные улики препятствуют нахождению правильной разгадки происшествий, т.е. тому, что убийцей становится Черный Монах. Поскольку расследования представляются в различных художественных формах, предметом романа становится также игра в расследование языка. В результате анализа выясняется, что отношение между точкой зрения и изображаемыми событиями имеет и поэтическую функцию. Возникает необходимость включить в исследование и вопрос соотношения повествовательного слова и дискурса. Писатель применяет нарративные стратегии для создания детектива, вместе с тем подвергает критике и механизированные речевые модусы, что также становится компонентом текста романа. Следовательно, автор статьи раскрывает как смену точек зрения, так и обнажение функции речи персонажей и повествователя в романе «Пелагия и черный монах», и выявляет то, как подновляются метафоры и порождаются новые, в частности, связанные с разными видами «актерства» и «вязания». Процесс создания поэтического слова так служит балансировке повествовательной компетенции.

Исследование детективной нарративной стратегии не должно ограничиваться типичными приемами в случае постмодернистского текста, обращенного к классическим произведениям. К примеру, Борис Акунин разрушает и перестраивает литературный материал по правилам детективного жанра в романе «Пелагия и черный монах» ради создания собственной, индивидуальной поэтики. Так он поступает и в других своих произведениях (Головачева 2015, Ранчин 2004), но также в отношении «Черного монаха» А. П. Чехова, в котором, согласно Б.Т. Удодову, авторская позиция диалогически трансформируется (Удодов 2004).

В типичном детективе повествование о преступлении и следствии представлено с такой позиции, чтобы максимально поддержать интерес фиктивного, либо настоящего читателя. Структуру акунинского текста можно описать и в этом ключе, т.е. показывая различные точки зрения в повествовании, управляющие передачей и восприятием событий, в первую очередь в языковом и хронологическом планах (см. Успенский 2000).

Так обстоит дело и со вторым романом Акунина о монахине Пелагии. Его сюжет строится на канонических элементах совершения преступления, его расследования и разгадки; применяются в нем и приемы затруднения, замедления, тайны, поиск доказательств и т.д. (см. Шкловский 1929). Повествователь встает на точку зрения каждого следователя лишь до того момента, как он попадает на правильный след либо теряет его, по-своему оценивает раскрытые им обстоятельства и строит ложные версии, чтобы не сообщить читателю всю информацию о преступлении и, тем самым, вовлечь его в процесс расследования до разгадки личности убийцы. Итак, он постоянно меняет свой статус на вне- или внутринаходимого, всеведущего или ненадежного, чтобы представить или скрыть релевантные для истории элементы и события в соответствии со знаниям героев-следователей. Однако мотивировка преступлений резко отличается как от классического детектива, так и от чеховской повести. Проведем опыт анализа особенностей нарративной и дискурсивной техники романа Акунина, выявляя как смену точек зрения, так и речевые модусы героев, чтобы раскрыть авторский поступок, превращающий повествование в поле создания новых метафор.

Повествуемый мир – это мир лже-монахов, лже-актеров и лже-ученых, а повествуемую историю составляет расследование их преступлений. Однако на этом фоне, словно на театральной сцене, наблюдается и метапоэтическое столкновение разных языков, воплощаемых персонажами

и повествователем. Отношение последнего к описываемому действию не всегда ясно, но сделанные им замечания, оговорки и дополнения зачастую свидетельствуют об иронической оценке. К примеру, нарратор доказывает невозможность достоверно рассказать историю на примере предания: «"Житие" умалчивает, откуда преемники Василиска узнали про Чудо о Персте, если старец хранил неукоснительное молчание, но будем снисходительны к древнему преданию» (Акунин 2004: 13)¹. С нашей точки зрения более интересно, что он все время исправляет свои фразы точно так же, как например, Чулкатурин в «Дневнике лишнего человека» И. С. Тургенева: «ночь была светлая или, как говорят поэтические натуры, волшебная» (186).

Повествователь признается и в своей некомпетентности правильно формулировать речь. Это обращает внимание на план дискурса – именно там должно быть собрано распавшее единство повествования: «"заструился" – неправильное выражение, а как разъяснить лучше, я не знаю» (69). Дело в том, что как задача рассказывания истории, так и раскрытия дела делится между разными героями-следователями, которые представляют собой разные речевые модусы, а расследование в мире романа приравнивается порождению самого текста романа.

После обращения из монастыря, епископ («заказчик-посредник расследования») первым отправляет своего приемного сына Алешу Ленточкина на выяснение ситуации. Нарратор точно передает письма этого «сыщика» с описаниями расследования, так как считает его речь незаменимой: «да, впрочем, что пересказывать своими словами, только путать. Вот он, этот документ. Как говорится, комментарии излишни» (84). В каждом письме проявляется стилистическое экспериментаторство героя, а также его критика речи других персонажей, что позволяет утверждать: в тексте романа конфликт речевых модусов наслаивается на создание детектива. В связи с Черным Монахом Алеша будто заимствует слова из чеховского текста: «столб», «вихрь», и, подобно Коврину, тоже якобы сходит с ума на Окольном острове, куда черная фигура указывала ему рукой.

Подобный путь проходят в романе и другие следователи. Стилистика текста меняется параллельно с появлением каждого нового героя. Когда Митрофаний отправляет полицмейстера в Новый Арарат, манера речи повествователя тоже принимает другой модус. Монахия Пелагия справедливо восклицает: «все равно что запускать слона в фарфоровую

¹ Далее в скобках приводятся страницы этого издания.

лавку!» (89), так как второй следователь, Феликс Лагранж даже своей фигурой подчеркивает свою приземленность и отдаленность от мистицизма и идеализации: «повернут к этому лирическому пейзажу спиной» (89).

В отличие от писмописца Алеши, в его случае в повествовании то встречается ссылка на его сознание, т.е. события описываются субъективно, внутренне, то объективно, по доступному со стороны наблюдению. Однако же наиболее частый вариант – это несобственно-прямая речь героя, т.е. совмещение нескольких точек зрения: нарратор передает прозаические мысли Лагранжа, пропуская их через себя. Так метапоэтическая тема столкновения языков переносится и в речь повествователя и героев. Второй следователь владел «с новейшей допросительной наукой» (116), – так думал и говорил, так и приступал к делу. Вводятся и характерные для героя элементы речи с военно-лексической окраской: «Оробевшая женщина – все равно что дрогнувший под картечью неприятель» (93).

Такая свойственная лишь данному герою форма наименования особенно наглядно проявляется в случае товарища прокурора Матвея Бердического. Нарратор подчеркивает специфику вербального выражения его мыслей, т.е. словесное обозначение вещей в отношении как его еврейского происхождения («в народе говорят: ловок жид» (148), «жид крещеный что вор прощенный» (162), с его языковой точки зрения даже Черный Монах – это «Молох» (151)), так и других тем, в частности, в связи с речью: «что за выражение: <...> "Онаны дrochenые"» (152), «уразумел, что "Землей" здесь называют материк, то поневоле восхитился образностью монастырской терминологии» (156). Если он и крещен, все равно монастырскую специальную терминологию «знал, но не твердо» (155). Герой не только нежен и прост, как голубь, но очень умен и понятлив, поэтому и видится в нем много голубого излучения (177). Так, все постоянные компоненты расследования дела в тексте эпизода с Бердичевским предстают в виде образов веры: «свое падение» (186), «настоящего искупления не получится» (189), в доме бакенщика герою кажется «темно будто в гробу» (192), и он в самом деле становится заключенным в гробу, вследствие чего сходит с ума и только повторяет слово «верую» (196).

Эти три «сыщика» представляют собой типичные амплуа, так как поступают стереотипно, предсказуемо, поэтому легко разоблачаются и их постигает характерная участь, словно Божья кара. После неуспешных тайных операций следователей-мужчин по раскрытию тайны

Митрофанием случается приступ, а его духовная дочь монахиня Пелагия под прикрытием принимается за расследование странных происшествий. Уже до этого момента становится ясно, что она обладает необходимыми качествами: светлым умом, храбрым, любознательным и независимым характером, начитанностью и женской тонкостью и чуткостью, которые позволяют ей понять ход дела и оценить ситуацию правильно. Итак, подлинным героем становится любительница тайн, наподобие главной героини детективных романов Агаты Кристи, миссис Марпл, которая не человек науки или профессиональный следователь. К тому же, Пелагия – верующая монахиня, ищущая виновного в преступлениях и борющаяся за победу земной справедливости.

Метафорой раскрытия героиней дел является в романе Акунина «вязание», принимающее как предметный, так и иносказательный вид. Монахиня Пелагия любит коротать время и проводить беседы с епископом, быстро «пощелкивая спицами» (33). Странно, но конкретное вязание, рукоделие у нее плохо получается: «цветные нитки чересчур стягивались, перекашивая весь орнамент, однако <...> она <...> разглядывала нескладное произведение своих рук с явным удовольствием» (209–210). Значит, функцию этого акта действия следует искать как в сюжете, так и в тексте романа в ином направлении.

Вещь тематизируется в разговоре героев, когда Пелагия и Митрофаний спорят о Гордиевом узле: «после этого Александрова подвига на свете одним чудом меньше стало!» (88). Это восклицание монахини можно понимать не только в буквальном, но и в переносном смысле: она защищает необходимость сохранения сложных, запутанных дел. Напомним, что полицмейстеру посредством этого же тропа присваивается в повествовании мысль о том, что ему приходилось «распутывать клубки и помудреней» (104). Однако повторение фразы служит словно доказательством тому, что данный узел нельзя просто разрубить. Лагранж «намотал себе на ус» (119), однако не ему удастся разрешить загадку, так как убьют его прежде времени. Как епископ это формулирует, полицмейстеру развязать узел «было не под силу <...> вот и рубанул по головоломному узлу сплеча. А имя сему Гордиеву узлу – Божий мир» (143). Героиня позволяет себе спорить со своим духовным отцом и высказывать не вполне приемлемые ему мысли. А повествователь будто сдалека показывает и иронично оценивает ее поведение: «инокиня и нанесла архиерею удар, который британцы назвали бы неспортивным» (145).

Затем Митрофаній уверяет ее и себя, что товарищ прокурора Матвей Бенционович «беспрерывно разматывает» узел, потому что он «логичен» (201). Пелагия придерживается другого мнения: мужчины – «путаники, вечно понастроите турусов на колесах, <...> под эти колеса и угодите» (200). У врача она действительно умнее других следователей-мужчин поступает, что также передается ключевой метафорой текста: она «принялась плести кружева издалека» (236). Спицы и выручают героиню, попадающую в неловкие ситуации, т.е. они являются как оружием в приключениях, так и средством освобождения: спицы ослабили узел (328). Такое двойное значение вещи реализуется в сюжете: на острове скита сначала было «не размотать ей тонкий шелк» (454) и вынуть револьвер, чтобы выстрелить в убийцу и защитить себя, но потом героине удается распутать узел также и фигурально.

После первого своего поражения Пелагия придумывает новый маневр, что обозначено в тексте при помощи театральных метафор: ей «приходилось затевать новый маскарад» (287). Героиня примеряет на себя разные роли и выступает в различных обликах. Отметим в этой связи, что как нарратор принимает разные речевые манеры в отношении разных героев-следователей, так он поступает и с Пелагией: «нареклась другим именем, станем так называть ее и мы» (209). Лексика, употребляемая героиней или в связи с ней, меняется в каждой ситуации, когда она исполняет другие роли. Будучи Полиной Андреевной Лисицыной (см. лисица – актриса), она «принялась выписывать на листок всякие мудреные словосочетания вроде <...> экосез» (206). Языковой план повествования, совмещая внутреннюю и внешнюю позиции, показывает, как для человека не в деле кажется «мудреным» иностранное слово, обозначающее танец или музыку.

Когда же героиня превращается в монашка, до сих пор всезнающий повествователь вновь встает на внешнюю точку зрения, чтобы преждевременно не раскрыть ее наблюдения и разгадки. Информацию об этой смене статуса героини и, соответственно, смене своей позиции, он сразу же доносит до сведения читателей: «итак, мы последуем не за сестрой Пелагией и не за вдовой Лисицыной, а за неким послушником, который, повторяем, вел себя в этот день очень странно» (290). Так даются и наименования, относящиеся к персонажу: «юноша отвечал <...> что звать его Пелагием» (290). Вездесущность, но ограниченность понимания нарратора появляется и в таких его высказываниях, как: «судя по ленивой походке» монашка (290).

Повествователь сначала будто находится на расстоянии, затем близко к персонажу – так его место постоянно меняется, скользит. Пелагий «прошелся по косе», «тыкал в воду <...> палкой» (291), «рассмотрел <...> гвозди. Сам себе кивнул» (299). По времени нарратор синхронно следует за действиями переодетой героини и разгадку ее акта действия предоставляет ровно тогда, когда и сама героиня, т.е. в ее письме, спрятанном в мешочке с рукоделием. Как отметили, все передается согласно детективной нарративной стратегии, т.е. с такой точки зрения, чтобы читатель не мог осознать смысл увиденного и раскрыть преступление раньше следователя.

Точка зрения повествователя совпадает с субъективной позицией героини, когда она в гриме Лисицыной попадает в плен «роковой женщины» Лидии Евгеньевны, видящей в ней соперницу: она будто спрашивает себя «но тогда почему скрип?» (317), она чувствует запах чешуи «– судя по всему в трюме невеликого рыбацкого суденышка», иронически именуемого броненосцем (318). В языковом плане желание говорящего все перефразировать, определить по-новому приводит и к другим неожиданным и комичным стилистическим решениям: рассудок «рационалистки» «капитулировал» (320).

Нарратор также вмещается в сознание героини при ее встрече с «роковым мужчиной», воображающим себя святотатом Ставрогиным: «не рисуется» – «это пленяло» (340). В детективе, фокусирующем на расследовании преступлений, или в романе о монахах обычно нет любовной линии, однако Акунин играет именно с таким сюжетом, вводя, вместе с тем разоблачая его, когда Пелагия станет испытывать неподобающие монашке чувства к Терпсихорову. В текстовом оформлении этого эпизода встречаются инновативные сближения в олицетворениях, сравнениях, метафорах: «предательница-бурка немедленно сползала», а герой нападает на геронию, утверждая, что злодейство – «мое ремесло», «тихий омут, выплывающий из него чертей» (345), «ураганом бросило» (347).

Доктор Коровин, самодельный врач психиатрической больницы и в этом качестве тоже следователь, дает разгадку поведения своих «роковых» больных: они – сумасшедшие артисты. Их лечение не успешное, так как актерство свойственно и самому доктору. Это утверждает даже Матвей («реплик в сторону» <...> Вы же не на театральной сцене» (391)). Все, однако, наглядно демонстрируют ту особенность персонажей романа, что они всего лишь исполнители литературных образов. Это выражается и

в словах врача о Терпсихихорове обратным смыслом: «марионетка лежит <...> Но стоит ему войти в роль, и он оживает» (351). В мире романа актер оживает благодаря новой роли, однако как герой романа, он только «тень человека» (352). Коровин объясняет Пелагии, что «у бедного сумасшедшего появился нехороший роман», по которому он строил свою актуальную роль, но получилась «слишком уж смелая трактовка образа» (354). Оказывается, что это Алеша подарил ему роман «Бесы», а сам вел себя, как «Идиот» и чернец. Этот факт должен был бы привести к раскрытию дела, однако сюжет детектива разворачивается иначе.

Другой больной доктора Коровина, сумасшедший физик Лямпе требует создания нового языка, однако такой язык является деструктивным – он сведен лишь к номинативам: «слова слишком медленные. Нужно более совершенную коммуникативную систему. Чтоб сразу мысль» (409). И только еще одному следователю, епископу удастся дешифровать его слова. Таким образом, владыка и в лечении оказывается более успешным врачом: только он знает как поговорить с Матвеем Бенционовичем, ум которого слегка помутнел после встречи с Черным Монахом. Врач удивляется успеху Митрофания и просит его открыть ему «метод лечения» (392), так как он умеет исследовать безумие своих пациентов – актеров только по псевдонаучному. К примеру, об Алеше он говорит, что у него «речитативная obsессия» (171). А когда Лагранж желает обработать врача, чтобы стал «как шелковый», тот отбивается, пользуясь «методом дискурсивного позиционирования» (116). Чуждость или ироничность речи Коровина, мешающая расследованию, передается так: «по озеру движется черный столб, который поэтической или религиозной натуре, пожалуй, напомнит монаха в схимническом одеянии. <...> воздушный поток <...> Подхватит с берега опавшие листья <...> завертит консуом – вот вам и Черный Монах» (73). Епископ же вслушивается в речь больных и действует согласно ее поэтическому смыслу: «нужно воспринимать истории иносказательно, не в буквальности» (410). Только так можно прийти к решению дела. После этого вставного эпизода, подчеркивающего важность дискурса, повествователь возвращается к Пелагии и становится в ее позицию, чтобы передать возможность разгадки преступлений настоящей следовательнице.

В ходе раскрытия дела Пелагия подозревает и больных, и монахов, что может объясняться неподобающим, слишком гражданским поведением некоторых из них (см. агрессивный и зависимый брат Иона), в то время

как согрешившие в прошлом герои оказываются более праведными (старец Израиль). В противоположность предыдущим, за Иларием не водится никакое преступление, однако его убивают, он становится невинной жертвой, и его личность убийца присваивает себе.

Разгадка преступлений активизирует основные мотивы и метафоры текста. Пелагии ее «говор птах» (366) помогает понять зашифрованное для нее сообщение, подсказку старца Израиля: в словах типа «нонфакит» кроется зацепка («нить») к разгадке преступлений, что «куколь не делает монаха» (399), значит, в черном саване отшельника, прибывшего к ним последним в скит, скрывается преступник (400). Лямпе будто передает своими словами значение слов старца, когда он утверждает, что «зрение – обман» (409). Отметим, что жизнеописание Израиля как вставная история имеет вторичного нарратора, и суммирует первичную, главную историю с помощью как тематических и формальных эквивалентностей, так и проблемы дискурса.

Старец утверждает, что в молодости соблазнял женщин своим языком, однако на старости лет он стал жалеть о своих преступлениях, совершенных против женщин, и вступил в монахи, а в ските и вовсе принял обет молчания, который нарушил только ради Пелагии. Следовательно, здесь также подчеркивается, что тема языка является метапоэтически значимой в романе Акунина. Отсутствие слова – не зная японский, герой был «лишен главного своего оружия, языка» (436) – препятствовало Израилю приблизиться к японке, поэтому ему приходилось искать другой способ: «к этакой лаковой шкатулочке ключик подобрать» (436). Напомним, что так же метафоризируется и метод лечения пациентов у доктора. Язык соблазненной жертвы искусителя определяется «птичьим», как у Пелагии: «языков кроме своего птичьего наречия она не знает» (438). А язык старца развязывается рассказыванием своей истории и это ведет к тому, что монахиня-следовательница может простить Израилю его грехи. Так детективный роман Акунина роман о «преступлении» завершается словом любви и веры.

Вместе с тем, обыгрываются и другие приемы детективного жанра (см. Булычева 2013), как например, подозрения вызваны странным поведением персонажей, а ложные улики оттягивают момент правильной разгадки, когда выясняется, что имеет отношение к преступлению тот, кто не был в числе подозреваемых. Повествование построено нелинейно, однако нет ни возвращений в прошлое, ни предсказаний на будущее,

затрудняющих раскрытие преступления читателем, лишь складываются параллельные перескоки к разным следователям, чтобы можно было ознакомиться их сбором информации и поступками, за исключением убийцы. Акунин искусно плетет канву сюжета расследования и с помощью смены ракурсов. К примеру, поиски разгадки преступления иногда представляются с внешней точки зрения, а не вместе со «сыщиком»: акты действия Пелагии по изучению улик (см. выше в связи с Пелагием) кажутся такими, будто их выполняет ненормальный человек. Но потом из письма героини выясняется их смысл, выстраиваются логические цепочки в рациональной разгадке якобы мистических событий. Пелагия предлагает и опровергает версии и делает соответствующие выводы. Таким образом и читатель обладает равными со следователем сведениями, помогающими разрешить ситуацию: за непонятными явлениями посредством рассуждения и анализа представляется вполне реалистическое объяснение. Настоящий мотив преступлений, однако, резко отличается от классического детектива.

В развязке романа Пелагия раскрывает свои предположения на основании собранных данных, и подвернувшемуся подозреваемому ничего не остается, кроме признания. В скитском гроте Пелагия видит, как в темноте «черный человек (если это, конечно, был человек)» (447) пилит камень. С точки зрения героини не ясно, кто это за черный монах, фигура которого и позже буквально окружается черным цветом (за его спиной «чернела сплошная тьма» (454)). Он сначала кажется страшным василиском, но героиня догадывается о его реальной личности, и обращается к нему, как к актеру-убийце: «начали вы свой собственный спектакль разыгрывать» (449).

Акунин неожиданно винчивает сюжет тем, что предлагает сразу два преступника, которые не сообщники и не преследуют одинаковых целей. Это напоминает сюжет популярного фильма ужасов «Крик». Выясняется, что Лямпе – это первый, безобидный Черный Монах, который раскрыл причину облечения старцев в ските. Реальным преступником, совершившим убийства, оказывается один из т.н. «сыщиков», Алеша. Он признается и объясняет причину своих поступков-злодеяний. Герой – второй Черный Монах, который хотел воспользоваться открытиями сумасшедшего физика, продолжить его исследования и извлечь пользу из урана, наполняющего метеорит, поэтому и продолжил выдумку Лямпе ради сокрытия ценной находки и убивал всех, кто вставал на его пути.

Он рассказывает, как в психиатрической лечебнице представлял себя тихим идиотом, который «загадками говорит, глупых карасей на место рыбалки в тихую избушку подманивает. А там цоп кроючком, да колотушкой по лбу, да в ведро!» (451). Его речь при этом становится такой, как у юродивого, и такой же нарушенной, как у Лямпе. Алеша обзывает Пелагию («корова <...> безрогая» (454) – см. фамилия врача образована от слова 'корова') и лишает ее речи, способности говорить: «дар словесный к ней еще не вернулся» (455). Оказывается, что в образе сумасшедшего герой сумел водить всех за нос, и даже Пелагию смог отвести от правильной догадки, чтобы она «носом своим конопатым не разнюхала» (455) кто настоящий убийца. И теперь она «клюнула на нехитрую <...> уловку» (457) о Василиске.

Так оппозиции определяют не только композиционную структуру романа Акунина; парадоксальность характеризует и образы героев. Верующая, но рациональная Пелагия является положительной героиней (новаторство: она – женщина, монашка), в отличие от атеиста Алеши, который, несмотря на именное родство с монахом Алешей Карамазовым, здесь оказывается отрицательным героем (убийца – мужчина), который вместо обретения веры совершает преступления. Между тем он такой убийца, который может заинтересовать читателя своими блестящими стилистыми играми в своих письмах, затем актерской игрой, исполняя несчастного безумца. Его предполагаемая смерть могла бы возбудить подозрения читателя на его счет (как, добавим от себя, и фигура исчезнувшего бакенщика). Только сильная женская эмоциональность Пелагии, которая испытывает жалость и к псевдобольному Алеше, затмевает ее подозрения. Монахиня впоследствии избавляется от своих излишних чувств, от разных амплуа, и научным методом раскрывает как личность преступника, так и способы и средства убийств.

Подобно Алеше и нарратор вводит всех (и героев, и читателя) в заблуждение по поводу личности убийцы среди разных безумных актеров, а современный автор – по поводу вымышленной реальности своих литературных персонажей. Акунин представляет душевную болезнь как проблему языковой выразительности. В нарушенной речи психически больных скрывается дискурсивная тема: дефектные речевые модусы разоблачаются как разного рода сумасшествия. Этому служит и форма детектива, слово которое означает 'разоблачение'. Метапоэтически же демонстрируется, что детектив – это нарратив обнажения языков, а роман

– это дискурсивное построение нового языка. Следовательно, произведение тематизирует и процесс самосозидания. Так Акунин обновляет жанр романа посредством применения нарративных стратегий детективного жанра, а также постмодернистского преломления. Писатель развенчивает наивную установку читателя на книжные образы и метапоэтически декларирует, что под видом детектива пишет исключительно о литературе. В мире романа Акунина расследуется и раскрывается преступление, а метапоэтически – язык и трактовка художественных произведений. А метафоризация переосмысляет образы убийства (см. «актерство»), и читатель, наподобие следователя загадочных происшествий, проходит по классической литературе, сталкиваясь со своими заученными шаблонами, т.е. находится в поисках улики – как отсылки к другим языкам, дискурсам, текстам, так и средств к интерпретации, – и приближается к разгадке тайны романа.

Литература

- Акунин 2004 = Акунин Б. Пелагия и черный монах. Москва, АСТ, 2004.
- Булычева 2013 = Булычева В. П. Структурно-композиционные особенности детективного жанра // Актуальные вопросы филологических наук: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Чита, июль 2013 г.). Т. 0. Чита, Молодой ученый, 2013. С. 32–38. <https://moluch.ru/conf/phil/archive/80/4068/> (дата обращения: 28.01.2024.)
- Головачева 2015 = Головачева А. Г. Диалогия Б. Акунина как полилог великой русской литературы. // Вопросы русской литературы. 2015. № 1 (31). С. 88–135.
- Ранчин 2004 = Ранчин А. М. Романы Б. Акунина и классическая традиция. // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С. 235–266.
- Удодов 2004 = Удодов Б. Т. Диалогизм авторской позиции в повести А. П. Чехова «Чёрный монах». // Вестник Воронежского государственного университета. 2004. № 2. С. 34–35.
- Успенский 2000 = Успенский Б. А. Поэтика композиции. Санкт-Петербург, Азбука, 2000.
- Шкловский 1929 = Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва, Федерация, 1929. С. 125–142.

Kovács 2004 = Kovács Árpád. Diszkurzív poétika. Budapest, Argumentum, 2004.

об Арпаде Коваче:

Молнар 2019 = Молнар А. Метафора в дискурсивной поэтике Арпада Ковача // Практики и интерпретации. 2019. № 4. С. 112-123.

Молнар 2022 = Молнар А. Дискурсивная поэтика и кризис наррации. // Новый филологический вестник. 2022. № 3. С. 80-86.

Молнар 2024 = Молнар А. Компоненты дискурсивной поэтики на примере романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Известия Смоленского государственного университета. 2024. № 3.

Hoványi Márton
(ELTE, Budapest)

A *DIVINA COMMEDIA* LIMBUSAI MINT HANS URS VON BALTHASAR TEOLÓGIAI FORRÁSAI¹

A *Commedia* értelmezésekor a teológusok, mondhatni, bejárattott utakon közlekednek. A bejárattottságot egyrészt a dantei főmű eszkatológiai és egyháztörténeti témája teszi érthetővé, másrészt például olyan, mérvadó teológusok *Commediához* írt kommentárja, mint a pályáját irodalomtudósként kezdő Hans Urs von Balthasar (Von Balthasar 2005: 371–469). Azok az irodalmárok, akik dantistaként ugyanennek a műnek az értelmezésére vállalkoznak, természetes, hogy otthonosan mozognak a középkori teológia világában.² Az irodalomtudományos és teológiai diszciplínák tehát Dante kutatásakor ilyen módon kölcsönösen egymásra utaltak és emiatt a kezdetektől gyümölcsözően együtt is működnek. Jelen tanulmányban nem a középkori, hanem egy modern teológiai, azon belül eszkatológiai tézissel szeretném szembesíteni a *Commedia* szövegét. Történetesen ebben az esetben is az említett svájci teológus munkásságához kötődik a vizsgált eszkatológiai tétel, az mégsem a Dante életművéről a *Herrlichkeit* köteteinek egyikében írt tanulmánya, hanem az üdvösség reményéről szóló értékezésében található (Von Balthasar 2006). Azt szeretném megvizsgálni, hogy az üdvösség reményéről a meg nem keresztelt emberek számára, még pontosabban az idejekorán elhunyt, keresztleetlen gyermekek esetében hogyan gondolkodott Dante a *Commediában*, és ez mennyiben rímel

¹ A tanulmány alapjául szolgáló gondolatmenetet a 2021 őszén Szegeden és Budapesten megrendezett nemzetközi dantisztikai konferencián adtam elő, amelyen mesterem Kovács Árpád is kifejtett a *Commediáról* szóló gondolatait. Az itt közölt cikk töredéke a 2023-ban elkészült habilitációs disszertációm egyik fejezetének.

² A kevés, koncepcionalisan teológiai kifogásolható példák egyike a közelmúltból Tóth Tihamér tanulmánya, amely a magyar *Dante füzetek*ben jelent meg. Tóth ebben az írásában a *perichoresis* helytelen görög etimológiája alapján a tánc görög predikátumát vélte felfedezni az összetett szó második tagjában, amelyet a trinitológiai szakkifejezés Paradicsombeli táncoknak megfeleltethető variánsaként olvasott (Tóth 2017: 187).

a Dante korabeli skolasztika helyett a II. Vatikáni Zsinat (1962–1965) utáni teológiai kutatások eredményeire? Ehhez kulcsfogalomként a szó szerint 'perem' vagy 'szegély' jelentésű, magyarul mégis a „pokol tornácaként” ismertté váló, úgynevezett *limbus* vizsgálatára lesz szükség.

A limbus szakteológiai körökben a XX. század második felében is vitatott fogalma (Rahner-Vorglimler 1980: 454) több ízben is megjelenik a *Commediában*. Meglátásom szerint a klasszikusként idézett pokolbeli ábrázolás mellett a későbbiekben a limbus ábrázolására nemcsak implicit visszautalások formájában emlékeztet a mű, ahogy az például a *Purgatórium* VII-ben a provanszál nyelven alkotó Sordello és a pszükhopomposzként a zárándokot kísérő Vergilius párbeszédében megjelenik, hanem a dantei limbus-konceptióval a *Paradicsom* XXXII. énekében az utolsó, teoretikus sarokköveként, explicit módon is találkozhatunk. Amennyiben ennek a limbus-ábrázolásnak a teológiai felvetését összehasonlítjuk Hans Urs von Balthasar modern reményteológiájával, mind a teológiai, mind a dantisztikai kutatásokban új eredményt nyerhetünk. Von Balthasar esetében az a tét, hogy a saját teológiai gondolatmenete mögött ezen a ponton forrásként mutathatnánk ki a *Commedia* szövegét, a *Commedia* esetében pedig az, hogy a *Par.* XXXII-ben a limbus egy olyan variánsának a jelenlétét tudjuk kimutatni, amely lehetőséggel, tudomásom szerint, a szakirodalom eddig még nem számolt. Mert bár kevéssel a *Commedia* megszületése után, már Pietro Alighieri 1340 és 1342 között keletkezett latin kommentárja is a limbus-szal összefüggésben értelmezte a *Par.* XXXII 82–84 sorait – hasonlóan tett Cristoforo Landi 1481-ből származó magyarázata, Alessandro Vellutello 1544-ben, illetve Niccolò Tommaseo XIX. század közepén megjelent interpretációja – és ez a vonulat egészen Teodolinda Barolini nemrég, 2021-ben megjelent tanulmányáig visszatér a dantisták között, általában a Dante-féle, tomista teológiától eltérő limbus-felfogást eddig vagy a vergiliusi antikvitás, vagy Averroës (tév)tanítása, vagy Petrus Lombardus kizárólagos olvasata felől értelmezték. Ezeknek a forrásoknak a jelentőségét nem tagadva, kijelenthetőnek gondolom, hogy Dante bizonyos értelemben minden skolasztikus teológusnál merészebb, leginkább a kései Szent Ágoston predestinációs kétértelmű gondolatmenetét idéző koncepciót alkotott a limbusról és ezt a bátor megközelítést elsősorban a *Par.* XXXII-vel pecsételte meg. Ennyiben tehát az *Inf.* IV és a *Par.* XXXII már mások által argumentált egymásra utaltsága helyett a két ének limbusra vonatkozó hangsúlyát érdemes lenne azonos jelentőségüként elgondolni. A dantisztika oldaláról ennek a hangsúlyáthelyezésnek a sikere a második kérdés. A megközelítés első állomásaként

a limbus nyugati teológiájának az ismertetésére vállalkozom Ágostonig, ezt követően a *Commedia* szóban forgó szövegrészeinek lehetséges értelmezésével foglalkozom, végül a két megelőző fázis eredményei kapcsán a kiinduló kérdésekre keresem a választ.

A limbus nyugati teológiatörténete Ágostonig

Kétféle limbust különböztet meg az végső dolgokkal foglalkozó teológiai gondolkodás: az atyák limbusát (*limbus patrum*) és a gyermekek limbusát (*limbus puerorum* vagy *infantium*). Előbbi azokra vonatkozik, akik a történelemben Krisztus nagyszombati pokolra szállása (*descensus*) előtt hunytak el, de igaz életet éltek, így a megváltó kegyelemmel, elővételezett formában, együttműködve, kiérdemelték ugyan az üdvösséget, azonban az áteredő bűn következtében nagyszombatig várakozniuk kellett az üdvösség állapotára. Közéjük tartoznak Ádámtól kezdve az ószövetségi igazak és a jámbor pogányok is.³ Várakozásuk „helye” volt a pokol tornáca. Az Újszövetségben két szöveghely az, amely erre az állapotra metaforikus helymegjelöléssel utalt. Az első a Lukács szerinti evangéliumban szerepel, Jézus parabolájaként a szegény Lázárról és a dúsgazdagról szól: „Ábrahám kebelére (κόλπος)” helyezi a megváltásra váró, elhunyt igazat (Lk 16, 22). A tőle elválasztott dúsgazdag a görög alvilág (ᾗδης) kifejezésével élve a véget nem érő kínok állapotában találja magát. A két állapot közötti különbség a jézusi igehirdetésben tehát a térbeli elválasztottság metaforájával élve egy olyan reménybeli állapotként beszél Ábrahám kebeléről, amire az igaz emberek a nagyszombati események előtt juthatnak. Az újszövetségi κόλπος szó jelentései között nemcsak a kebel, hanem az öl, a tengerpart vagy öböl, sőt a redő vagy ránc is szerepel. Ezek a kivétel nélkül határhelyzeti, és ekként parergonalitást mutató metaforák (Nagy 2020: 85–91) nem véletlenül váltak helyettesítő vagy alapvető képévé a latin *limbus* kifejezésnek. Nem világos, hogy pontosan honnan ered a térbeli, keskeny kiterjedésű határoltság képe. A legvalószínűbb az, hogy a héber Biblia seol (שְׁאוֹל) szó jelentéstartományából származik, amelyet a *Septuaginta* görögje rendre hādészként (ᾗδης) ragad meg. A prófétai szövegekben (Iz 38, Jón 2) és a zsoltárokból (Zsolt 88) is helyet kapó héber kifejezés erősen magához vonja a temetkezések sírhely értelmét is, néhány megszemélyesítéstől eltekintve (Iz 5,14; Hab 2,5), a leírások a sírhelyen túl, saját geo- és topográfiai entitással bíró *helyként* rajzolják meg

³ Túlzás ezért Diana C. Glenn részéről azt állítani, hogy Dante költői újítása volt az erényes pogányok limbus patrumban való elhelyezése, hiszen ez ismert lehetőség volt a skolasztikus teológiában is (Glenn 1999: 87).

a seol jelentését. A földfelszínhez közeli árnyékvilág *térben*, de például a miatt a hitbeli meggyőződés miatt, hogy a csontok elporladási ideje előtt az elhunytak csodásan visszatérhetnek a halál kapujából, *időbeli* átmenetet is jelölhetett, ezért nem ritka az, hogy kétszeresen is liminális jelentést tulajdonítanak a seolnak (Suriano 2018: 220–246). Ennek alapján a seol átmenetisége és térbeli alakzata egyaránt eszmetörténeti előzménye lehet a keresztény limbusnak. Szent Ágoston életművében találunk mérvadó patrisztikus forrást ehhez a térmetaforához. A 145. zsoldár magyarázatának hetedik caputjában, az *Enarrationes* szövegében nem egyedülálló módon, a dúsgazdag és a szegény Lázár paraboláját interpretálta. A legkorábbi zsoldármagyarázatok egyikeként, ez a Hippo városában 395-ben keletkezett szöveg a párhuzamok és ellentétek kettős kötését vélte felfedezni a két evangéliumi alak halál utáni sorsában: „*A földön testben nagyon közel voltak egymáshoz: egyik a házban* (ille in domo), *másik a küszöbön* (ille ante ianuam); *a halál után elkülönültek* (separati) <...>” (Szent Ágoston 2020: 212). Ugyan szó szerint nem találunk a latin eredetiben liminális kifejezést, ezért helyesebb lenne a „küszöbön” szó helyett a „bejárati ajtó előtt” fordítói megoldása, Diós István magyarázata mégis valami lényegeset talált el a „küszöbön” választásával. A „ianua” a római kultúrában mindig Ianus isten szobrával őrzött helye az épületnek, hiszen a ki- és bejárat funkcióját ellátó kétarcúság magától értetődően kapcsolódik Ianus kultuszának védelmező oldalához, ezért lehet ő az ajtók istene (Ovidius 1986: 8). Ugyanez az oka annak is, hogy a minden időbeli kezdet elején ott álló istenség az időbeli belépés, az új fázis kezdetének a jelzője. Ebben az értelemben Ianus feltűnése, térben és időben is összekapcsolódott az antik, római civilizációban élők liminális tapasztalatával. A gondolatmenet záró következtetése pedig az lehet, hogy amikor Lázár parabolában olvasható helyét Ágoston úgy határozta meg, mint a ianua előtti teret, akkor a liminalitás klasszikus, latin nyelvű paradigmáját hozta játékba. Mindezt biblikus alapon csak erősíti, hogy a seol kifejezése is többször úgy jelenik meg az Ószövetségben, hogy a jelzős alárendelői szerkezet a „*halál kapujában*” (Iz 38, 10) értelemben fordítható a modern nyelvekre. Így a héber liminalitást kifejező kapu vagy bejárat (שַׁעַר) szó és a latin bejárati ajtó jelentésű ianua alakok összecsengése éppen a túlvilági határhelyzetiségben szólhat a legtisztábban. Ebben az értelemben az ágostoni képalkotás az *Enarrationes* szövegében hídként szolgálhat az ószövetségi seol és a középkori limbus-teológia között. Ennek a hídalkotásnak fontos eleme, hogy a patrisztikus exegézis alapján a skolasztikus és az újkori teológia is metaforikusan Ábrahám kebelével azonosította a limbust, amikor annak kinyilatkoztatásbeli forrását kereste, de az emberi test vagy öltözék képe

helyett, a liminalitás absztraktabb karakterét emelte a szakkifejezések szintjére.

A limbus patrum evangéliumi ábrázolása mellett Péter első levelében található a másik olyan bibliai locus, amely a későbbi, teológiai gondolkodás hivatkozási alapjává vált. A limbust olyan „börtönként” aposztrofálják ezek a versek, amely helynek az állapotváltozásra való nyitottságban rejlik az átmenetisége, azaz liminalitása (1Pét 3,18–21a). Ez a szöveghely Krisztus pokolra szállásának (descensus) a teológiája kapcsán beszél tehát egy olyan elzárt térről, amely olyan igazakat tarthatott fogva, akik a megváltás kihirdetésével meg tudtak szabadulni ideiglenes büntetésüktől (Von Balthasar 1999: 163).

A limbus patrumnak tehát ez a két újszövetségi forrása indíthatta útjára az egyházatyák gondolkodását. A tradíció ezekre a térbeli elválasztásokra alapozva különböztethette meg a pokol egyes területeit az érett, XII–XIII. századi skolasztika idején. Petrus Lombardus még csak arról értekezett a *Szentenciák* megtestesülésről szóló könyvében, hogy nagyszombat napján Krisztus teste a sírban, lelke az alvilágban járva egyaránt bírta az isteni Bölcsességet és így az egyetlen Krisztus kétféle, teljes értékű jelenlétével számolhatunk.⁴ Az őt kommentáló Aquinói Szent Tamás viszont már továbblépett ezen, amikor a *Szentenciák*nak erről a helyéről írt könyvében, Damaszkuszi Szent Jánosra és Nagy Szent Gergelyre alapozva úgy gondolta, hogy Krisztus csak a Nap sugaraihoz hasonlóan, kegyelmi hatásával (effectus) jutott a pokol mélyebb rétegeihez.⁵

A limbus patrum mellett a másik, éppen az ideiglenesség helyett, örökre megmaradó limbus a gyermekek számára van fenntartva a keresztény tradíció, dogmatikailag nem formalizált passzusaiiban. Habár a limbus puerorum vagy infantorum szinonimaként hathat, nem mellékes a klasszikus római kultúrában a két fogalom szemantikai megkülönböztetése. A 'puer', amely a fiúgyermekek és ez által a gyermekek általános jelölője tizenöt éves korukig (pueritia), mintegy magában foglalhatja a csecsemőkort is, azonban az 'infans' névszó nemi megkülönböztetés nélkül, kizárólag a beszélni még nem tudó állapotát jelölte a gyermekkorok.⁶ Így a néhány hónapos csecsemők, a szellemi fogyatékoság miatt beszélni nem tudó gyermekek és a prenatális korokban elhunyt gyermekek is az infans jelentettjei. Az eredeti, antik jelentésnél is

⁴ Petrus Lombardus, *Sent.* 3 XXII 2. A teológiai szakirodalomnak megfelelően a Magister írásait a könyvre, distinkcióra és caputra mutató jelöléssel adom meg mindig. A kutatás során ezt a kiadást használtam: Petrus Lombardus 1971.

⁵ Aquinói Szent Tamás, *Sent.* III. d. 22. q. 2., a. 2. A teológiai szakirodalomnak megfelelően Tamás írásaira is annak egységeit megjelölve hivatkozom. A kutatás során ezt a kiadást használtam: Aquinói Szent Tamás 2018.

⁶ Vö. a szóösszetételben a fosztóképzővel ellátott, szólast jelölő 'fans' kifejezéssel (Majoros 2000: 100).

fontosabb ugyanakkor az, hogy Szent Ágostonnak a *Divarsae quaestiones*ban olvasható hatos felosztási rendszere nyomán Sevillai Isidorus másként rögzítette a gyermekkor határait: szerinte ugyanis az infans korszaka hétéves korig értendő.⁷ Mivel a középkori latin terminológiára egyértelműen ez gyakorolt jelentősebb hatást, megállapíthatjuk, hogy Dante számára akár szinonimaként is funkcionálhatott a két birtokos esetben álló névszó. A teológiai állítás pedig itt olyan gyermekek halál utáni állapotáról szólva határozta meg az örökkévalóság „helyét”, akik keresztség nélkül hunytak el.⁸

A nyugati kereszténységben a kérdésnek részletekbe menő figyelmet szenteltek, amely vizsgálódások nem jutottak a tanítás definitív szintjére. A teológiatörténeti legfontosabb állomásainak kiemelésekor különösen a dantei és a von balthasari koncepciókra szükséges összpontosítanunk. Lényegében Pelagius és Szent Ágoston fokozatosan radikalizálódó, kegyelemtani vitájából indult ki az idejekorán, keresztlehetlenül elhunyt gyermekek üdvösségének a kérdésfeltevése.⁹ Az ír származású Pelagius aszketikus pedagógiai programja az emberi érdemszerzésre alapozva hirdette meg az üdvösségszerzés emberi lehetőségét, amely elképzelés, elsősorban az Ágostonnal folytatott vitákban úgy tűnt, hogy minimalizálja az isteni kegyelem jelentőségét az ember megigazulását illetően (Puskás 2011: 76–80). Szent Ágoston eleinte más afrikai püspökökkel együtt, később önállóan folytatott vitát Szent Pál *Rómaiakhoz írt leveléről*, az

⁷ Isidorus 1911: 11; II, 1–2.

⁸ A következőkben láthatóvá válik a latin nyelvű tradícióban az is, hogy az infans helyett következően a puer, de még többször a parvulus kifejezést használva gondolkodtak a limbusra jutó gyermekek sorsáról. A most következő történeti áttekintés vezérfonala a Nemzetközi Teológiai Bizottság 2007-es dokumentuma lesz, hasonlóan Barolini korábban idézett tanulmányához. Számomra kevésbé a történeti áttekintés hitelessége miatt, sokkal inkább a későbbi, modern teológiai összehasonlítás miatt érdekes ennek a szentszéki dokumentumnak a felhasználása. Hans Urs von Balthasar a legszorosabb értelemben ehhez a római szemléleti kerethez képest fogalmazta meg saját állításait akkor is, ha a szentszéki dokumentum jóval von Balthasar halála után keletkezett (NTB 2013).

⁹ Talán nem esetleges részlet az sem, hogy a *Par.* XXXII 35-ben Szent Ferenc és Benedek mellett, harmadik rendalapítóként éppen Ágoston paradicsomi helyéről tudósít a zarándokot aktuálisan vezető Szent Bernát. Az ezt követő tercinákban éppen a keresztség nélkül elhunyt gyermekekről is olvashatunk, amely probléma gyökerei tehát a Pelagius és Ágoston között zajló kegyelemtani vitákig nyúlnak vissza. Az eredetiben a tulajdonnevek sorrendje nem Nádasdy Ádám, hanem Babits fordításának felel meg, azonban Nádasdy megoldását igazolja, hogy egyetlen sorban szerepel a három név: „Francesco, Benedetto e Augustino”. Számunkra mindebből az a lényeges, hogy Bernát narratívájában a limbus problémáját a *Commedia* szövegében utoljára felidéző részek előtt Szent Ágoston tulajdonneve szerepel utolsóként. A *Commedia* mintha éppen ennek az Ágostont a limbussal összekötő koncepcionális lehetőségnek a kedvéért fordítaná meg a szentek eredeti kronológiai sorrendjét (Ágoston, Benedek, Ferenc).

általa kidolgozott áteredő bűn (peccatum originale) hittételének és a kegyelem megigazuláshoz szükséges voltáról. Fokozatosan növelve a kegyelem szerepét, az isteni eleve elrendelés (praedestinatio) tételéhez jutva, életműve végéhez érve Ágoston kimondta, hogy a keresztség nélkül még az ártatlan gyermekek esetében is lehetetlen elkerülni a pokolra jutást. A Kr. u. 412-ben keletkezett értekezésében például így szerepel az inkriminált tételmondat: „*Potest proinde recte dici parvulos sine baptismo de corpore exeuntis in damnatione omnium mitissima futuros.*” (Szent Ágoston 1913: 20). Igaz, az elkárhozott tömeg (massa damnata) közé sorolt gyermekek büntetését a legenyhébbnek (mitissima poena) titulálta a hippói püspök. A kárhozatra jutás tétele Ágoston recepciójában élénken élve szervezte a későbbiekben is a latin nyelvű teológiát, olykor, így például Nagy Szent Gergely *Moralia* című művében is, anélkül, hogy a pokolbeli büntetés ágostoni mérsékléséről is megemlékezett volna. Tény ugyanakkor az is, hogy a Pelagiust először elítélő zsinat, amely 418-ban Karthágóban gyűlt össze, Ágoston rigorista álláspontját sem fogadta el maradéktalanul (NTB 2013: 22–23). Érdemes továbbá felidézni Ágoston egy 427-ben keletkezett, értekezésként is olvasható levelét még, amelyről a Nemzetközi Teológiai Bizottság dokumentuma nem szólt, jóllehet a limbus szempontjából fontos passzust tartalmaz. A *De praedestinatione sanctorum* című munkájában a kegyelem doktora nem teljesen egyértelműen fogalmazott az üdvösségre vonatkozó ártatlanság kapcsán:

„Ki hallgatná meg, ha valaki azt mondaná, hogy a megkeresztelt kisgyermek [parvuli] jövőbeli érdemeikért [pro suis meritis futuris] távoznak el ebből az életből, míg a többi, meg nem keresztelt kisgyermek ugyanebben az életkorban azért hal meg, mert Isten az ő érdemeiket is előre ismeri, bár azok rossz érdemek: így Isten nem azt jutalmazná meg [remunerante] vagy ítélné el [damnante], hogy jól vagy rosszul éltek, hanem azt, hogy egyáltalán éltek. Az Apostol szabott egy olyan határt, amit – hogy enyhébben fejezzem ki magam – óvatlan emberi feltételezéssel nem szabad átlépniünk. Ezt mondja ugyanis: »Mert mindnyájunknak meg kell jelennünk Krisztus ítélőszéke előtt, hogy mindenkinek megfizessen, aszerint, hogy jót vagy rosszat cselekedett testében« [2Kor 5,10] Azt mondja 'cselekedett' [gessit], és nem fűzi hozzá, hogy vagy amit cselekedni szándékozott [vel gesturus fuit]. Nem tudom, hogy az ilyen embereknek honnan jutott eszébe, hogy büntetés vagy jutalom jár a gyermekek azon jövődöbéli tetteiért, amelyek nem jönnek el. <...>. Az áteredő bűn – amit a pelagianusok tagadnak, Krisztus Egyháza viszont vall – is ehhez, a testben töltött időhöz tartozik: amikor a gyermekek meghalnak, ezt a bűnt vagy feloldja Isten kegyelme, és akkor az újjászületés

kegyelmeként a rossztól a jó felé jutnak [aut merito regenerationis transeunt ex malis ad bona], vagy nem oldja fel Isten ítélete, és akkor származásuk érdemeként a rosszból a rosszba jutnak [aut meritis originis transeunt ex malis ad mala].” (Szent Ágoston 2015: 195).

Az idézett szakasz elején, hacsak nem ironikus hangot üt meg Ágoston, úgy tűnik, hogy a kérdésével utat nyit egy korábban tőle távol álló értelmezési lehetőségnek. Ehhez hasonlóan az utolsó mondatban mintha szemantikai nyitottságot érzékelnénk az idejekorán elhunyt gyermekek üdvösségének a reménye felé, ami ellentétet képezhet a szerző 410-es években tett kijelentéseivel. A vitatott kérdés az, hogy azok a gyermekek, akik idejekorán hunytak el, milyen tetteket követtek volna el, ha tovább élhetnek? Ennek a fikciónak nem ad teret Ágoston, mondván, csak a halál pillanatáig elkövetett cselekedetek alapján ítéltető meg, hogy ki jut üdvösségre. Azt a gondolatot, hogy „ezt a bűnt [ti. a peccatum originale bűnét – H.M.] vagy feloldja Isten kegyelme, <...> vagy nem oldja fel Isten ítélete...” lehet úgy értelmezni, hogy Isten szuverén ítéletétől vagy kegyelemadásától függ az áteredő bűn elengedése, tehát *nem* a keresztség felvételétől függ az üdvösség. Ennek az olvasatnak áll ellent a mondat retorikai antinómiája önmagában (ha Isten kegyelmében felold az újjászületés miatt, ha elítél, akkor az újjászületés nélküli, tehát eredet alapján ítélt), illetve a „regeneratio” szó szemantikája a patrisztikus latinban általában és kifejezetten ennek az ágostoni levélnek egy későbbi szakaszában is, mindezek a keresztség szinonimájaként kontextualizálják a kifejezést (Uo.: 203). Ezek miatt az első pillantásra nyitottabb szöveg végső értelme alighanem ugyanúgy a keresztséghez kötött, egyedüli üdvözülési út megerősítése, mint amiről másfél évtizeddel korábban írt a nagyhatású egyházatya.

Dante szempontjából ez azért lehet érdekes, mert saját kortársai lényegében nem recipiálják ezt az ágostoni szöveghelyet, így az elsődleges teológiai forrásaitól nem származhat a keresztlehetlenül elhunyt gyermek üdvösségére vonatkozó, ágostoni tekintélytől megerősített pozitív spekuláció. Filológiaiag felderíthetetlen, hogy Dante olvasta-e ezt az értekezését. Amennyiben olvasta, a szövegben rejlő többértelműségből azt kiolvasni, hogy Isten kegyelmi döntése akár azt is eredményezheti, hogy a keresztlehetlenül elhunyt gyermekek is üdvözülhetnek, bátor döntés, amely bátorság azonban nem állt távol Dante főművének limbusra vonatkozó koncepcióalkotásától. A *Paradiso* XXXII-ben olvasható tercínákat úgy is lehet olvasni, mint amelyek egyeznek az ágostoni szöveg reményt engedélyező szemantikájával. Ha ennek elolvasása nélkül, avagy elolvasva, de éppen az ágostoni koncepció hagyományos, skolasztikában

is egyöntetűen hangoztatott változatát hüvelyezte ki Dante ebből a szövegből, mielőtt saját paradicsomi felfogását kialakította, a teológiai bátorságának mérteke még fokozottabb.

A *Commedia* limbusa(i)

Két okból is kijelenthető, hogy a *Commedia* limbusainak tanulmányozása az egész mű szempontjából figyelmet érdemel. Az egyik indok az, hogy az első két *cantica* során a lélekvezető szerepét betöltő Vergilius saját túlvilági helyeként a limbust nevezte meg (*Inf.* IV 39), a másik pedig az lehet, hogy egy olyan motívummal van dolgunk a limbus esetében, amely a mű úgynevezett vertikális olvasatának is sorvezetője lehet, amennyiben mind a három *cantica* kitér a limbus lehetséges értelmezésére. Újból érdemes arra emlékeztetni, hogy a limbus fogalmát a nemzetközi szakirodalomban a mai napig sokan kizárólag a limbus patrumra korlátozzák és ezért annak egyedüli kiterjedt jelenlétét az *Inf.* IV. énekére korlátozzák.¹⁰ Mindezt a szöveg maga igazolja, ha arra gondolunk, hogy a vizsgált énekek közül az *Inf.* IV. 45. az egyetlen hely, ahol a „limbo” kifejezéssel élve *expressis verbis* találkozhatunk ezzel a teológiai terminussal. A *Pokol* első körében azok a gyermekek, nők és férfiak („d’infanti e di femmine e di viri”) találhatók a tornácnak tekinthető átmeneti helyen, akik kereszttség híján, de igaz vagy megbecsült embereként Isten akaratából csak vágyaikban maradtak kiszolgáltatottak, de más szenvedésnek nincsenek kitéve. Biztosan azonosítható, hogy az ide került pogányokkal szemben a nagyszombati *descensus* innen szabadította ki azokat az őszövétségi igazakat, akik mások mellett majd a *Par.* XXXII. rózsájában foglalnak helyet (így például Ádám, Éva vagy Ráchel).

A dantisták alapvetően arról szoktak vitatkozni, hogy ez a limbus-koncepció jámbor kísérletként szeretne valamit felidézni a teológiailag ortodox limbus képzetéből, vagy menthetetlenül szakított ez utóbbival, esetleg egy modern szubjektivitáson alapuló keresztény elképzelés előhírnökét fedezhetjük fel Dante limbus-alkotásában. (Uo.: 199) A magyar nyelvű szakirodalom eddigi legkomolyabb vállalkozásának tekinthető *Pokol Kommentár*, elsősorban a művet szerkesztő Kelemen János tanulmánya alapján a második, tehát heterodoxia vádjá mellett tette le a voksát.¹¹ Teológiai értelemben egyértelmű, hogy a limbus

¹⁰ Így tesz a saját áttekintéséhez hasonlóan gondolkodók áttekintésével ez a tanulmány is: Andreacchio 2013: 199–219.

¹¹ Tóth 2019: 81–82. Kelemen 2014: 65. Az utóbbi dolgozat eredeti, teljes terjedelmű publikációja ez volt: Kelemen 2009: 525–539.

patrum és a limbus puerorum keveredésével van dolgunk a *Commedia* negyedik énekében, amely ráadásul a *Pokol* első köreként attól nem különül el, pedig a pokol tornáca sem lehet a pokolban a skolasztikus elképzelések szerint, de ha ezt a túlvilági topográfia közelítő megoldásaként el is fogadja valaki, a limbus infantorum helye biztosan el kellene, hogy különüljön a pokoltól, amely elképzelés távol áll az *Inf.* IV. világtól.¹² Ezt a korabeli teológusok részéről elképzelhetetlen helyzetet tetézi a pogány hősök, köztük Vergilius limbus patrumhoz tartozása is. Ennyiben tehát igazat kell adnunk azoknak, akik azt állítják, hogy ezen a ponton szakadék tátong Dante és a kortárs teológusok nézetei között.

Számomra nem az tűnik teológiai szempontból merész újításnak, hogy a pokolnak erre a részére helyez olyan pogányokat, akiknek a korabeli elképzelések szerint mélyebb körökben lett volna a helyük. Ennél sokkal érdekesebb az, hogy kiket nem vesz ki erről a helyről. Hiszen a XX. századi teológiában Karl Rahner nyomán *anonim kereszténység*ként bevezetett megigazulási lehetőséggel maga a *Commedia* is bátor módon számot vetett a *Par.* XIX. 70–105-ben (Rahner-Vorgrimler 1980: 31–32). Jóllehet az evangéliumot önhibáján kívül nem ismerő indus üdvössége nem nyer igazolást a *Paradicsomban*, de a lehetőség felvetése, lényegében annak a magyarázataként is felfogható, hogy miért kerülhet Vergilius a *Pokol* első körébe. Ráadásul újból érdemes hangsúlyozni két tényezőt: ez a szakirodalomban limbusként számon tartott hely a teológiai értelemben pokolként definiált állapot bennfoglalt része a *Commedia* túlvilággrajza szerint és Krisztus nagyszombati szabadításakor Vergilius és minden más pogány alak is ott maradt. Ezek szerint, ez már *nem* a limbus patrum, hanem annak a helynek egy olyan alakváltozata, amely a legendyhebb pokolbeli büntetést nyújtja az ott lévőknek, amely büntetés arra hasonlít, amit a limbus patrum tagjai kellett, hogy elviseljenek nagyszombatig bezárólag. Nem a limbus patrum, hanem a limbus infantorum teológiatörténeti áttekintésekor láthattuk azt, hogy a XIII. században a legtöbben úgy gondolták, hogy a boldogító Istenlátás hiánya maga is büntetés, amely tehát fájdalommal jár. Ha ezt a gondolatmenetet komolyan vesszük, akkor a limbus patrum kiürült, ámde az azonos pokolbeli „helyén” tartózkodók is fájdalmat és büntetést élnek át az *Inf.* IV-ben, igaz, mind közül a legendyhebbet, de ez a büntetéskiszabás miért ne egyezhetne meg akár azzal a jézusi felfogással, amely az irgalmas

¹² Ha nem szerepelne az *Inf.* IV-ben a limbo szó, illetve a limbus patrum nagyszombati felnyitása, még a középkorban bevett pokolrészek közül a gyermekek poklával azonosíthatnánk ezt a helyet. Így azonban azok is, akik ennél a *Commediabeli* éneknél a különböző túlvilági helyek és állapotok keveredése mellett teszik le a voksukat, a gyermekek poklára mindössze az egyik komponenseként tekinthetnek.

szamaritánusban igazabb embert látott, mint az ortodox zsidóságot képviselő papság (Lk 10,25–37).

Ehhez képest az, hogy a gyermekek („d’infanti”) ugyanezt a helyet vagy állapotot érdemlik a dantei műben, sokkal több kérdést vet fel. Akár szigorúan, akár megengedően próbáljuk definiálni a korabeli elképzeléseket a limbus infanorumról, az közös bennük, hogy nem a pokollal alkotnak konstellációt. Ennek alapján eleve nem beszélhetünk a limbus puerorum *Infernobeli* szerepeltetéséről. Amennyiben gyermekek pokolra jutásáról gondolkodunk, akkor az Szent Ágoston kegyelemtani vitákban elhangzott, szélsőséges megnyilvánulásait idézheti, de semmi esetre sem a limbus puerorum világát, amely konstrukció éppen ettől a lehetőségtől igyekszik megmenteni az idejekorán, ártatlanul elhunyt embereket. Ágoston rigorista nézeteivel, így például a Nagy Szent Gergely által képviseltekkel viszont azért nem lehet azonos ez a koncepció, mert az az elkárhozott tömeg (massa damnata) részeként nem elégszik meg a visio Dei megvonásának a „büntetésével.” Ha tehát az *Inferno* szövegében a limbusra utaló jelek miatt ezt a limbus puerorummal akarjuk azonosítani, az egy enyhébb augusztiniánus elképzeléssel mutathat esetleg rokonságot, mint amelyet a maga kértértelmiségében a *De praedestinatione sanctorum* passzusában jelent meg, de ebben a formában mindenképpen Dante invenciójának tekinthető. Tulajdonképpen ez indíthatja el a kutatást a *Commedia* más szöveghelyei felé.

Mivel a *Purgatórium* csak visszautalást tartalmaznak a VII. és XXII. énekek, a következő, *paradicsombeli* előfordulásra vetődhet a tekintetünk. Itt is találni a *Pokol* IV. énekére történő utalást a XXXII. 32–33-ban Keresztelő Szent János kapcsán vagy később a 84. sorban, immár az üdvözült gyermekekre vonatkozó tercinák végén. Mégsem e miatt gondolom megalapozottnak azt, hogy az első századok kommentárjai és azóta talán először Teodolinda Barolini a limbushoz kapcsolásra tett javaslatot (Barolini 2021: 49–64). Bár legjobb tudomásom szerint egyik kommentátor sem hatolt a kérdés mélyére eddig, az egyszerű visszautalásnyi említésnél többről négy okból lehet szó. Mindenekelőtt, ez az egyetlen olyan ének, ahol keresztség nélkül elhunyt gyermekek poklon kívüli, túlvilági boldogságáról olvashatunk. Fontos továbbá, hogy ezt az állapotot Isten különleges kegyelméből nyerték el (*Par.* 42). A hely, ahová kerültek szimmetrikus rendbe van állítva a limbus patrum üdvözült tagjaival, így az ószövetségi igazak limbusainak a negyedei az egyik felét teszik ki az empyreumi üdvösségre jutottak teljes közösségének.¹³ Legalább ennyire

¹³ Reynolds a rózsza tagjait a limbus képi ellenpárjának látja. Mivel a párhuzamokat az *Inf.* IV. és a *Par.* XXXII. között húzza, ezért csak az antinómiára hívja fel a figyelmet. E mellé a látásmód mellé zárkozhat fel a rózsza két oldalának általam inkább paradicsomi komplementernek

lényeges, hogy a *Par.* XXXII. 73–84 egymást követő tercínái a rózsában helyet foglaló, Krisztus nagyszombati halála előtt keresztelés nélkül, majd azt követően keresztségben részesedett gyermekek enumerációjáról olvasva éppen azt a három státusbeli különbséget fedezhetjük fel közöttük, amelyre Petrus Lombardus limbussal összefüggésben álló ószövetségi szentség-konceptiója kapcsán utaltunk korábban: a keresztség szentségének teljessége előtt a fiúk körülmetélése, azt megelőzően pedig a szülők hite biztosította az idejekorán elhunyt gyermekek boldog végre jutásának a lehetőségét. Ezek alapján tehát feltételezhető, hogy a hiányzó limbus puerorumnak ebben az énekben találjuk meg a dantei változatát. Ebben az esetben az Empyreum lakói közül a *Par.* XXXII. 73–84. rész utolsó tercínájában található, újszövetségi gyermekeket, természetesen, nem számíthatjuk a limbushoz tartozóknak. Ellenben a meg nem kereszttelt, de körülmetélt gyermekek és még inkább a körülmetélésben sem részesült gyermekek esetében igenis számolhatunk a limbus infantorum esetével. A *Paradicsomban* az ábrahámi körülmetélés üdvösséghez vezető szentségi jeléről olvasva megalapozottan asszociálunk a Lukácsnál olvasható az „Ábrahám kebeleként” a limbus klasszikus bibliai alapjaként bemutatott szöveghelyére. Két egymással összefüggő ellenvetés az, ami gyöngíti ennek az értelmezésnek a helyénvalóságát. Az egyik az, hogy Dante ezeket a gyermekeket a rózsa egyik negyedébe ültetve az Empyreumhoz tartozókként beszél az általam limbus infantorumként olvasott túlvilági helyről.¹⁴ És ezzel szoros összefüggésben úgy különbözteti meg üdvösség minőségbeli állapotát egymástól, hogy az egyes csoportok élelátását (*acume*) hozza szóba. Jóllehet ez a készség nem a *visio Dei*, hanem az ahhoz vezető földi életben gyakorolt döntések metaforizációjaként olvasandó, mégis felhívja a figyelmet a rózsában helyet foglaló szentek boldog színelátására, amelyben a limbus puerorum tagjai nem részesülhetnének. Úgyis fogalmazhatnánk, hogy Dante újítása az, amennyiben a *Par.* XXXII. énekéből is kiolvasható a limbus puerorum jelenléte, hogy belépteti az üdvösség legteljesebb állapotába azokat, a keresztség nélkül, idejekorán és ártatlanul elhunyt gyermekeket, akiknek valamilyen formában hittek a szülei.¹⁵

tekintett limbus párja, amely a pokol első körének hasonló szerkezeti komplementaritását imitálhatja (Reynolds 2008: 539).

¹⁴ A rózsát találóan színházi elrendezésűnek nevezte McDannell és Lang, amelyben aztán egymáshoz képest különböző sorokban foglalhatnak helyet a hitük és szentségi részesedésük alapján a feltámadt lelkek (McDannell–Lang: 117).

¹⁵ Ez a felfogás eredhetett a Kr. u. II. század első felében keletkezett *Péter-apokalipszis*ből, amely apokrif irat sokáig ugyanúgy esélyes volt a kánonba kerülésre, mint a műfaji rokonaként a végső formát elnyerő *Jelenések könyve*. Filológiaiag nem tudjuk megállapítani, hogy Dante

Megállapítható, hogy a *Commedia* egyedül a limbus patrum esetében tükrözi a Dante korabeli limbusról alkotott teológiai koncepciókat, de azt is úgy ábrázolja, mint már átváltozott és ezért a pokolban érvényét veszített, a paradicsomban pedig magának újonnan érvényt szerző állapot a XXXII-ben. A limbus infantorum vagy egyáltalán nem létezik, vagy két részbe szakítva: az *Inf.* IV-ben megőrizve egy semi-rigorista felfogás nyomait, a *Par.* XXXII-ben pedig jóval tökéletesebb boldogság elképzelését képviselve. Emiatt a lehetséges, még hozzá szélsőséges kettéválasztásnak az eredménye az, hogy a limbus infernális változata heterodoxnak tűnik az értelmezők teológiailag a skolasztikus gondolkodással tisztában lévő szakértők számára, a paradicsomi limbus pedig javarészt felismerhetetlen vagy érdektelenné válik. Ugyan a pokoli limbus infantorum kiegyensúlyoz, de el is vesz egy olyan teológiai gondolat kísérlet bátorságából, mint amire a paradicsomi limbussal vállalkozhatott Dante. A megigazultak örök dicsőségébe illesztett limbus infantorum jelentőségét a leginkább az mutathatja meg, ha azt összevetjük a XX. század második felében kialakított egyedi eszkatológiai elképzelések közül Hars Urs von Balthasaréval.

A *Commedia* limbusábrázolásának XX. századi teológiai mérélege

Hans Urs von Balthasar (1905–1988) először irodalomtudományos, majd teológiai és filozófiai tanulmányokat folytatva implikáltan maga is a két terület komparatistájává vált a formációja során. A jezsuitaként induló teológusi életműnek talán a legtöbb vitát kiváltó részévé a végső dolgok teológiájáról szóló értekezései váltak.¹⁶ Egész gondolkodása, így eszkatológiája középpontjában is a húsvéti misztériumok dramatikus felfogása állt (Puskás 2012: 16). A Sacrum Triduum Paschale ünnepeiből különleges helyet biztosít a nagyszombat eseményének, amelyet lényegében a nagypénteki megváltó keresztdózat folytatásaként ír le. A teljes kiüresedés, ugyanakkor szentháromságos cselekvés betetőzése is az alvilágba szállással éri el végpontját. Hans Urs von Balthasarnak ebből a nagyszombatról szóló megváltástani elgondolásából következik, hogy a keresztény teológiában meghatározott eszkatológia is ebből a szoteriológiai cselekvésből származik. Ezért jut arra a következtetésre a bázeli teológus, hogy mindaz, ami nagyszombatig csak a seol vagy a hádész alakjában volt ismert,

olvashatta-e az etióp, teljes változatnak valamilyen latin változatát, de ez teljes bizonyossággal nem zárható ki (Péter 2009: 36–37).

¹⁶ Még életében a reményről, a pokolról és ezek más pontokon történő dogmatikai megalapozásáról szóló vitákat ő maga foglalta össze (Von Balthasar 2006: 11–22).

a Megváltó alászállását, majd az igazak kiszabadítását követően vált pokollá (Von Balthasar 1999: 159–165). Nem tűnik túlzásnak azt állítani, hogy a dantei limbus patrum átalakulása a pokol első körében tapasztalt büntető állapot-tá, amelyre a korábbi következtetésekkel juthattunk, erős korrelációt mutat a balthasari gondolattal. Ennek alapján is elképzelhetőnek tartom, hogy von Balthasar, aki oly sokszor merített eszkatológiai munkáiban is Dante főművéből, az *Inf.* IV. alapos végiggondolásából is nyerhette az inspirációt, amikor kidolgozta saját teológiájának ezt a részét.

Ennél is lényegesebb, hogy a svájci gondolkodó nagyszombat eseményének szentírási és tradícióbeli megközelítése során nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy a pokol és purgatórium realitását életre hívó nagyszombati megszabadítás valóban beleoltotta az irgalmat az addigi alvilágba és emiatt az lényegében kiürült. Innen rugaszkodik el a *Mit szabad remélnünk?*, amelyben kiegyensúlyozottan szétválasztja a hitben és a reményben megélt jövővárás emberi dimenzióját. Reálisan számol ugyan a pokol léte mellett azzal is, hogy oda bárki bekerülhet, hiszen ez a katolikus hit tartalmi elemei között kétségtelenül ott van. A hit kizárólagos tartományán kívül lépve azonban megengedhetőnek, sőt az érvelés egy pontján éppen a felebaráti szeretetre alapozva, kötelezőnek is titulálja a remény dimenziójában az üdvösség mindenkire való kiterjeszthe-tőségét. Ezek szerint, ha hinni nem is, de remélnünk szabad azt, hogy minden ember üdvözülhet. Ezt azzal a kitétellel együtt is helyes reménynek gondolja, hogy a meg nem keresztelt emberek, köztük a limbus infantorumhoz tartozók is üdvösségre lelhetnek egy Isten számára fenntartott különleges úton. Eddig a pontig nem merészkedett el Dante *Par.* XXXII. éneke, de azzal, hogy a legfelsőbb ég rózsájába helyezte a keresztelés nélkül, idejekorán elhunyt gyermekek bármely csoportját, illetve, hogy az Ábrahám kebelére képzelt limbus helyett az üdvös színelátásig vitte az ártatlan gyermekeket, lényegében ugyanannak az ajtnak a kinyitása, amelyet később von Balthasar javaslata fog szélesre tárni. A modern teológiai megközelítésből kiindulva Dante végül is nem tett mást, mint a természetes boldogság tamási állapotát felcserélte a legintenzívebb üdvösséglélménnyel, miközben javarészt megőrizte annak rituális és szentségekhez kötött feltételeinek egy részét. A korábbi kettéválasztás lehetővé tette, hogy a kárhozat lehetőségét fenntartsa – akárcsak a hit dimenziójában von Balthasar tette később – ugyanakkor az ártatlan gyermekek egy részének legalább kidolgozott egy teljes megigazulási utat. Mivel a reményről írt munkáiban és általában a túlvilágról szóló írásaiban is rendszeresen hivatkozott a bázeli gondolkodó Dante életművére, nem tartom kizárhatónak,

hogy a *Commedia* szövegében a hiányzó limbus puerorum modulált helyét von Balthasar is a *Par.* XXXII. Petrus Lombardust is idéző szöveghelyén találta meg. A *Commediával* elmélyülten foglalkozó XX. századi teológus számára inspirációs forrásként mind az átalakuló alvilág, mind a ki nem érdemelt színelátás nyomán támpontot adhatott Dante két kísérlete. A fokozatosan kikristályosodó modern teológiai elgondolást más, nyilvánvalóbb hatások (pl. a görög hádész kifejezés felhasználása) alapján a kritikusai éppen az antik hellenista dráma és kultúra túlzott befolyásával vádolták. Az a hádész és seol kép, amelyet a modern teológus használ, a középkori költő pokolábrázolásának is részét képezi, ezért a kritikusok általaz antikvitást kárhoztató gesztus könnyen adódhat, hogy inkább a dantei koncepció értő elsajátításából nyerte közvetlen forrását.

A minden ember, így az idejekorán keresztség nélkül elhunyt gyermekek üdvösségének Balthasar-féle reménybeli lehetőségét Dante paradicsomi megoldásával összekapcsolhatónak tekinthetjük, amely kapcsolódás egyúttal a limbus jelentőségét is megnöveli az irodalmi műben. Mivel az üdvösség útja mindkét limbusban élőnek lehetőségessé válik, lényegében a limbus patrummal azonos szintre emelkedik a limbus infantorum ábrázolt valósága. A modern eszkatológiai értelmezést, amint látható az eddigiekből, alighanem maga a középkori *Commedia* is hozzásegítette a kibontakozáshoz. Ezért miközben elismerjük Erich Auerbach tézisé, amely szerint a *Divina Commedia* szerzője inkább beszél az őt körbevevő szekuláris valóságról, mintsem a témájául oly feltűnően kiválasztott túlvilágról, teológiai szempontból a fentiek fényében az is leszögezhető, hogy a világi témák mellett a világon túli, végső idők teológiájáról is van mondanivalója (Auerbach 2007: 175–176).¹⁷

Felhasznált irodalom

- Szent Ágoston 1913 = Augustinus. De peccatorum meritis et remissione et de baptismo parvulorum. (szerk. Carl F. Urba-Joseph Zycha) Bécs-Lipcse, Tempsky-Freytag, (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 60) 1913.
- Szent Ágoston 2015 = Szent Ágoston. Írások a kegyelemről és az eleve elrendelésről. (ford. Hamvas Endre) Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem-L'Harmattan (Károli könyvek. Műfordítás, forrás) 2015.

¹⁷ Mintha Dante maga is ezt erősítené meg a *Lev.* 13-ban, amelyet a császári birodalom helytartójaként aposztrofált Can Grande della Scalának (Dante 1962: 510–511).

- Andreacchio 2013 = Andreacchio M. Reading *Inferno* IV as a Key to Dante's Comedy, Interpretation. A Journal of Political Philosophy. 2013/2. 199–219.
- Aquinói Szent Tamás 2018a = Aquinói Szent Tamás. Commentary on the Sentences Book IV, 14–25. (szerk. John Mortensen) Steubenville/Ohio, Emmaus Academic (Latin-English Opera Omnia), 2018.
- Aquinói Szent Tamás 2018b = Aquinói Szent Tamás. Summa Theologiae Tertia Pars, 1–59. (szerk. John Mortensen) Steubenville/Ohio, Emmaus Academic (Latin-English Opera Omnia), 2018.
- Auerbach 2007 = Auerbach E. Dante. Poet of the Secular World. (ford. Ralph Manheim) New York /NY, New York Review Book, 2007.
- Barolini 2021 = Teodolinda Barolini. Il Limbo di Dante e l'equità di accesso: non-Cristiani, bambini, e i criteri di inclusione ed esclusione, da If 4 a Pd 32. // Italianistica. Rivista di letteratura italiana. 2021/1. 49–64.
- Dante 2020 = Dante Alighieri. Isteni színjáték. (ford. Nádasdy Ádám) Budapest, Magvető, 2020.
- Dante 1962 = Dante Alighieri. Összes művei. (szerk. Kardos Tibor, ford. Mezey László et al.) Budapest, Magyar Helikon (Helikon klasszikusok) 1962.
- McDannell-Lang é.n. = Colleen McDannell-Bernhard Lang. A menny története. (ford. Joób Viktória) Budapest. Xéni Art Kiadó, é. n.
- Glenn 1999 = Glenn D. C. Women in Limbo: Arbitrary Listing for Textual Reference? Mapping in Connections in *Inferno* 4 and *Purgatorio* 22. // Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society. 1999. 85–115.
- Isidorus 1911 = Sevillai Isidorus. Etymologiarum sive originum libri XX. (szerk. Wallace Martin Lindsay) New York-Oxford, Oxford University Press, 1911.
- Kelemen 2014 = Kelemen János. „Diligite iustitiam”: Dante: Isteni Színjáték, Paradicsom XVIII–XX. // Magyar filozófiai Szemle. 2014/3. 57–72.
- Kelemen 2000 = Kelemen János. Paradiso XVIII–XX. // Letteratura Italiana Antica. 2009/1. 525–539.
- Majoros 2000 = Majoros József. Római élet. Művelődéstörténeti segédkönyv a latin nyelv tanulásához. Budapest, Atheneum Kiadó, (Lyceum könyvek) 2000.
- NTB 2013 = Nemzetközi Teológiai Bizottság. Az üdvözülés reménye a keresztség nélkül meghalt gyermekek számára. (ford. Ivancsó István) Budapest, Szent István Társulat, (Római dokumentumok 39) 2013.
- Nagy 2020 = Nagy Fruzsina. Borders of a Notion: Parergon. // Acta Universitatis Christianae Partiensis. 2020/2. 85–91.

- Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján. (ford. Nemeshegyi Péter et al.) Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2003.
- Ovidius 1986 = Ovidius P. N. Római naptár. Fasti. (ford. Gaál László) Budapest, Helikon, (Prométheusz könyvek 12) 1986.
- Péter 2009 = Péter-apokalipszis. (ford. Pesthy Mónika) Budapest, Corvina Kiadó, (Fontes orientales. Keleti források) 2009.
- Petrus Lombardus 1971 = Petrus Lombardus. Sententiae in IV libris distinctae. Róma, Collegium S. Bonaventurae ad Claras Aquas, 1971.
- Puskás 2011 = Puskás Attila. A kegyelem teológiája. Budapest, Szent István Társulat, 2011.
- Puskás 2012 = Puskás Attila. Megismertük és hittük a szeretetet. Metszetek Hans Urs von Balthasar szeretetteológiájából. Budapest, Szent István Társulat, 2012.
- Rahner-Vorgrimler 1980 = Rahner-Herbert K. V. Teológiai kisszótár. (ford. Endreffy Zoltán) Budapest, Szent István Társulat, 1980.
- Reynolds 2008 = Reynolds Ba. Dante. A költő, a politikai gondolkodó, az ember. (ford. Sajó Tamás) Budapest, Európa Könyvkiadó, (Életek és Művek) 2008.
- Suriano 2018 = Suriano M. J. A History of Death in the Hebrew Bible. New York-Oxford Oxford, University Press, 2018.
- Tóth 2017 = Tóth Tihamér. Paradicsomi körtáncok. Perichoresis metaforák Danténál. // Dante füzetek. 2017. 186–193.
- Tóth 2019 = Tóth Tihamér, IV. ének. Értelmezés // Dante Alighieri. Pokol. Kommentár. (szerk. Kelemen János), Budapest, Eötvös Kiadó 71–84.
- Von Balthasar 1999 = Von Balthasar H. U. A három nap teológiája. (ford. Görföl Tibor) Budapest, Osiris Kiadó, (Osiris könyvtár. Vallástörténelem) 1999.
- Von Balthasar 2005 = Von Balthasar H. U. A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika II. kötet (Teológiai stílusok) 2. rész (Laikusok). (ford. Görföl Tibor) Budapest, Sík Sándor Kiadó, 2005.
- Von Balthasar 2006 = Von Balthasar H. U. Mit szabad remélnünk? Rövid értekezés a pokorról. Apokatasztaszis. (ford. Görföl Tibor) Budapest, Sík Sándor Kiadó, (Megközelítések 2) 2006.

TABULA GRATULATORIA

Arany Zsuzsanna
Bertha Zoltán
Eck Júlia
Jerzy Faryno
Géczi János
Hetesi István
Józan Ildikó
Kalavszky Zsófia
Szabó András
Дечка Чавдарова

KOVÁCS ÁRPÁD

TUDOMÁNYOS PUBLIKÁCIÓK

1968–2024

Önálló könyvek, monográfiák:

- Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра [Dosztojevszkij regénye. A műfaj poétikai megközelítésben], Budapest: Tankönyvkiadó 1985, 368.
- Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. [A perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij], (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. von Wolf Schmid. Band 7). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang 1994, 231.
- Diszkurzív poétika [Res poetica 3], Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó 2004, 338.
- Prózamű és elbeszélés. Regénypoétikai írások. Budapest, Argumentum [Diszkurzívák 12.], 2010. 208.
- Versbe írt szavak. Budapest, Argumentum, 2011. 224.
- Az irodalmi esemény. Budapest, Gondolat, 2013. 108.

Szerkesztett kötetek:

- Введение в литературоведение. Хрестоматия [Bevezetés az irodalomtudományba. [Szöveggyűjtemény], Társszerkesztő Jagusztin László, Debrecen 1980, 265.
- Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ [Poétika. Orosz és szovjet poétikai iskolák tanulmányai], Társszerkesztő Király Gyula, Budapest: Tankönyvkiadó 1982, 800.
- Материалы Первого Пушкинского Коллоквиума [Az Első Nemzetközi Budapesti Puskin-Kollokvium dokumentumai], *Studia Russica XII*, Budapest 1988, 5–324.
- Достоевский. Filológiai szöveggyűjtemény, Budapest: Tankönyvkiadó 1990, 326.

- **Введение в литературоведение. Сборник работ по поэтике** [Bevezetés az orosz irodalomtudományba. Poétikai tanulmánygyűjtemény], Budapest: Tankönyvkiadó 1991, 381.
- **Studia Russica Budapestinensia I. Пушкин и Пастернак. Материалы Второго Пушкинского Коллоквиума** [Puskin és Paszternak. A második Nemzetközi Budapesti Puskin-Kollokvium dokumentumai]. Az ELTE Keleti Szlav és Balti Filológiai Tanszéke és az Eötvös József Collegium kiadványa [Eötvös–Füzetek XIX.], Társszerkesztő: Nagy István, Budapest 1991, 244.
- **Культура, текст, нарратив. Орус elméleti tanulmányai** (In Honorem Jurij Lotman). Az ELTE Orosz Filológiai Tanszékének és a JPTE Irodalomtudományi Tanszékének kiadása. [JPTE Irodalomtudományi Füzetek]. Társszerkesztő: V. Gilbert Edit, Pécs 1994, 289.
- **Studia Russica Budapestinensia II–III. Puskin és Cvetajeva, Puskin és Bulgakov. A III. és a IV. Nemzetközi Budapesti Puskin-Kollokvium dokumentumai**, Az ELTE Keleti Szlav és Balti Filológiai Tanszéke és az Eötvös József Collegium kiadványa. [Eötvös–Füzetek XXII.], Társszerkesztő: Nagy István, Budapest 1995, 349.
- **Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат.** (Материалы международной конференции студентов-филологов) [A XXI. század irodalomtudománya. Szövegelemzés: módszerek és eredmények. (Nemzetközi doktorandusz- és diák-konferencia tanulmány-gyűjteménye.)], Társszerkesztők: Jerzy Faryno, Olga Goncsarova, Szergej Goncsarov, Aage Hansen-Löve, Alekszandr Kobrinszkij, Marija Zselnyina, Holt Meyer, Anna Rapoport, Санкт–Петербург 1996, 222.
- **A szó poétikája.** Helikon. Irodalomtudományi szemle. 1999/1–2. 314.
- **A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből.** Szerk. Kovács Árpád és Nagy István. Budapest: Argumentum [Diszkurzívák 1] 1999, 528.
- **Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelojszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből.** Fordították: Hermann Zoltán, S. Horváth Géza, Horváth Kornélia, Molnár Angelika, H. Végh Katalin. Szerkesztette és a kísérő tanulmányt írta Kovács Árpád. Budapest, Argumentum [Diszkurzívák 3.] 2002, 402.
- **A regény nyelvei. Az első veszprémi regénykollokvium.** Szerk. Kovács Árpád, [Diszkurzívák 4], Budapest: Argumentum 2005, 388.

- **Puskintól Tolsztojjig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből** 2. Szerk. Kovács Árpád, Budapest: Argumentum [Diszkurzívák 6.], 2006. 427.
- **A regény és a trópusok. A második veszprémi regénykollokvium.** Szerk. Kovács Árpád, Budapest: Argumentum [Diszkurzívák 7.] 2006.
- **Nonverbális médiumok a regényben.** Filológiai Közlöny 2008/3–4.
- **A diszkurzus hermeneutikája. Paul Ricœur válogatott tanulmányai.** Válogatta és fordította Kovács Gábor. Szerk. Kovács Árpád, Budapest, Argumentum [Diszkurzívák 8.], 2010. 160 oldal.
- Kovács Gábor: A történetképző versidom. Arany János elbeszélő költészete.** Budapest, Argumentum [Diszkurzívák 9.], 2010. 244 oldal.
- **Regények, Médiumok, Kultúrák.** Szerk. Kovács Árpád. Budapest, Argumentum [Diszkurzívák 8.] 2010. 484 oldal.
- **Bahtyin és Lukács.** Szerk. Kovács Árpád. Filológiai Közlöny 2011/4. 321–443.
- **Regényművészet és íráskultúra. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium.** Szerk. Kovács Árpád és Szitár Katalin. Budapest, Argumentum [Diszkurzívák 13.] 2012. 480 oldal.

Tanulmányok:

- **Az Artamonovok magyarországi kritikai fogadtatása.** Acta Iuvenum. 1968/1, 90–99.
- **К вопросу об объективной манере Ф. М. Достоевского в романе «Идиот» (Оценка Е. М. Салтыкова-Щедрина).** Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Philologica Moderna V. 1974. 89–100.
- **Генезис идеи «прекрасного человека» и движение замысла романа «Идиот» (Соотношение человека и романа).** Studia Slavica 21 (1975). 309–331.
- **„A félkegyelmű” – mint objektív gondolati forma.** Filológiai Közlöny 1975/3–4. 214–225.
- **A regényelmélet módszertanához. Bahtyin, Lukács, Poszpelov.** Filológiai Közlöny 1977/2–3. 319–331.
- **Соотношение пространственно-временной и повествовательной структур в романе «Идиот» Ф. М. Достоевского (К разграничению позиции автора и рассказчика в романе).** Slavica 15 (1977), 37–53.

-
- Mihail Bahtyin prózafelfogásáról. A nyelvfilozófiai megközelítés határai. *Studia Russica* I, 1978, 244–255.
 - Поэтика романа «Идиот». К проблеме жанрового мышления Достоевского. Budapest, Hungaro-Slavica, 1978, 149–164.
 - Расширение планов дискретности в структуре персонажа Достоевского. (Компетенция героя и рассказчика). *Studia Russica* II. 1979, 126–170.
 - Повествовательная компетенция героя и рассказчика в романах Достоевского. (Углубление жанровой дискретности в структуре персонажа). *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Philologica Moderna* XI, 1980, 55–70.
 - On the Methodology of the Theory of the Novel. Bachtin, Lukács, Pospelov. *Studia Slavica* 26 (1980). 377–398.
 - Ábrázolt szó, epikus tárgyiaság és a műfaj a narratív formában. *Studia Poetica* I. Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései. 1980, 265–285.
 - Szempontok az „Anyegin” poétikai és műfaji meghatározásához = Tanulmányok a kelet-európai irodalmak és nyelvek köréből Dobossy László 70. születésnapjára. Budapest 1980, 291–302.
 - Русская классическая и советская поэтика (Основные направления). [Társszerző: Király Gyula.], *Studia Russica* III. Budapest 1980, 83–119.
 - Проблема повествователя и автора романов Достоевского в современной советской поэтике. *Canadian-American Slavic Studies* 15, № 4, Winter 1981, 545–553.
 - Жанрообразующий принцип сюжета и персонажа в романе Достоевского «Преступление и наказание». *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Philologica Moderna* XII, 1981, 55–64.
 - Роман-прозрение. Опыт жанровой поэтики Достоевского. *Studia Russica* IV. Budapest 1981, 27–70.
 - Поэтическая мотивация в романе «Бесы». *Acta Litteraria* 24, 1982, 27–56.
 - Структура и жанр романов Достоевского в исследованиях по поэтике. *Studia Russica* V, Budapest 1982, 193–231.
 - Вопросы поэтики жанра. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Philologica Moderna* XIII, 1982, 61–82.

-
- Dosztojevszkij regénye. A műfaj poétikai megközelítésben (Kandidátusi értekezés tézisei). Magyar Tudományos Akadémia, Budapest 1983, 17.
 - Принципы сюжетной мотивации в романе Достоевского = Russica. In memoriam Emilii Balczyk, Budapest 1983, 161–172.
 - Az eszmélésregény narratív modellje: Dosztojevszkij. Filológiai Közlöny, 1983/1–2. 61–73.
 - The Narrativ Model of the Novel of „Awakening”: Dostoevsky, Acta Litteraria, XXV, 1983/3–4, 359–373.
 - Сюжетная функция «противоположных жестов» в романе «Бесы». Slavica 21 (1984). Debrecen, 123–140.
 - Жанровая структура романов Ф. М. Достоевского: Роман-прозрение = Проблемы поэтики русского реализма XIX века, Ленинград 1984, 144–169.
 - Das Romanmodel bei Dostoevskij in der Beschreibung durch Michail Bachtin = Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium, Jena 1984, 152–160.
 - Принципы поэтической мотивации в романе «Бесы». Dostoevsky Studies, vol. 5 (Papers Read at the Fifth International Dostoevsky Symposium) 1984, 49–62.
 - Модель инерции мышления в «Шинели» Гоголя. Studia Russica VII (1984), 159–171.
 - Память как принцип сюжетного повествования: «Записки из подполья» Достоевского, Wiener Slawistischer Almanach, Band 16, Wien 1985, 81–97.
 - Az orosz és a szovjet narratív poétika Veszélovskijtól Lotmanig [Társszerző: Király Gyula]. Szeged: Studia Poetica 6 (Az elbeszélés értelmezésének stratégiái), 1985, 40–87.
 - Категория повествования в поэтике Б. М. Эйхенбаума, Revue des Études Slaves, (B. M. Ejxenbaum) LVII/I, Paris 1985. 125–135.
 - Poetyka rosyjska i radziecka (przegląd najważniejszych kierunków). [Társszerző: Király Gyula], Przegląd Humanistyczny 11/12 (1986), 85–107.
 - The Poetics of „The Idiot”: On the Problem of Dostoevsky’s Thinking about Genre = Critical Essays on Dostoevsky, ed. Robin Feuer Miller, Boston/Massachusetts: G.K.Hall Co, 1986k, 116–126.

- Двуетадная модель мира и жанровое своеобразие «Записок сумасшедшего» Н. В. Гоголя = Шестой международный конгресс преподавателей русского языка и литературы. Секция 5: Вопросы теории и истории русской классической и советской литературы (Сборник тезисов), Budapest 1986, 65–66.
- Повесть Гоголя «Записки сумасшедшего» и проблема персонального повествования (Мир, текст, сюжет, память). *Studia Slavica* 33, Budapest 1987. 183–206.
- Сюжетная память в персональном повествовании (Жанрообразование в «Великом инквизиторе» Достоевского). *Studia Russica* XI, Budapest 1987, 92–117.
- «Цыганы» Пушкина (I. О поэмогенном смыслообразовании), *Studia Russica* XII, Budapest 1988, 75–94.
- Понятие текста в русском литературоведении = «70 лет советской литературы и литературоведения», (Резюме докладов научной конференции), Будапешт 1988, 5–7.
- Смысловой мир «Пророка» Пушкина = Пушкин и Пастернак. Материалы Второго пушкинского colloquium (1989). *Studia Russica Budapestinensia* I. red. Kovács Árpád, Nagy István, Budapest 1991, 43–62.
- О смыслообразующих принципах Гоголя = От Пушкина до Белого. Проблемы поэтики русского реализма XIX – начала XX века, под ред. В. М. Марковича, Санкт-Петербург 1992, 45–67.
- Az „Anyegin” poétikai és műfaji meghatározásához = Orosz írók magyar szemmel V. Szerk. Kámán Erzsébet, Budapest: Tankönyvkiadó, 1992, 538–543.
- Поприщин, Софи, Меджи (К семантической реконструкции текста «Записок сумасшедшего») = Гоголевский сборник. Под ред. С. А. Гончарова. Санкт-Петербург 1993, 100–122.
- A perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij (Akadémiai Doktori Értekezés Tézisei), Budapest, 1993, 24.
- Косой луч заходящего солнца (К реконструкции одного «фантастического» мотива Ф. М. Достоевского) = Поиски в инаковом, Фантастика и русская литература XX века / La Tradition fantastique et la littérature russe du XX^e siècle, Lausanne 1994, 17–42.

- **Előszó.** In **honorem Jurij Lotman** = Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai. Szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, Pécs, 1994, 7–15.
- **Akakéta (A szkáizról és Gogol szövegvilágáról).** Szépliteratúrai Ajándék 1995/3–1996/1. Pécs, 88–97.
- **A szó diszkurzív poétikája.** Helikon, Irodalomtudományi szemle: A szó poétikája, 1999/1–2, 5–35.
- **Bibliográfia.** Helikon, Irodalomtudományi szemle: A szó poétikája, 1999/1–2, 243–263.
- **A költői beszédmód diszkurzív elmélete** = A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből. Szerk. Kovács Árpád és Nagy István, Budapest, Argumentum [Diszkurzívák 1], 1999, 11–66.
- **A gogoli szövegmű (A köpönyeg – írva és olvasva)** = A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből. Szerk. Kovács Árpád és Nagy István, Budapest: Argumentum [Diszkurzívák 1] 1999, 259–270.
- Этика и поэтика поступка у Достоевского** = The International Conference on Dostoevsky–2000 in Japan, Chiba, 2000, 18.
- **«Таинственный знак» Достоевского или дискурс поступка** = Dostojewskij und Deutschland. Unter Berücksichtigung seiner internationalen Bedeutung, Baden-Baden, 2001, 45–46.
- **A szó filológiai és poétikai megközelítésben,** in **Poétika és nyelvelmélet.** Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszolovszkij, Olga Frejdenberg elméleti műveiből. Szerkesztette és a kísérő tanulmányt írta Kovács Árpád, Budapest: Argumentum [Diszkurzívák 3] 2002, 335–400.
- **A filológiai aktus,** Literatura 2002/4, 395–426.
- **Az elbeszélt cselekvés versnyelvi architektonikája, Puskin időszerűsége:** **A rézlovas** = Irodalomelmélet az ezredvégen, szerk.: Ármeán Otília, Fried István, Odorics Ferenc. Budapest–Szeged: Gondolat Kiadói Kör–Pompeji 2002, 72–119.
- **A regény, avagy a cselekvés poétikai dimenziója.** Filológiai Közlöny 2002/1–2, 57–85.
- **Szóelmélet és antropológia Wilhelm von Humboldt nyelvszemléletében** = „...még onnét is eljutni túlra...”. Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok

- Horváth Katalin tiszteletére, szerk. Ladányi M., Dér Cs., Hattyár H. Budapest: Tinta 2004, 225–239.
- **«Петра творенье» и поэтический акт Пушкина. Нарратива историческая и литературная** [„Péter alkotása” és Puskin poémája. A történeti és az irodalmi narratíva], in *Pietroburgo, capitale della cultura russa / Петербург – столица русской культуры*. A cura di Antonella D’Amelia, Salerno, Europa orientalis 2004, tt. 1–2, II tome, 23–51.
 - **Vallomás, elbeszélés, írás: a személyes diszkurzus Szent Ágostonnál** = A regény nyelvei (Tanulmányok, Első veszprémi regénykollokvium), szerk. Kovács Árpád, [Diszkurzívák 4] Budapest: Argumentum, 2005, 23–48.
 - **«Таинственный знак» у Достоевского**. Slavistična revija 53, 2005/3. Ljubljana, 261–281.
 - **Angustia: Тоска у Достоевского** = Russica Hungarica, Budapest–Moszkva: Vodoley Publishers 2005, 100–125.
 - **Epoiteia: Az intelligens szenzibilitás Augustinus, Puskin és Dosztojevszkij műveiben** = Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből II [Diszkurzívák 5]. Szerk. Kovács Árpád, Budapest, Argumentum 2006, 5–37.
 - **Puskin írásmódja** = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I–II. (egyetemi tankönyv). Szerk. Kroó Katalin, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006, I. kötet, 15–60.
 - **A szómű Gogol prózájában** = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I–II. (egyetemi tankönyv). Szerk. Kroó Katalin, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006. I. kötet, 195–215.
 - **Személyesség és szövegköziség A Karamazov testvérek című regényben** = Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom tanulmányozásába I–II. (egyetemi tankönyv), szerk. Kroó Katalin, Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2006, II. kötet, 478–507.
 - **Költészetbölcselet és metafora (Az esztétikai tudat meghaladása József Attila, Mihail Bahtyin és Paul Ricœur műveiben)** = Vers – Ritmus – Szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből. Szerk. Horváth Kornélia, Szitár Katalin. Budapest, Kijárat, 2006, 107–152.
 - **Nyelv, költészet és bölcselet József Attila felfogásában** = Tudományos előadások 2006, Veszprém: Magyar Tudományos Akadémia, Veszprémi Területi Bizottság, 2006. 7–28.

-
- **Prozéma és metafora (Szavak és tettek Dosztojevszkij műveiben)** = A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium. Szerk. Kovács Árpád. Budapest: Argumentum [Diszkurzívák 7.] 2007, 89–138.
 - **Достоевский в свете поэтики жанра и дискурса (Опыт авторецензии)** = Достоевский и XX век, I – II. Под редакцией Т.А. Касаткиной. ИМЛИ РАН, Москва, 2007, II: 495–504.
 - **Антропология Достоевского** = F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues. 13th Symposium of the International Dostoevsky Society, July 3–8, 2007. Budapest, 113–115.
 - **Антропологический аспект «Дневника лишнего человека»** = Добрый Великанъ. Tanulmányok Hetesi István tiszteletére. Pécs, 2007, 73–81.
 - **A versnyelvi és a történeti elbeszélés természetéről (Puskin A rézlovas című poémája kapcsán)** = „Szóba formált világ”. Tanulmánykötet Han Anna habilitált egyetemi docens születésnapjára. Budapest, 2008, 152–174.
 - **К вопросу о литературной антропологии** = Проблемы нарратологии и опыт формализма / структурализма. Пушкинские Горы, Санкт-Петербург 2008 г. 126–162.
 - **História az elbeszélői, a versnyelvi és a plasztikai kultúra közegeiben.** Filológiai Közlöny 2008/3–4, 155–187.
 - **Az írás akarása (Feljegyzések az egérlyukból)** = Emlékkönyv Király Gyula professzor tiszteletére. KGRE Bölcsészettudományi Kar, 2008.
 - **A Holt lelkek, avagy az életidő poémája.** Filológiai Közlöny 2009/3–4. 170–194.
 - **На пути к литературной антропологии.** Studia Slavica Hung. 54/2 (2009), 359–382.
 - **Тихая красота (О метафорах творческого акта в поэзии Пушкина)** = Studia Slavica Savariensia, 2009/1-2, 129–142.
 - **Dosztojevszkij és Pascal.** Studia Caroliensia 2009. 4 (X.). 3–13.
 - **„...tulajdonképpen miért, minek akarok én írni...” (Az írás diszkurzív rendje Dosztojevszkij prózájában),** = Thomka-symposion, Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére. Kalligram, 2009, 230–243.
 - **Bahtyin „első filozófiája” a prózapoeitika távlatából (Egy perszonalista cselekvésemélet margójára)** = A mondat becsülete. Írások a hetvenéves

- Abádi Nagy Zoltán tiszteletére. Szerk. Bényei Tamás, Bollobás Enikő, D. Rácz István. Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010, 394–405.
- **Rímkatarakták – a Hajnali részegség szemantikai elemzése** = Hajnali részegség (A tizenkét legszebb magyar vers 6.), szerk. Fűzfa Balázs. Savaria University Press, Szombathely, 2010, 267–286.
 - **József Attila irodalmi antropológiája** = A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára. Budapest, Ráció, 2010, 349–373.
 - **Íratlan poétika**. Thomka Beáta köszöntése. Literatura 2010/1, 92–97.
 - **A vákuum hangjai (A dolog, a dal és a szó Gogol Holt lelkek című poémájában)** = Regények, Médiumok, Kultúrák. Szerk. Kovács Árpád. Budapest, Argumentum [Diszkurzívák 10.] 2010, 229–252.
 - **A diszkurzus cselekményelméleti gyökerei Mihail Bahtyin gondolkodásában**. Irodalomtörténet, 2010/3, 303–331.
 - **Rím és katakrézis a Hajnali részegségben**. Literatura 2010/4. 344–366.
 - **Az És poétikája – Kovács András Ferenc olvassa József Attilát** = Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában. Szerk. Boros Oszkár, Érfalvy Livia, Horváth Kornélia. Budapest, Ráció Kiadó, 2011.
 - **Metafizika vagy metalingvisztika? Bahytin és Lukács regényelméletéről**. Filológiai közlöny 2011/4, 338–355.
 - **Персонализм литературной антропологии Михаила Бахтина (От феноменологической эстетики к поэтике прозы)**. Russian Literature LXXII–I. 2012, 1–44.
 - **«Живое согласие» (Семантический масштаб симпатии в романе «Обломов»)** = Гончаров: живая перспектива прозы, Szombathely, 2012, 124–159.
 - **Az irodalmi eseményről**. Partitúra 2012/2. 3–25.
 - **A novelláról és Kosztolányi rövidprózájáról (A Pesztra eseményvilága)**. Alföld 2013/1, 74–100.
 - **A megnyílt értelem poézise (Az Eszmélet mint eszmélet)** = Eszmélet-konferencia. (A tizenkét legszebb magyar vers 11.), Savaria University Press, Szombathely, 2013, 71–106.
 - **Mi az egzisztenciális metafora?** Literatura 2013/2, 95–114.
 - **Hamlet beszél** = „Visszhangot ver az időben”. Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára. Pozsony, Kalligram, 2013, 510–518.

- **A novella és egy novellista.** = Az olvasás labirintusában. Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára. Bp., Ráció, 2013. 520–553.
- **A fantasztikus mint heurézis.** Partitúra 2013/1. 3–31.
- **A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez.** Filológiai közlöny, 2014/2, (LX), 245–281.
- **Metafora és identitás: Northrop Frye időszerűsége** = Northrop Frye 100: A Perspective. Budapest, L'Harmattan, 2014, 37–50.
- **Philia és Sophia – Blaise Pascal a geometriai, a bibliai és a költői gondolkodásról** = A tudomány kultúrája. Tanulmányok a Pannon Egyetem Irodalom- és kultúratudományi Műhelyéből. Veszprém, 2014, 137–164.
- **Gárdonyi és Dosztojevszkij. A Mesterkönyvet és a Te, Berkenye! című regényt olvasva** = Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről. Budapest, Ráció, 2015, 175–202.
- **Ecstatic Moode of Discourse in Dostoevsky's Novels and the Biblical Prophecies (Preface)** = Márton Hoványi: Phrophetic Counterparts in The Brothers Karamazov. A Comparative Literature Monograph. Blessed Hope, 2015, 9–23.
- **Nevetés műfajok és fantasztikum Dosztojevszkij prózájában (Egy nevetéses ember álma. Fantasztikus elbeszélés).** Irodalomtörténet 2015/2 (96), 176–196.
- **Дискурс, рассказ и троп («Покой» в творчестве Пушкина)** = Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тютю. Под. Ред. О.В. Федунинной и Ю.Л. Москва, Intrada, 2015, 336–349.
- **Проблема кореллеренций в свете гуманитарной мысли Михаила Бахтина.** Narratorium 2016/1.
- **„Derült szívvel”. Az esztétikai eszmélet Sík Sándor gondolkodásában** = Nemzet – Sors – Identitás. «európai látószögű magyar». Írások a hatvanéves Bertha Zoltán tiszteletére. L'Harmattan, 2015. 185–194.
- **Odatartozóság – Szitár Katalin breviáriuma elé.** Filológiai közlöny 2015/4, 558–571.
- **Az esztétikai eszmélet Sík Sándor gondolkodásában.** Alföld 2016/2. 90–97.
- **« L'infinité en petitesse », Pascal et Dostoïevski** = De l'écriture et des fragments, **Fragmentation et sciences humaines.** Dirigé par: Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, (**De l'écriture et des fragments:**

- littérature, culture, arts. Colloque international pluridisciplinaire à l'Université de Mulhouse, 20–22 mars 2014.** Organisé par l'Institut de recherche en langues et littératures européennes), Paris, Classiques Garnier, 2016, 337–356.
- **A tér mint paraszféra** = Párhuzamok, történetek. Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről. A KRE BTK kortárs közép-európai regény kutatócsoportjának konferenciája, Budapest, 2014., november 7–8. Szerkesztették HORVÁTH Csaba, PAPP Ágnes Klára, TÖRÖK Lajos, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2016, 17 – 37.
 - **Téridő. Paraszféra. Groteszk** = Partitúra 2016/1. 3–20.
 - **Altum silentium. Egy gondolkodó irodalmár szellemi portréjához** = Iskolakultúra, 2016/11. 34–50.
 - **La métaphore et l'identité générique (L'actualité de Northrop Frye)** = Genres et identité dans la tradition littéraire européenne. Orizons, Comparaisons, Paris, 2017, 49–62.
 - **Altum silentium. Egy gondolkodó irodalmár szellemi portréjához** = Varucca Műhely, XVIII. évf., 57, 2017/3, 32–57.
 - **Minden szerelem foglalata. Hogyan írta át Marina Cvetajeva Fjodor Dosztojevszkijt** = Ad vitam aeternam, Tanulmánykötet Nagy István 70. születésnapjára. Olvasatok/Readings, Budapest, 217, 203–212.
 - **A prózanyelvi identitás Turgenyev antropológiájában, Egy felesleges ember naplója.** Filológiai közlöny, 2017/4, 30–64.
 - **„Tréfakedvem” – A nevető ember Gárdonyi Géza felfogásában.** Magyartanítás, Vác, 2017/3–4, 5–19.
 - **Egy fejezet a közép-európai humor poétikájából, Gárdonyi Géza „tréfakedve”.** Partitúra 2018/1, 3–21.
 - **Anna-sziget Tolsztoj és Kosztolányi prózájában. Adalékok az Anna Karenina és az Édes Anna koreferenciális vizsgálatához.** Studia Litteraria 2018/1, 86–110.
 - **Regények. Tézisek. Khariszok, Az irányregény revíziója Tolsztoj és Kosztolányi prózájában.** Filológiai Közlöny 2018/2, 5–40.
 - **О поэтических фигурах кореференций в русской литературе XIX века** = Голоса русских филологов из Будапешта. Литературоведение и

- языкознание на Кафедре русского языка и литературы Университета им. Лоранда Этвеша. Ред. Каталин Кроо (глав. ред.), Ева Бона, Будапешт, 2018, 95–117.
- **Смысл симпатии в романе «Обломов»** = Просветитель и романтик. Памяти профессора Московского Университета – А. А. Смирнова (1941–2014). Москва–Санкт-Петербург, 2019. С. 219–258.
 - **К вопросам метапоэтики Гоголя (Смысловой масштаб «Мертвых душ» и «Ревизора»)**, *Slavica tergestina, European slavic studies journal*, volume 23 (2019/ii) *Echoes of verifications* (voices of the east, 64–129.
 - **Test és karizma az Anna Karenina című regényben** = Szenvedély, Formák, Vallomások, Írások Szávai János 80. születésnapjára Kalligram, 2020, 160–176.
 - **A javított kiadás mint prózamű. A Hasnyálmirigynapló poétikájához**, (Első kísérlet) = Kánon és komparatiztika. A kánonok többszólamúsága kelet-közép-európai kontextusban, szerk. Szávai Dorottya és Földes Györgyi, Budapest, 2019. Gondolat Kiadó, 261–272.
 - **Regények. Tézisek. Khariszok**, *Az Anna Karenina és az Édes Anna* = A magyar próza világirodalmi kontextusban, 2021, 458–488.
 - **Eksztatikus modalitás és a bibliai örökség implikációi**, *Filológiai Közlöny* 2021/4., 54–73.
 - **Dante és az orosz irodalom. Néhány olvasat margójára** = Dante- emlékkönyv 2021. = Tanulmányok Dante halálának 700. évfordulója alkalmából, szerk. Draskóczy Eszter – Mátyus Norbert, Szegedi Egyetemi, Szeged, 2022, 169–190.
 - **A szubsztancia formarendje Dante *Isteni színjátékában***, *Irodalomtörténet* 2023/1. 15–42.
 - „Liliomos Margit”. A női princípium Gárdonyi Géza, in *A velünk élő Gárdonyi. Vallomások*, 2024, 133–143.
- Együtthatások Dosztojevszkij és Dante horizontján. Adalékok az akarat és a szép konceptusához.** *Filológiai Közlöny* 2024, (megjelenés előtt).

Recenziók:

- Igor Szvetlov három monográfiája a magyar szobrászatról. *Művészet*. 1972. XIII. évf. 4. sz. 46–48.

- **A szovjet korszak orosz költészete** (szerk. Székely Tiborné, Szilárd Léna, Varga Mihály), Budapest: Tankönyvkiadó, 1973, Felsőoktatási Szemle. 1973/7–8, XXII. évf. 508–509.
- **Meszerics István: Dosztojevszkij szellemi drámája.** Helikon, Irodalomtudományi szemle 1976/4, 688–689.
- **Труд венгерских русистов.** Нева. № 3, Ленинград, 1976, 186–187.
- **Г. Н. Поспелов: Проблемы исторического развития литературы.** Москва: Просвещение 1972, 271, Filológiai Közöny, 1977/4. 463–467.