

VÁLASZ AZ OPPONENSI VÉLEMÉNYEKRE

(Kroó Katalin: *Irodalmi szövegfollyonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban. Az MTA-nak benyújtott akadémiai doktori értekezés. Budapest, 2011.*)

Tisztelt Elnök Úr! Tisztelt Bírálóbizottság! Tisztelt Opponensek!

Mindenekelőtt szeretném megköszönni három opponensemnek, Dr. Szőke Katalinnak, az MTA kandidátusának, valamint Dr. Kovács Árpádnak és Dr. Valerij Lepahinnak, az MTA doktorainak azt, hogy hatalmas munkával és a disszertációt kitüntető figyelemmel elkészítették opponensi értékelésüket. Mindhárman külön-külön megtisztelték azzal, hogy az értekezést bevonták egy olyan szakmailag sűrű dialógustérbe, amelyben az irodalomtudomány ma aktuális és igen lényeges kérdései az irodalomértés kutathatóságának kiemelt területeihez kapcsolhatóak. A három értékelés fontos pontjai az irodalomelméleti és -történeti gondolkodáshoz, valamint a műértelmezési megközelítések megválaszthatóságának és módszertanának azokhoz a kérdéskörökhöz kötődnek, amelyeket a védés alatt álló disszertáció szándékoltan felvetett. Nagy értékű tanulsággal szolgálnak számomra azok a határozott állásfoglalást és választ igénylő dilemmák, kritikai megjegyzések és konkrét kérdések, amelyeket az opponensi vélemények megfogalmaztak. Ezek fontossága arra ösztönzött, hogy a felvetett tudományos problémákat egymással összekapcsolva és több irányból mérlegelve igyekezzem egy egységes és összefüggő gondolatmenetben kifejteni. Ennek részeit témakörök alá soroltam. Válaszom terjedelme indokolja, hogy az írásban benyújtott anyagot a védés alkalmával rövidítve adjam elő.

A három opponensi vélemény a hasonló irányú elismerő vélemények ellenére alapvetően különböző hangsúlyokkal és szakmai összpontosítással foglalmazódott meg. Kovács Árpád mindvégig *irodalomelméleti és tudománytörténeti* kontextusban tartva minősíti a disszertációt, noha a munkát alapvető orientációja szerint inkább metodológiai, mintsem elméleti természetű kutatásként határozza meg. Megítélése szerint a folytonosság, a közvetítés és a szövegdinamika – három egyenrangúan kezelt jelenség – műveleteinek a felderítése, a műveleti struktúrák hierarchizálásának a megragadása áll az értekezés középpontjában. Éppen a teoretikus alapvetésre vonatkozó szűkítő meghatározás árnyalása szempontjából tűnik számomra nagyon lényegesnek, hogy ugyanakkor az opponensi minősítés a maga egészében mégsem véli elszakíthatónak a gondolatmenet felfejtését az irodalomelméleti és tudománytörténeti gyökerektől, és gyakorlatilag minden leíró és értékelő mozzanat, illetve rejtettebb-nyíltabb kérdésfeltevés e területeken vár tőlem reflexiót. Szőke Katalin a munkám felépítésében rejlő műinterpretációs logikát és annak kibontását a *Fehér éjszakák* egyes értelmezési szakaszait minősítve értékeli. A fő elméleti tárgynak tekintett közvetítő alakzatok bemutatását tudatosítva (s így az értekezés szándékának megfelelően kiemelve a tágabb kontextusként szolgáló másik két fogalom köréből) azt megalapozása szerint és a *Fehér éjszakák* poétikájának a feltárása szempontjából is szemügyre veszi. A közelítési mód alkalmazhatóságára vonatkozóan egyrészt a szemiotika és az intertextualitás-teória felől, másrészt konkrét értelmezési mozzanatok irányából tesz fel kérdéseket. Valerij Lepahin részben a közvetítő alakzatoknak kifejezetten az intertextusokhoz kötött értelmét állítja diszkurzuselméleti kontextusba, nagyjából pedig a *Fehér éjszakák* műértelmezési lépéseit és jellegzetességeit értékeli konkrét interpretációs részletekre vonatkozó felvetésekkel és további irodalomtörténeti kitekintési lehetőségek megjelölésével.

Elmélet és módszer

Kiindulásképpen a Kovács Árpád által előtérbe helyezett problémánál, a disszertáció által képviselt elméleti és metodológiai gondolkodás összefüggésénél állok meg (vö. Kovács: 2. o.). Általános érvénnyel úgy vélem – s e meggyőződés szolgált az értekezésben testet öltő gondolkodásmód alapjául is –, hogy értelmezés-módszertani problémafelvetések akkor igazolhatók vagy cáfolhatók, ha egyfelől irodalomelméletileg is átgondolhatóvá és tudatosíthatóvá válnak, másfelől

pedig az érvelési folyamat a műinterpretáció keretében nyílik meg. E gondolat gyakorlati érvényesítését ismerte el Szőke Katalin opponensem, rámutatva az elmélet és a szövegértelmezés ötvöződésére dolgozatomban (Szőke: 1. o.).

Így nem véletlen, hogy Kovács Árpád opponensi értékelésének számos pontján a disszertációban kidolgozott kérdések elméletileg súlyozott tudománytörténeti helyét járja körül. Egyrészt elhatárolja azt a hermeneutikától, a dekonstrukciótól, az irodalmi antropológiától vagy Foucault elméletétől, illetőleg többféleképpen rávetíti a koncepciót a formalista irodalomelméleti gondolkodásmódra (lásd pl. Tinyanov). Másrészt a tudománytörténeti relevanciát hozzáméri az esemény fogalmához (Lotman), az interszubjektív kommunikáció végiggondolásához (Bahtyin), valamint a jelentésfolyamat megszakításától elválaszthatatlan rekurzivitás elméletéhez (Szmirnov). Ha most a megidézettek közül akár csak Tinyanov, Bahtyin, Lotman, Szmirnov utalt munkáit soroljuk is elő, amelyek szemmel tartása kétségtelenül fontos, ezek félreérthetetlenül olyan kontextusokat képeznek, amelyek egyszerre elméletiek és értelmezés-módszertani vetületűek, amikor is az elméletalkotás elválaszthatatlan a műolvasás bizonyos lehetőségeinek számbavételétől vagy érvényesítésétől. Az elméletek ugyanis sok esetben vagy egy konkrét interpretációs közelítési formán alapozódnak meg, vagy bizonyos olvasási módok válnak a teória folyományává. Hasonlóan, a többi felvetés is: a *diszkurzív* vs. *nem diszkurzív rend* kérdése, a „poétikus szemantika” és tágabban a költői nyelv fogalma, illetőleg a nyelvi és kulturális meghatározottságú szemantikai folytonosság lehetőségének megállapítása, s végül, de nem utolsósorban a narratológia és az intertextualitás kutatási hatókörének a nyelvi megalkotottság problémájára történő rávetítése a tudománytörténetben mindenekelőtt elméleti gondolkodási irányokat körvonalaz. E kérdésekhez kapcsolódik a metodikai dimenzió és a poétikai szövegszerveződés műveleteinek a mérlegelhetősége.

Művelet, technika és szöveglétmód

Ebben az összefüggésben ugyanakkor szó sem lehet a *műveletek* „technikára” való redukciójáról, a formalista „прием” értelmében vett *eljárások* megragadásának központi szerepéről és dominanciájáról. Az irodalomelméleti, -történeti és műértelmezési közelítésmódok együtt tartásán nyugvó irodalomtudományi leírás magától értetődően *a mű poétikai létmódjának a felderítésére vállalkozik*. Az ilyen felderítés természete szerint messzemenőig ellenáll a csupán *technikákra* összpontosító olvasási módok minden kísérletének, miközben az interpretációs gondolati sorba szükségszerűen betagozza a súlyozott poétikai *műveletek* azonosítását és meghatározását. A poétikai technikai eljárásoknak, a műveleti folyamatoknak a szöveglétmód fogalmával való szembeállítását semmiképpen nem tartom jogosnak. (Lényege szerint ezen alapozódott meg a formalista irodalomtudomány irányában megfogalmazott ma már klasszikusnak tekinthető kritika, mely oda vezetett, hogy némely esetben a formalista irodalmi gondolkodás olyan vívmányai homályban maradnak, melyeket, ahogy erre Szőke Katalin és Kovács Árpád is utal, újra felfedezhetővé, új elméleti és tudományos kontextusokban aktualizálhatóvá tesznek frissebb kérdésfelvetések). Megítélésem szerint éppen ez a terminusütköztetés (*technika, művelet* vs. *szöveglétmód*) tekinthető az adott gondolkörben formálisnak, külsődlegesnek. Disszertációmban a Kovács Árpád által hiányolt ontológiai igazság feltételezendőségét (vö.: „az elvi kérdés, jelesül, technika-e vagy létmód az irodalmi megnyilatkozás – ez az ontológiai probléma még így [Riffaterre elméletének értelmezésével] sem kerül napirendre”, Kovács 4–5. o.) evidenciaként kezeltem. A szöveglétmód kérdését két dimenzióban igyekeztem megnyitni. Egyrészt annak keretében, ahogyan *a történeti (irodalomtörténeti folyamatokban mérhető) kulturális kommunikációnak az intertextuális térben belülre helyeződő modelljeit szövegformákon keresztül vizsgáltam, rámutatva e kulturális létmód önleíró mechanizmusára*. (Az utóbbiak közé tartozik a *Fehér éjszakáknak* művekről, kulturális paradigmákról, azok követésének logikájáról, irodalmi beszédmódokról, műfajfejlődésről, műnemi dinamikáról stb. való, önmagához mint irodalmi alkotáshoz mért, poétikailag kifejtett álláspontja). A szöveglétmód problémájának újabb oldala másrészt oly módon került előtérbe, hogy a *Fehér éjszakáknak* mint elsődleges, a kulturális gondolkodás említett modelljeit befogadó, egybegyűjtő és intertextuális logikával sorba rendező és újratereztető *szöveglétezési módnak* a sajátosságaira

kérdezett rá a disszertáció. Arra a jellemzőre, mely lehetővé teszi ennek a hatalmas mérvű kulturális integrációnak irodalomtörténeti feldolgozását Dosztojevszkij regényében. A fő kérdés a *kultúratörténeti létmód* dimenziójától elválaszthatatlanul az volt, mi teszi folytonossá a szövegen belül az irodalomtörténeti gondolkodást, folytonosság alatt a szövegkohéziós erőnek azt a megnyilatkozását értve, amely csak szemantikai síkon értelmezhető (legyen ez a cselekmény értelemvilága vagy az irodalomtörténeti önreflexió jelentésrétege és mindaz, ami az irodalmi mű létesülési folytonosságában e két terület között mutatkozik meg). A szemantizációs formák megvilágítása ugyanakkor kompozicionális egységekhez és szövegszerveződési folyamatokhoz kötődik. Érdemes még tovább menni abban, hogy a *szöveglétmód* köré fogalmazzuk a *szövegfolytonosság* kérdését, melynek legközvetlenebb átíratát a *szövegkohézió*, a *sokirányú szemantikai összetartó erő* jeleníti meg fogalmilag. Erről az összetartó erőről állította a disszertáció, hogy *dinamikus*, kibontakozásában és befogadásában mozgó alakzatként tételezhető és értendő. Azon dinamika megteremtődésében, mely az irodalmi műnek (jelen esetben a *Fehér éjszakáknak*) a kultúratörténeti kontextusba helyezettségét a legkülönbözőbb formákban, elágazásokban és eltérő szövegszinteken biztosítani tudja, ténylegesen kiemelt szerepe van a szemantikai közvetítő alakzatoknak. Ezek képezték az értekezés szűkebb vizsgálati tárgyát.

Szemantikai folytonosság és motivációs rend

Opponensem felveti a szemantikai folytonosság sajátosságainak a kérdését. Változatlanul elengedhetetlennek tartom annak hangsúlyozását, hogy a közvetítő alakzatokhoz kötött folytonosság *szemantikai* természetű. Ez úgy értendő, hogy e képződmények biztosítják a szöveg számára, hogy folytonosságában váljék *értelmezhetővé*. Emellett elengedhetetlen látni e *folytonosságnak* a szemantikai *motiváció* értelmében vett megfajthatóságát. Ugyanis a szemantikai poétikai rendben sajátos szabályok érvényesek, ott a *folytonosságnak* nem ellentéte a *megszakítottság* (az a jelenség, melyre Kovács Árpád elsődlegesen Szmirnov nyomán figyelmeztet: 2. o, illetve irodalomtörténeti kontextusba is beállítja a problémát: 4. o.). Egy motívumfejlődési sor megszakítatlan, tehát kiegyensúlyozott lineáris folytonossága szemantikai értelemben nem kevésbé rendel egymás mellé értelmi egységeket, mint a szmirnovi koncepcióban azonosított rekurzivitás. Sem a szemantikai tartomány egészlegességén vagy pontszerűségén (lásd a nyommá alakulást, általánosabban véve a szemantikai redukció és újrarendezés folyamatait), sem a párhuzamok megerősítő vagy tagadó jellegén (lásd a hasonlóságon vagy az eltéréseken alapuló ekvivalenciákat), ebbe beleértve a párhuzam hiányának a jelentését is, *nem* múlik a szemantikai folytonosság ténye. Szemantikailag folytonossá egy sor elemei megítélésem szerint akkor válnak, ha akár megszakítatlanságuk vagy megszakítottságuk, akár szemantikai növekedésük vagy elszegényedésük, de éppígy bármiféle transzformációjuk, illetve szintátlépésük (mely a szmirnovi rekurzivitás értelmében vett megszakítottságként is értelmezhető) *motiválnak* érzékelhető az irodalmi szövegben, illetve a reflexiójukban megnyíló kulturális-irodalmi térben. Motiváltságuk pedig akkor lesz egyértelmű, amikor valamilyen szemantikai okrend megvilágítja funkcionalitásukat, vagyis amikor a folyamat, amelyben szerepet töltenek be, értelmezhetővé válik. A szemantizációs folyamatok és azokon belül a közvetítő alakzatok, amelyek egyszerre biztosítják a szöveg belső kibontakozását és e kibontakozás kultúratörténeti dimenzióba helyezhetőségét, a *szöveg kulturális létmódjának* legalapvetőbb megvalósulási szintjéhez tartoznak, annak – ha lehet így mondani – mintegy alapegységei. Ha viszont a szövegfolytonosság fogalmát ebben az összefüggésrendszerben az *értelmezés folytonosságát biztosító szemantikai motiváció* kérdéséhez illesztve kezeljük, nem tűnik tautologikusnak a *szövegfolytonosság* és a *dinamika* fogalmának egymás mellett tartása sem. A „szövegfolytonosság” fogalma hivatott az *értelemfolytonosság* megragadására, még akkor is, ha az értelemképzési folyamatban szemantikai szintátlépés vagy más irányú megszakítottság és az azt felváltó jelentés-újraindítás érvényesül. A „dinamikusság” tételezése viszont a létesülés módjának *folyamatszerűségére* utal. Ez indokolja a „dinamikus szövegfolytonosság” terminusának használatát (noha a „dinamikus” jelzőnek a folyamat mellé való illesztése ebben az értelemben már valóban mellőzhető lehet, ahogy ezt más szempontból teszi kritika tárgyává Kovács Árpád – 2. o.). Többről van itt szó, mint egyszerűen az előre- és visszafelé haladó értelmezési irányok

együtthatásáról. Sokkal inkább azt a dinamikát érdemes hangsúlyozni, amelynek következtében az említett együtthatás eredményeképpen számba vehetők a művészi szövegben *értelmi* előrehaladást biztosító állandó jelentésmegújulási folyamatok. Ezeket vizsgáltam.

Szakirodalmi alapozás

Mindezzel összefüggésben térek ki a szakirodalmi gondolkodási irányok megválasztására is, amelyet Kovács Árpád bírálata elején a Tézisek 9. oldaláról idézve azonosít, megállapítva a munka szemiotikai irányultságát. A szemiotikai vizsgálódás tényét mint elméleti alapot és olvasási módot vállaltan és szívesen húzom alá ismét, hangsúlyozva ugyanakkor a kutatásnak az általános irodalomtudományi filológiába való illeszkedését (a két terület egybefogására Szőke Katalin is rámutat véleményében, vö. 1. o.). Némiképpen árnyalásra szorul annak megfontolása, hogy a szakirodalom megválasztásának Kovács Árpád értékelésben jelzett határai hol húzódnak. A Tézisek idézett helyén ez is szerepel: „[a] *közvetítés* fogalmi felvetésének az irodalomtudományi kutatási kérdésekhez (orosz irodalomtörténet, általános irodalomelmélet, intertextualitás) fűződő szakirodalmából hozok fontos példákat” – a példák megválasztása tehát elsősorban kutatási területek kijelöléséhez és egybefogásához kötődik. A kérdéses ponton és az értekezés vonatkozó helyén is, a lényegesen nagyobb kutatói körből és szakirodalmi corpusból kiemelt szerzők és szakirodalmak: Krystyna Pomorska, Marcus C. Levitt, Lewis Bagby és Pavel Sigalov, William Todd, Jurij Lotman, Lévi-Strauss, Vjac. Vsz. Ivanov, Ju. D. Apreszjan, Samuel Peirce, Ferdinand de Saussure, Michael Riffaterre, Jerzy Faryno, Saveley Senderovich, Igor Szmirnov (részletesen: a Tézisek 10–15. oldala, a disszertáció 24–33. oldala, ahol is a szerzők néha csupán közvetett megidézettséggel, tehát nem az általam képviselt elmélet inspirációs forrásaként képezik hivatkozás tárgyát, mint pl. Saussure és Apreszjan vagy lásd Pomorska Sklovszkij-utalását), éppen a különböző kutatási irányultságok lefedettsége okán, csak az értekezésben vállalt problémafelvetés és elméleti alapozás medrében foghatók egységbe. Szándékom ugyanis az volt – vö. az értekezés 24. oldaláról idézve –, hogy „az általános kutatási kontextus kereteinek [...] kijelölése és határainak megvonása után megáll[jak] [olyan] [...] konkrét vizsgálódás[ok]nál, melyek az értekezés egésze tárgyának és kutatási módszerének tekintetében elválaszthatatlanul összekapcsolódó stúdiumokhoz vezetnek közel, *a szemiotika, az irodalomelmélet és -történet, valamint az intertextualitás problémaköréit egybefűzve*. [Mindegyik megidézett] koncepcióban fellelhető a *közvetítés* problémafelvetése. A bemutatás célja, hogy a szóban forgó koncepciókat az értekezés elméleti kérdésköre keretében fűzze egybe.” Ily módon a szakirodalmi irányultság úgy is megközelíthető, mint amely diszciplináris vizsgálódási területeket – jelen esetben ez a szemiotika, az irodalomelmélet, az irodalomtörténet és szűkebb kereteket véve az intertextualitás-kutatás – és a bennük kialakítható olvasási módokat igyekszik összefogni és egységes elméleti alapra hozni a közvetítés alakzatainak kutatásában. A Tézisek megidézett helyén arra is utalok, hogy „a közvetítés jelenségének diszciplináris pozicionálhatóságáról – pl. narratológia, trópuselmélet, fordítástudomány stb. – magában a disszertációban ejtek röviden szót.” (9. o.) Ez a valóban rövid kitekintés (vö.: az értekezés második fejezete: 1a, 22–24. o., a vonatkozó jegyzetpontokkal) a hivatkozott narratológián, trópuselméleten és fordítástudományon túl az említés szintjén általánosságban érinti a strukturalista mítoszelméletet, a szűken vett metaforapoétikát és -elméletet, a szemiotikai szövegelmélet és jelfunkcionalitás-vizsgálatot, a dekonstrukciós nyomolvasást, a kulturális közvetítő tapasztalat hermeneutikai feltételezettségét és egyéb diszciplinák megközelíthetőségét a közvetítő alakzatok vizsgálatán keresztül. A problémakijelölés tehát, úgy érzem, nem feledkezik meg (vö. Kovács: 1 o.) a szélesebb körű kitekintésről, noha ez csak vázlatos, és a bemutatás valóban megáll saját választott területénél, az irodalomszemiotikát, az irodalomtörténetet és -elméletet egybefűzni igyekvő kutatásnál, dosztojevszkiji poétikai anyagon végigvezetve a kifejtést.

Tudománytörténeti folytonosság

A jegyzetek, különösen a disszertáció első részében, mindazonáltal újra és újra igyekeznek összekötni különböző nézőpontokat, elméleti megközelítéseket és módszereket. Az értelmi koherenciának már a formalista gondolkodásban is fontos helyen szereplő motivációelmélete tette megkerülhetetlenné, hogy a szakirodalmi hivatkozásokat az irodalomtudományi gondolkodásnak e korszakából indítsam (erre mind Szőke Katalin, mind Kovács Árpád reflektál értékelésében). A formalista irodalomkritika megidézése ugyanakkor a jegyzetek előrehaladásával egy tudománytörténeti sorban válik értelmezhetővé, amikor például Tomasevszkij és Umberto Eco motivációelmélete nyíltan egymás mellé helyeződik (Frank Kermode koncepciójának a bázisán, vö. 8–9. o.: 11. jz.). Ez a motivációs kérdéskört elválaszthatatlannak mutatja az értelmezési rend nyitottságának és zártságának művészi és recepciós folyamatokban fogható megnyilatkozásaitól. További kiegészítéssel szolgál ehhez A. M. Duckworth Dickens-elemzésének Umberto Eco elméletének háttére előtt való bemutatása (a 42–44. oldalig: 76. jz.), és ezen belül a strukturalista tematikus kritika és a „grammatológusként” megnevezett dekonstruktív olvasási lehetőség összehangolásának a feltárása ugyanebben a Duckworth-tanulmányban; mindettől nem túl távoli kapcsolódással foglalkozom J. Hillis Miller szövegkezdő- és szövegvég-értelmezésével (16–17. o.: 21. jz.), melyet kultúratörténeti kontextusba vonok, utalok de Man tanulmányára (19–20. o.: 25. jz.), és többszörös hivatkozás tárgyát képezi Paul Ricœur (pl. 6. o.: 4. jz; 15–16. o.: 18–19. jz.). Az elősorolt példák a disszertációban megtestesülő határozott szándékot tükrözik: arra törekszem, hogy a gondolatkifejtés során a szemiotikai nézőpont tágabb tudománytörténeti kontextusban legyen felderíthető, de maga a kifejtés a közelítési módokat, elméleteket és a mögéjük gondolható módszertani iskolákat ne „versenyeztesse” egymással. Épp ellenkezőleg, a bevezetésben és a jegyzetekben mindvégig körvonalazódnak a látszólag eltérő indíttatású, többször határterületekről (pl. a narratológiai tematikus kritika és a dekonstrukció határáról) érkező kérdésfeltevésekben olyan – más-más gondolkodási keretből kinövő – megoldások, amelyek segíthetnek jobban megérteni a közvetítő formációk kutatásában rejlő problémákat és perspektívákat. Törekszem a különböző rálátást biztosító gondolatok összehangolhatósága. Különösen vonatkozik ez olyan irodalomelméleti és kutatás-módszertani kérdéseknél a szintetizálási lehetőségekre való rákérdezésekre, amelyek mögött elkülöníthető tudományos iskolák és irányzatok állásfoglalásait is fel lehet mutatni. Ennek legerőteljesebb példája az értekezésben talán Saussure és Peirce elméletének a közvetítő alakzatok alapján történő rokonítása, melyet Lévi-Strauss mítoszelméletének fényében vetek fel a 27–28. oldalakon. A peirce-i teória szóban forgó részletének adott irányú körülhatárolhatósága nemcsak a szemiotikán belül bizonyulhat fontosnak, hanem a Kovács Árpád véleményében példaértékkel hivatkozott nyelvelmélettel, Potebnya nyelvfilozófiájával való összekötés is perspektivikus lehet. Peirce Riffaterre-re utalása ezért megítélésem szerint is, ahogy ezt opponensem elismeri, „tág teret nyit a közvetítés módszereinek a kidolgozására” (5. o.). Mintha az irodalomtudomány kortárs alakulása és abban az irodalomszemiotika pozicionálhatósága éppen arról látszana szólni, hogy egyre fontosabbá válik az a szintézis, amely minél több nézőpontot hoz szem elé egy-egy kérdés tárgyalásakor – idetartoznak a diszciplínák között létesíthető (interdiszciplináris) nézőpontok és a (rész)diszciplináris határosság (a határdiszciplinaritás) által felvetett szemléleti módok megjelenítései, legalább a problémák körülhatárolása tekintetében. Az irodalmi előreutalás kérdését tárgyaló, 1999-ben írt monografikus tanulmányom, melyet központi helyen jelölök meg a személyes kutatási előtörténetben, és amelynek következtetéseit a disszertációba szervesen beleértendőnek tekintem, feltűnően élt a megközelítési módok egybeolvasásának a módszerével, ezért hangsúlyoztam mostani munkám 15. oldalán a 18. jegyzetpontonban és a Tézisekben nyomatékositva (6. o.), hogy minden ott feltüntetett szakirodalom hatással volt az értekezésbeli kifejtésre. Fontosnak ítéltém továbbá egy-egy tudománytörténeti kezdőpontnak, illetve kapcsolódási pontnak a jelzését. Ezek közé tartozott a nyelvészeti szövegkoherencia-kutatások jelenségének a felemlítése is (Petőfi S. János, Dorothea Frank, Maria-Elizabeth-Conte, Emel Sözer munkái alapján – annál is inkább, mert e kutatóműhelyhez tartozó kiadványok nemritkán tartalmazznak irodalmi szövegeken adott bemutatásokat, vö. 11–12. o.: 13. jz., 15. o.: 18. jz.). Az

értekezésben megvalósított kifejtési menet ugyanakkor egyértelműsíti, hogy a hivatkozott munkákat nem tekintem az általam kifejtettek módszertani forrásának. Ehhez hasonlóan fontosnak látszott jelezni az asszociáció, konnotáció, oximoron-fogalmakhoz kapcsolható nyelvészeti kutatási lehetőséget is, a probléma interdiszciplináris elhelyezése érdekében. Mivel azonban e területen nem rendelkezem megfelelő kompetenciával, nem tartottam feladatommak e tudományos megközelítések minőségi értékelését. A francia szemiotikai gondolkodási hagyomány történeti értéke okán, úgy vélem, nem kihagyható a greimasi szemiotikai iskolára történő utalás sem, azonban a disszertáció a greimasi kutatási módszertanhoz még csak távolról sem kapcsolódik. Az utalás szükségességét a „szemiotikai program” értelmében használt „jelentő-program” terminusértékű alkalmazása indokolta, amelyet azonban nyíltan nekifeszíték a „narratív program” Greimas-körből ismert meghatározásának (68. o.: 110. jz., a fogalmat a 114. jegyzetben pontosítom).

Nyelvi megalkotottság – szemantikai folytonosság (1)

Egy újabb nagy kérdéskör, melyet Kovács Árpád opponensi véleménye szintén teljesen jogosan kiemel, az irodalmi mű poétikai nyelvi megalkotottsága. Ez értelemszerűen szorosan összefügg az *irodalomtudományi kutathatóság* problémájával, a műértelmezés során a vizsgálat tárgyának kijelölésével és annak kutatáselméleti és módszertani vonatkozásaival. Az ugyanis, hogy mit tekintünk egy irodalmi alkotás poétikai nyelvének, maga után vonja az arra vonatkozó választ is, hogy milyen típusú szövegfelfejtési folyamatok ítélték autentikusnak (lásd például a disszertációban adott *Hyacinthus*-értelmezés értékelését, Kovács: 2. o.), vagy más esetekben: eléggé tágasnak ahhoz, hogy segítségükkel minél teljesebben feltárulhasson a mű a befogadásban. De hivatkozom Kovács Árpád szavain keresztül konkrétan arra is, hogy vajon mi módon lehet és egyáltalán lehetséges-e (és hozzáteszem: minden esetben szükséges-e), hogy az értelmezés felderítse a témának az innovatív szemantika tematizálódása által adott folytonos újrajelöléseit. Opponensem sarkítja a kérdést a szemantikai innováció és folytonosság szembeállításával (miszerint megközelítem „a szemantikai innováció és folytonosság közötti döntést kényszeríti ki”, 2. o.). Ez utóbbi lehetőségét, a szemantikai folytonosságot, megítélése szerint (3. o.) cáfolja az a tény, hogy „jóllehet, közeli lehet a tárgyi vagy fogalmi jelentés iránya” (uo.) (az értékelés többi részére figyelemmel hozzátehetjük, hogy ezekkel összhangban közeli lehet az innen eredeztethető, de innovációt mint szövegfolyamatot fel nem mutatható tematikus meghatározottság), „a jelentettet más szemantikai jegyek képviselik az egyik etnikai nyelvben és kultúrában, mint a másikban.” (uo.). A gondolat folytatása, hogy ezért, miközben tematikus összevetésre indokolt esetben nyílt lehetőségek, szemantikai folytonosságról nem beszélhetünk a nyelvi és kulturális szemantika világlátást hordozó eltérései mellett. Az opponensi véleményben adott kritika mögött mintha az az álláspont is felfedezhető lenne, hogy a tematikus megközelítéseknek általában véve nem érdemes prioritást adni, azok mintha a narratológia és az intertextualitás-kutatás szűkebb határai között csak redukáltan lennének képesek megközelíteni az esztétikai *nyelvi* produktumot (ismét egyszerre van tehát szó elméletről és elemzésről). A hivatkozott elméleti tudományos referenciamező közelebből: Humboldt, Potebnya és Cassirer – más vetületben: Bahtyin, Benveniste, Sapir, Worf, Frejdenberg, Toporov, de Jakobson, Ricoeur vagy Northrop Frye irodalomelméleti koncepciója is többet hordoz, mint a tematikus narratológia vagy az intertextualitás-kutatás (uo.). Kovács Árpád, véleményének ugyanezen a helyén, a nyelvi megalkotottság másik vetületére hívja fel a figyelmet azon az állításon keresztül, hogy „az irodalmi műalkotás szövegében nincs poétikailag semleges nyelvi elem”. Kosztolányi nyomán ennek érvévé válik „minden hang”, „minden betű” a maga jelentésbeli fontosságában, a prózaritmus és versritmus, melyek jelentőségét a narratív megnyilatkozások újratagolásának a funkciójára élesíti ki az argumentáció. Itt érzem a kritika legkonkrétabban megfogható irányultságát, nevezetesen a narratív egység nyelvi újratagolásának a gondolatában. Más, összegző megfogalmazásban ez annak indokoltságát húzza alá, hogy „egy tudományos vitában mérlegeljük a szemantika – nyelvi, fogalmi, tárgyi, kulturális, tropikus, poétikai – tagolási lehetőségeit, mert a szöveg szemantikájának minden szintje más és más szemémákkal és szemantémákkal járul hozzá egy olyan bonyolult jelentésképződményhez, mint amilyen a verbális műalkotás.” (uo.).

E valóban igen fontos és aktuális tudományos vitába való belépéskor elsőként szeretném hangsúlyozni, hogy az a szöveganyag, amely kiindulásul szolgál a polémiához, Ovidius *Metamorphoses* c. művéből a *Hyacinthus*-költemény elemzése, a 309 oldalas disszertációnak a *Bűn és bűnhődés* fő közvetítő alakzatát értelmező III. részében négy oldal (276–280. o.). A *Hyacinthus* és Dosztojevszkij regénye között nem feltételezek sem intertextuális kapcsolatot, sem közvetlen, a későbbi mű által létesített szemantikai szövegfollytonosságot. Bár maga a fejezet, melynek részét képezi az igen rövid elemzés, elismerem, nem a legszerencsésebb megfogalmazású címet viseli: „A bűntől a szövegig – szemantikai emlékezés egy antik modellre” (276. o.; a kritikus emlékezésről van itt szó valójában), az értelmezés célja mégis pontosan meghatározott: „Alább Ovidius *Hyacinthus*-ra történő hivatkozással rögzítem a *bűn* szemantikai meghatározásának egy olyan modellértékű alakzatát, mely a *bűn tematizációját* hasonló módon, noha egészen eltérő narratív módozatban kapcsolja össze a *bűn jelstátusának poétikai értelmezésével*, mint Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* c. regénye” (uo.). Még a III. rész bevezetőjében így fogalmazok: „A prezentáció célja az lesz, hogy hitelesítse a *Bűn és bűnhődés* bemutatásra kerülő szemantikai dinamikájának” tágabb kulturális érvényét (228. o.). Az említett szemantikai dinamikát Dosztojevszkij regényének értelmezése során részletesen feltárom (megjegyzem: a regényt jellemző poétikai-nyelvi megnyilatkozások hangsúlyos bevonásával), kiemelt helyen határozva meg azt az összefüggést, melyet a jelformálás eseményének mint történetnek és a jelben megformált történetnek az egységbe kötődéseként, a belsőleg is öntükröző jelölő világ és a jelentő univerzum relációjaként azonosítok, rámutatva a *bűn* és *szöveg* trópuskapcsolatára. Fontos itt látni, hogy mindezt olyan problémaként kezelem, „melynek medrében kísérletet tettem arra, hogy a közvetítő szemantikai alakzatok funkcióját meghatározzam” (278. o.). A döntő többségében az értekezés 280. oldalára eső következtetések ezért, az előre jelzett célkitűzésnek megfelelően, éppen a közvetítő alakzatok természetére és működésére vonatkozó megállapításokat tartalmaznak, melyek egyben újabb példaként részét képezik az értekezés összefoglalásának is. A rövid alfejezet funkciójának a disszertációban így pontosan kijelölt nézőpontjából tekintve nem tartom indokoltnak az opponensi véleményben megfogalmazott kritikát. Mindehhez hozzátartozik az is, hogy a *Bűn és bűnhődés* nyelvvel meglehetősen intenzíven dolgozom, melynek során, hogy csak néhány példát említsek számos egyéb mellett, tisztázom, hogy Raszkolnyikov vérontásának leírásában a Luzsin nevére emlékeztető vértócsa kifejezéseként a „лужа крови” hogyan visz a témamotívumon túlmutatóan szemantikai motivációs rendet, vagyis szemantikai folytonosságot a gyilkosság értelmezésébe; ehhez hasonlóan kitérek Katyerina Ivanovna nevének etimológiájára és annak szerepére; a „бить” morfémának különböző lexémákban való megjelenésére és ennek témaformáló jelentőségére, az opponensi véleményben érvényesített hangsúlyok szerint talán mondhatom: az innovatív szemantika tematizálódásának megint csak jelentésmotivációt, tehát értelmi folytonosságot biztosító újabb fontos esetére. Sok egyéb komponens elősorolható lenne még itt.

A *Hyacinthus*-értelmezés szerepeltetésének a kritikája által fölvetett probléma nyilvánvalóan egy általánosabb érvényű kérdést foglal magában. A megnyitott vita ugyanakkor, érzésem szerint, nem is annyira a disszertációt magát érinti, mint inkább egy több évre visszanyúló kimondott-kimondatlan szakmai polémiának a kiéleltetése. Éppen ezért megtisztelő számomra, hogy Kovács Árpád ezúttal a Magyar Tudományos Akadémia falai között szólít fel az adott kérdésben a tudományos diszkusszióra, kötelezővé téve számomra a választ, hasonlóan ahhoz, ahogyan véleményével *elmélet és értelmezésmethodika, szövegontológia és irodalmi műveleti eljárások* kapcsolatának a megértésében jogos kíváncsalmként a korábbiaknál nagyobb fokú tudatosításra ösztönzött. S mivel Kovács Árpádnak köszönhetem, hogy kutatói pályám elején megtanultam Dosztojevszkij műveit irodalomtudományi közelítéssel olvasni, s ő volt az, aki beavatott annak lehetőségébe, hogy mindig friss szemmel tekintsünk az orosz irodalom történetére (ahogy Szőke Katalin fogalmaz: elfogulatlan kérdéseket tehessünk fel látszólag megoldott és egyértelmű jelenségek értelmezésekor, Szőke: 1. o.), a kijelölt probléma tisztázása különös jelentőségű számomra.

Nyelvi megalkotottság – szemantikai folytonosság (2)

Hozzászólásomat két részre bontom, annak megfelelően, ahogyan a fent idézett első kérdés-csoport, mely a *Hyacinthus*-értékelésből indít, különálló részproblémát képvisel. Itt ugyanis a szemantikai folytonosságot a bírálat két mű viszonylatában ítéli kérdésesnek: beszélhetünk-e szemantikai folytonosságról a *Hyacinthus* és a *Bűn és bűnhődés* vonatkozásában? Noha a kérdés egyszerűen megválaszolható lenne két hivatkozással: 1) a szemantikai modellek tipológiai rokonságával (hozzávetőlegesen Zsirmunszkij gondolatán keresztül) és 2) emlékeztetéssel magának a szemantikai folytonosságnak arra a definíciójára, amelyet válaszom legelején tisztáztam, miszerint *értelmi* folytonosságról van szó, és ennek lehetőségét nem tagadhatjuk két verbális alkotás irodalmi gondolkodástörténeti folyamatba helyezése esetén sem (jelen esetben a *bűntől a szövegig* haladás azonos értelmi logikájáról mint kibontási folyamatról, vagyis ekvivalens szemantikai folyamatlogikáról beszélhetünk, mely összeköti a jelölést és annak cselekményesülését), mégsem szeretnék kitérni az alaposabb és mélyebb válasz elől sem. Ennek érdekében a másik kérdés-csoport-hoz fordulok, mely még nem művek relációjában értékeli a szemantikai folytonosság lehetőségét, hanem elvileg egy szövegen belül is arra irányítja a figyelmet, hogy abban nincsen nyelvileg semleges elem.

A fent megvallottak okán természetes, hogy opponensem elméleti munkáit és műértelmezéseit jól ismerem, és nincs is arra szükség hogy újramonddam az irodalmi antropológia és humánalkotásfilozófia dimenziójában számomra egyaránt poézissel bíró és tudományos érvénnyel rendelkező „diszkurzív poétika” elméletét, aláhúзва az irodalmi műben folytonosan teremtdő poétikai nyelvi megnyilatkozás személyiségteremtő erejének Kovács Árpád által képviselt credóját, a nyelvalkotó szubjektum létesülésének, alakulásának a konkrét poétikai nyelvben kifejeződő, arra projektálódó, de még inkább: *abban létrejövő eseményességét*¹ és annak tág tudománytörténeti megalapozottságát, és az így érthető nyelvi alkotás-megnyilatkozások formáit, módozatait, sajátosságait a nagyformáktól az apró technikai részletekig. Számomra ez a koncepció hiteles, mind – így mondanám: – a „poétikai filozófia” tekintetében, mind a szövegolvasás alternatív útjaként. Az értelemvilág megformálódásában valóban minden elem, a fonikus egységtől a morfémán keresztül az összetett metaforaalakzatokig, az etimonok tematizálásán át a versnyelvi tagolásig az irodalmi alkotás tényleges értelemképző nyelvi megnyilatkozásának vitathatatlan tényei közé tartozik. Hozzáteszem, sok műértelmezésben testet öltő kutatásra találhatunk szerte a világon, melynek szerzői, ha nem is a „diszkurzív poétika” egységesnek elgondolt, átfogó elmélete keretében, hanem egyszerűen a művészi szöveg nyelvi kreativitásának különféle megnyilatkozásait érzékelve, elemzéseikbe részlegesen, de döntő módon bevonnak nyelvi természetű vizsgálódást. A szememben nemcsak e felsorolt (és egyéb fel nem sorolt) komponensek tételezése rendelkezik tudományos meggyőző erővel, hanem maguknak a folyamatoknak a leírása is, amelyek szabályozzák az elemek kapcsolódási formáit, ebbe beleértve a megfelelő szintközi átlépéseket. Ezek, ahogy Kovács Árpád vallja, a szöveg szemantikájának eltérő szintjeit (2. o.) (így is fogalmazhatunk: nyelvi megnyilatkozási síkjain) új és új szemantikai alapegységek kijelölésén és kibontásán keresztül teszik azonosíthatóvá. Mindennek alapja és egyben természetes folyamánya az eltérő szemantikai tagolhatóság feltételezése, amely nélkül nem érzékelhető jelentőfolyamat.

Szeretném azonban még egyszer hangsúlyozni: az értekezésben megtestesülő szövegfolytonosság-értelmezésbe is organikusan, explicit módon megjelölve és érvényesítve beletartozik a szemantikai előrehaladás (nem tartom tehát jogosnak azt, amit Kovács Árpád állít, miszerint megközelítem a szemantikai innováció és a szemantikai folytonosság közötti döntést kényszeríti ki”, 2. o.). Többek között a vitatott *Hyacinthus*-értelmezés is ahhoz járul hozzá, hogy nyomatékot kapjon a tételes megfogalmazás, mely a disszertáció kutatási alapkérdésére vonatkoztatva így hangzik: „A közvetítő és a közvetített szemantikai formációknak mint kölcsönösen egymásra utalt és egymást átvilágító, értelmező szemantikai megnyilatkozásoknak az egymásra vetítése és elku-

¹ Jelen helyen csak az általam olvasott legfrissebb munkára hivatkozom: Kovács Á.: Az irodalmi eseményről (és Kosztolányi Dezső *Pesztra* c. novellájáról). *Partitúra*. Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara Sambucus Irodalomtudományi Társaság. 2012/2, 3–26.

lönítése biztosítja az *ismétlődési struktúrák folytonos átlényegülését*. [...] A jelentésalakzatok egymásra csúsztatásának és különválasztásának szorosan összetartozó értelmezői aktusai nélkülözhetetlen feltételét adják [...] a művészi szöveg dinamikájáért felelős, *szemantikai átváltozást reprezentáló* kibontakozásnak.” (280. o.) A szemantikai átlényegülés gondolatában ragadható tehát meg az innováció fogalmi kerete, mely munkámban az „*átváltás dinamikus teré*”-nek a fogalmához kötött – ebbe szorosan beletartoznak a folytonosan újraképződő „jelentésperspektívák” (uo.).

A nyelviséggel kapcsolatosan feltett elvi kérdés mindazonáltal mégsem itt dől el, s nem is a nyelvi megnyilatkozási repertoár szélességének evidenciájával vagy diszkurzív szinten azonosítható kapcsolódási formáinak a katalógusával válaszolható meg. A problémát, megítélésem szerint, módszertani dimenzióba szükséges átfordítani, amikor is a kérdés, hogy mikor milyen poétikai nyelvi megnyilatkozás azonosítása látszik célszerűnek egy-egy mű olvasása során, azon a döntésen alapozódhat meg, hogy mikor mi képez szemantikai motiváló erőt az irodalmi szövegben. A kérdés ugyanakkor az értelmezés számára kijelölt problémafelvetésnek is függvénye.

Szemantikai tagolás – nyelvi motiváció

Egy egyszerű példával szeretném konkrétan megvilágítani a mondottakat. Miután a szemantikai tagolásnak Kovács Árpád által a *Hyacinthus* szövegével kapcsolatosan megfogalmazott kíváncsága valójában egy általános érvényű elméleti kérdés, amelynek, ahogy azt a felvetés sugallja, bármely irodalmi alkotás értelmezése, illetve bármely két alkotás egymás mellett olvasása szempontjából módszertani és elemzésstratégiai következménye lehet, álláspontom megvilágításához elsőként szándékosan egy másik műhöz fordulok. Korábbi Turgenyev-kutatásom egy részletét idézem meg, mivel ez kiragadható és könnyen átlátható példaként szolgálhat olyan nyelvileg motivált szemantikai tagolási folyamatok bemutatására, amelyeket Kovács Árpád opponensi véleményében hiányol. A példa bevonása ugyanakkor arra is szolgál, hogy a javasolt módszerhez képest megvonjak bizonyos határokat, elkülönítve saját álláspontomat.

A korábban kidolgozott anyagot ezért most a válaszhoz szükséges új nézőpontból vezetem tovább. A *Rugyin* c. regényben egy nyelvileg igen koncentrált közléssort eleveníték fel, ahol a szó és tett, a beszéd és a cselekvés (nyelvi alapmotívuma szerint a „слово” és „дело”) lehetőségeinek és értékének összefüggéseiről való gondolkodás Rugyin és Pigaszov eszmei vitájának megjelenítésében kap hangot egy rövid részletben: „Ez mind csak szó! [Это все слова] – dörmögte Pigaszov. – Meglehet, de engedje meg, hogy megjegyezzem: amikor azt mondjuk, hogy »ez mind csak szó« [говоря: «Это все слова!»] – legtöbbször magunk akarunk megszabadulni [отделаться] mindannak szükségességétől, hogy értelmesebb dolgot mondjunk a puszt szavaknál [сказать что-нибудь подельнее одних слов]” (30. o.; 263. o.²). Turgenyev-monográfiámban egy egész fejezetet szentelek az ehhez hasonló nyelvi megnyilatkozások értelmezésének. Ezek motivációs rendbe tagolódnak és szemantikai átváltozásokat hoznak létre a regényszöveg több szintjén. Most csak egyetlen folyamat vázát rögzítem, hogy a nyelvi megalkotottság és a téma megjelenítés megújulási lehetőségének és ezzel kapcsolatosan a Kovács Árpád által igényelt szintekre bontható szemantikai tagolásnak a problémájára reflektáljak, másféle értelmezésben. Rugyin itt azzal vádolja Pigaszovot, hogy amikor a szót csupán szóként értelmezi („amikor azt mondjuk hogy »ez mind csak szó«”), akkor a szónak e kifejezésbeli, tehát szóval történő minősítése valójában *cselekedet* is (hiszen ekkor „magunk akarunk megszabadulni [отделаться] mindannak szükségességétől, hogy...” – itt válik fontossá a nyelvi motiváció, nevezetesen az, hogy a „megszabadulni” az „отделаться” főnévi igenévvel fejeződik ki, mely a *tenni*, *cselekedni* jelentését örzi, éppen ezért lesz hangsúlyos a szóértelmezéssel adott megszabadulás aktusában a *tett*, *cselekedet* értelme. Kiderül azonban, hogy ez a *tett* („отделаться”) egy másik *tettől* való megszabadulást céloz, mely annak szükségességéből

² A Turgenyev-művek magyar és orosz változatát a következő kiadások alapján idézem: Turgenyev, I. Sz. *Rugyin. Nemesi fészkek. Két regény*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1981; Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах*. Т. 6. Москва–Ленинград, Изд. Академии наук СССР, 1963. Zárójelben a lapszámok.

fakadna, hogy „értelmesebb dolgot mondjunk a puszta szavaknál”. Az *értelmesebb dolgot mondani* oroszul a „сказать поделнее” kifejezésben ölt testet, ahol is a *дел* értelmének nyelvi jelenléte okán ismét egymás mellé kerül a *szó* és a *tett* értelme. Ez az, amittől Rugyin véleménye szerint Pigaszovot eltávolítja az a beszédaktus, mellyel a szót csak puszta szónak nevezi meg: „сказать одних слов”. A nyelvi megformálódás adott környezetének része még egy újabb narratív közlés, nevezetesen az, hogy Rugyin beszédét a narrátor bölcsnek minősíti (264. o.; 31. o.), mely oroszul így hangzik: „Рудин заговорил ... и очень дельно заговорил.” Ismét fontos itt a „дельно” kifejezés, melyben, az adott *poétikai* keretben ugyanaz a *дел* hangsor érvényesül, újfent a *tett* jelentéséhez rendelve az értelmet. E kontextusban nyilvánvaló, hogy maga Rugyin képviseli azt, amit szókritikájában hiányol, nevezetesen a *говорить* (a *слово* motívumvariánsa) és a *дельно* (a *дело* motívumvariánsa) érdemleges egyben tartását. Következésképp ő az, akinek szava nem üres fecsegés, hanem tettértékű szó.

Már innen is kiderül, hogy az a szemantikai innováció, mellyel kapcsolatosan Kovács Árpád arra figyelmeztet, hogy az újrjelöli a témákat, jelen esetben nagyon látványosan valósul meg. Megjelenik a kiinduló téma – paradox módon nem tematikus motívumként, vagyis „nevén nevezve”, hanem a cselekményben fogant szituációs keretként: Rugyin Pigaszov beszédmódbeli vitastílusára vonatkozó kritikája itt regényábrázolási tárgy, tehát témareferenciával rendelkezik. (Megjegyzem, hogy ilyen értelemben már a „téma” fogalma is ambivalens, miszerint van rejtett és explicit téma; az utóbbi témamotívumban ölt testet, de gondolhatunk az imént megnevezett cselekményből absztrahálható témára is, arra a vonatkoztatási tárgyra, melyről egy ábrázolási részlet szólni látszik – nyilvánvalóan ezek a téma fogalmának egészen különböző meghatározásai.) A passzus *felszíni kerettémája* tehát itt egyszerűen a *szókritika*. Ennek értelmében a „megszabadulni” kifejezésben rejlő „делать” értelme ehhez képest már implicit téma, vagyis az újratematizáció megjelenése. Amikor viszont Pigaszov szava *tettként* értelmeződik, ezt egyszersmind tagadás alá is vonja a közlés (hiszen Pigaszov éppen valamitől megszabadulni kíván, *nem* vállal fel egy magatartást). Mindennek következtében *új szemantizációval* párosul az új téma. Első szinten *kifordított performatív beszédaktusként* értelmeződik: amikor Pigaszov azt mondja, hogy „Ez mind csak szó”, beszédmagatartásával *nem* visz végbe egy cselekvést, azt a cselekvést, mely a nyelvi motiváción alapuló poétikai motívumépítés síkján a „сказать что-нибудь поделнее одних слов” (a „tevélegesebben mondani valamit a csak szavaknál”) értelmét fedi, vagyis a kifordított performatív beszédaktust túlszárnyaló valódi *szó-tettként*, *beszéd-tettként* lenne értékelhető. Ebből keletkezik az új téma, melyet a szöveg Rugyin alakjához köt attribútumként, hiszen róla mondatik ki, hogy ő képes ilyen performatív beszédaktust realizálni: „Рудин ... очень дельно заговорил.”

A szemantikai tagoláson alapuló transzformációsor ennek fényében a következőképpen írható fel: 1) *elsődleges kerettematizáció*: szókritika → 2) megjelenik a rejtett tematizáció a *tenni/cselekedni* értelmében az „отделаться” kifejezésben = *nyelvi újratematizáció* (innen indul az a szemantikai innováció, amelyet Kovács Árpád az elmélet síkján is középpontba állít) → 3) ehhez ugyanis *új szemantikai meghatározás* kapcsolódik, amikor a szókritika tartalma most már az „отделаться” motívumjelentésére referál: ennek értelmében Pigaszov beszéde egy performatív beszédaktus ellentéte, a beszéd épphogy nem cselekvésrealizáció, hanem annak megtagadása, majd → 4) értelmeződik a narratív közlés, miszerint Rugyin az, aki képes tevélegesen beszélni. Mindez egybevág azzal, amit más módokon sugall a regényszöveg, nevezetesen, hogy Rugyin költő-figura. Ez egyben felülírja az *ékesszólás* témáját.

Ha a Kovács Árpád által javasolt tagolás- és újratagolás-azonosíthatóság problémája felől közelítünk a szemantikai sor 4. eleméhez, azzal szembesülünk, hogy a nyelvi újratematizálás eredményeképpen létrejövő új szemantikai meghatározás valójában *kettősen tagolja újra a narratív egységet*, miszerint Rugyin „дельно говорил” (vö. később: „если [...] дело говорите”, 70). Egyrészt átíródik a „дельно” jelentése, és már korántsem arról van szó, hogy Rugyin eszesen, „bölcsen” beszél, ahogy a magyar fordítás próbálja ezt sugallni a magyar olvasóközönségnek (egyetérthetünk tehát, hogy a mindenkor fordítók előtt a szemantikai folytonosság átadása nagy kihívást jelent). A poétikai-nyelvi motiváltság értelmében Rugyin itt nem „bölcsen”, hanem a

performatív mód értelmében *tevőlegesen, tettértékkel* felruházva beszél – itt ragadható meg a szemantikai újratagolás, amikor is a megnevezett jelentéssor eredményeképpen jelentésbelileg átértékelődik a „дельно” értelme. Másfelől a narratív tagolás is módosul, amennyiben a megnevezett jelentőfolyamat a narrátori közlésből Rugyin szavain keresztül jelöli újra egy magasabb hitelességi szinten a hős vonását, miszerint „дельно говорил”. A két változást azért sorolom a tagolás esetei közé, mert mindkettő szakaszokat biztosít a jelentőfolyamat kibontásában. Az egyik szemantikailag újjáélelteti a korábbi jelentést, a másik a narratív illetékességi szintről először a hős szavába illeszti a kifejezés változatát, majd visszahelyezi narratív érvényébe a közlést, de már a nyelvi síkon motiváltan átalakított jelentésben. Éppen a nyelvi motiváció (szemantikai folytonosság) szavatolja az új jelentés hitelét egy olyan regényben, amelyben egyébként a narrátori közlések meglehetősen megbízhatatlanok. Ezért az új (már nyelvi motivációval feltöltődött jelentés) narratív visszahelyezésére mondhatjuk, hogy diszkurzív hitelességgel rendelkezik (e terminus alatt ugyanakkor itt most elegendő lehet a nyugat-európai szakirodalomból jól ismert „diszkurzív” nyelvi reprezentációt értenünk). E példából is látszik, hogy a szintátlépés hiába alapul az elsődleges jelentés megszakításán (többek között az ilyen elsődleges tematikus jelentésre utal opponensem a „tárgyi vagy fogalmi jelentés” kifejezéssel), a megszakítás (a „дельно” kettős újratagolása) *nem* bontja meg a motivált jelentésképződés folytonosságát. A megszakítás mint egyszerre a szemantikai síkok közötti, valamint a narratív és diszkurzív síkok közötti váltás éppen azt a szemantikai folytonosságot – az *értelmezhetőség* folytonosságát – biztosítja, amely lehetővé teszi, hogy a megszakítottságot egy egységes jelentőfolyamatban helyezzük el. Ehhez hasonlóan szemlélhető minden szemantikai paradigma-képződés is értelmi folytonosságként, annak ellenére, hogy az minden esetben feltételezi a szóban forgó elemnek saját eredeti jelentősorából való kikerülését és egy másik szintre történő áthelyezését. Az áthelyezett elemeknek ugyanakkor rendelkezniük kell a paradigmalogika folytonosságával is, máskülönben nem érzékelhető új funkciójuk (vö. az értekezésben: 70. o.: 113. jz.).

A szemantikai tagolás további lehetőségei

Ha a turgenyevi példához hozzágondoljuk a *tett-szó* összefüggés problémájának másféle újrajelölési formáit, és a Kovács Árpád által megadott sorból (vö.: „mérlegeljük a szemantika – nyelvi, fogalmi, tárgyi, kulturális, tropikus, poétikai – tagolási lehetőségeit” – erre szólt opponensem felhívása), most futólag a regényben zajló metaforaképzésre gondolunk, akkor valóban új szemantikai jegyekről és nyelvi motivációról beszélhetünk, vagyis egy újabb szemantikai folytonossági sort gondolhatunk végig, amikor Rugyin ékesszóló – most már tudjuk: a költői performanscia erejével felruházott – beszédét a hős nevéhez kötődő „родник” (forrás) motívum szemléleti köréhez kapcsolódó víz-attribútumok állandó jelenlétével metaforizálja a szöveg (itt tehát valóban mások a szemantikai egységek). Egy még újabb jelentősort alkot a *Рудин-орудие* nyelvi kapcsolás, amely Rugyin beszéde *eszköz*-szerepét és szemantikai figurája közvetítő funkcióját újszerűen tematizálja. Ennek is fellelhetők nyelvi kifejeződési és szemantikai formái. Megint más nyelvileg megalkotott motívumokat mozgatnak a különböző intertextusok. Ezekre nem térek ki, e ponton csak jelzem, hogy nem értek egyet a gondolattal, mely szerint az intertextuális és narratológiai vizsgálat kizárná a nyelvi megalkotottság problémáját: „A narrációkutatás és az intertextualitás módszertana a nyelvi megalkotottság számos tényezőjét figyelmen kívül hagyja” (2. o.). E ponton csak egy példát említek abból az intertextuális anyagból, mely az imént elősorolt nyelvi komponensekkel szorosan összefügg. A példa Rugyin orpheusi alakmegtestestülése. Ehhez rögtön hozzáfűzöm, hogy az intertextuális szereplői meghatározás értelme a maga teljességében egyáltalán nem ragadható meg a *Bűn és bűnhődés* és az ovidiusi Orpheus-dal, a *Hyacinthus* párhuzamából levont következtetésekből (arra a kritikára reflektálok ezzel, mely szerint a *Hyacinthus*-elemzés eredményeképpen feltárt hasonlóság nem egyedi: „De ez nagyon sok más irodalmi műalkotással is rokonítja Dosztojevszkij regényét. Például Turgenyevnél is fennáll”, Kovács: 2. o.). Valójában ahány újramegjelenítés, annyiféle módja feltételezhető a szemantikai szövegfolytonosságnak. Ha például a következő három Turgenyev-művet vesszük szemügyre, a *Rugyint*, a *Tavaszi vizeket* vagy az *N. N. c.* prózakölteményt, rögtön

szembeszökik, mennyire eltérő poétikai területeken válik érvényessé egy-egy szövegben a *Metamorphoses* X. és XI. könyve alapján megformálódó intertextus.

Az orpheusi Rugyin-alak szorosan kötődik például a *Metamorphoses* X. könyvéhez illeszkedő *Narcissus*, *Echo* értelmi világához, melynek eredményeképpen Rugyin *forrás* volta és a figurájához kötött *árnyék* szintén összekapcsolódnak. A *forrás* értelméhez tartozik a fent említett nyelvi motiváció, Rugyin *подник/forrás* voltának újratematizálása és -szemantizálása, míg a hasonlóan fontos árnyék esetében ilyet nem találunk. Továbbá egyáltalán nem releváns itt, hogy Ovidiusnál az árnyék tematikus motívuma az „umbra”, Turgenyevnél pedig a „тень”. Azért nem, mert az irodalmi szöveg a maga teljes poétikai megalkotottságában minden esetben újraképzí témamotívumainak jelentését. Összehasonlításra tehát nem az „umbra” és a „тень” vár, hanem azok az értelemképző folyamatok, melyekben a két irodalmi szövegben, a nyelvi-kulturális fogalmi gondolkodás különbözőségeire ráépülően e két motívum éppen a szemantikai folytonossággént kibontakozó állandó megújulási folyamatban elnyeri költői jelentését, méghozzá két irányból. Egy folyamatlogikában és egy nyelvileg hitelesített zárószakaszban. Mindkettőnek az értékelése a szövegfolytonosság feltételezésén és értelmezésén nyugszik.

Mindezek alapján a szemantikai tagolásra kijelölt síkok végiggondolására invitáló állítás – harmadszor is aláhúzom: „nyelvi, fogalmi, tárgyi, kulturális, tropikus, poétikai” tagolási lehetőségekről van szó – annyiban módosításra szorul, amennyiben az irodalmi alkotásban mindegyik lehetőség az utóbbin, a poétikai-nyelvi kontextuson *belül* helyezhető el. A köznapi nyelvi fogalmi (és ebben az értelemben: tárgyi) szemantika újratagolását példázta a Pigaszov–Rugyin dialógus; a költői nyelvi szemantika újratematizálásáról szólt a *Rugyin–подник* kapcsolódás, amely nyelvileg motivált metaforavilágban, tehát tropikus tagolásban gyökeredzik, illetve annak újralétesüléseihez vezet; a cselekményvilág szegmentálásához tartozó tárgyak nyelvileg megalapozódó szemantikai funkciójára álljon itt példaként a *Fehér éjszakák*ból az értekezésben említett, fonikusan összecsendülő és erőteljesen szemantikussá váló *бродить* és *набережная* példája, amikor is a pétervári rakpart, a „tárgyi” térmotívum egy részlete, az álmodozó bolyongásainak részleges színhelye, a *Fehér éjszakák* egész intertextuális rendszerét keretbe fogó „Брожу ли я вдоль улиц шумных...” („Ha zajgó utcán mendegélek...”) c. versből szőtt intertextus elemévé is válik, és mindehhez ténylegesen életbe lép a prózaszövegben a *брод–береж* hangsorrim; a kulturális tagolás figyelembevételére éppen az intertextuális poétikai gondolkodás működtetése szolgálhat példával, de szűkebben véve a világ nyelvi képéből mindaz, ám *csak* az, amit az irodalmi alkotás bevon jelentőfolyamataiba. Ha az „umbra” Ovidiusnál nem nyelvi megalkotottságában válik elsődlegesen jelentéssé, hanem abban a transzformációban, melyet a szöveg Ovidius árnyékteremtő képességére ruház attribútumként, akkor irrelevánssá válik az értelmezés számára a *тень* és *umbra* kulturális meghatározottságának a különbözősége. Ahogyan a *Hyacinthus*ban is a *facinus*, *culpa*, *crimina*. Nyelvileg motiválttá, témákat újraíróvá, amennyire meg tudom ítélni, nem ezek a szavak válnak a *Metamorphoses* X. könyvében, hanem sokkal inkább azok, amelyek a kéz és ujj megjelölésének a kifejezéseire szolgálnak. Orpheus azzal az ujjával (hüvelykujjával) pengeti lantját, melyre Pygmalionnak is szüksége lesz ahhoz, hogy szobrát átformálja. Úgy tűnik azonban, hogy az idetartozó hangalakból vagy morfémből sem képződik metafora, de valamiféle nyelvileg rögzített új téma sem. A két szobormegformálási aktus leírásának mélyén viszont – ahol hangsúlyosan a kézzel és ujjakkal való megmunkálás cselekménye tűnik szembe – ott rejtőzik a munka elkezdésének és bevégzésének mind nyelvi, mind implicit témamotívuma. Látnunk kell azonban azt is, hogy miközben Eurydice árnyéka önmagában is, mitológiai támasztékával pedig különösen súlyos motívum ahhoz, hogy Orpheus költészetmegújító cselekvésének a magyarázatába beépüljön, a turgenyevi szöveg leginkább gyaníthatóan, ha csak a messzi távolból is, mintha Puskin költészetét, valamint sokkal közelebről éppen az Orpheus-intertextust konnotálná a *тень*-hez kapcsolódó motívumemlékeztében.

Tematikus motívum – nyelvi megformáltság – intertextualitás – stílus

Éppen a nyelvileg eltérő utak – és hadd vegyem ehhez hozzá a Szőke Katalin által felemlített, történeti múlttal rendelkező, megvilágító erejű terminust: az esetenként eltérő *szövegemlékezet* (Szőke: 2. o.) – avatják döntő jelentőségűvé a tematikus motívumot, mely képes az újratematizálódás és -szemantizálódás *eredményeképpen* rámutatni jelentésfolyamatok kezdetére, vagy összegezni azok tartalmát. Így, különösen több szöveg párhuzamos olvasásánál, a tematikus motívum segít bevilágítani a folyamatlogikát, a részletekben való elmerülés nélkül. Az újratematizációs folyamatokban, melyek alapja az új szemantikai rend (ez az, aminek technikáját a fonémától a morfémaikon át sokféle jelentőegység értelmi átvitelén és új kapcsolódási formába helyezésén keresztül ragadhatjuk meg), végső soron újra és újra témamotívumokhoz jutunk. A leírás nyelvében pedig ezekre támaszkodva tudunk gondolatokat kifejezni, vagyis értelmi világokat felépíteni és rekonstruálni a befogadásban. Hogy az új témákat és értelmet hordozó motívumok közül melyek, mikor, milyen mértékben és mily módokon köszönhetik poétikai létüket a különböző szintű és keretű szemantikai tagolásoknak, ennek megállapítása minden műalkotás értelmezése esetében külön elbírálást érdemel. És tegyük hozzá: természetesen a műértelmezés orientációjától, a feltett tudományos kérdéstől függ a feltárás lehetőségeinek a megválasztása. Ha két szemantikai modell tipológiai rokonságának a bemutatása a cél hasonló folyamatlogikák egymásra vetítésével, mint a *Hyacinthus*-szöveg szemantikai természetének érzékeltetése esetén volt, kevésbé lesz releváns az etimológiai vagy egy-egy szóalak mélyén rejlő jelentés felfejtése. Az intertextuális rendszer megformálódásának a felderítése, úgy tűnik, szintén hangsúlyosan igényli a témamotívumok fejlődési folyamatának különböző fázisokban és összekapcsolódási szakaszokban adott rögzítését, miközben a pretextus-vizsgálat, mely az intertextus azonosíthatóságának az alapját képezi, nem mondhat le arról, hogy a motívumokat eredeti megformálódási kontextusukban tanulmányozza.

Az intertextualitás-kutatásból már csak ezért sem lehet kizárni a nyelvi megalkotottság problémáját. De azért sem, mert a poétikai nyelvi megalkotottság, éppen a „minden hang, minden betű” funkcionalitásának a feltételezése okán, lényegesen tágasabbnak mutatja a nyelvi vizsgálódás lehetőségeit. (Hozzáteszem: a kérdés leginkább az, *melyik* hang és *melyik* betű, és mihez való kapcsolódásában, milyen szemantikai viszonyrendszerben, vagyis kontextusban válik jelentésképzővé.) Turgenyev *Цветок* (*Virág*) c. versének elemzése igényelte a morféma-összerendezésekre, a célhatározói szintaktikai szerkezetre, a személyes névmások különböző formáinak használatára figyelmes olvasatot a kettős szemantikai perspektíva azonosítása érdekében, hiszen e kettősség értelmezéséből indult a *Fehér éjszakák* egész szövegközi olvasata. Puskin „Ha zajgó utcán mendegélek...” c. költeményének intertextuális felfejtése során is megkerülhetetlen volt a strófaegységeken túlmutató fonikus együtthangzások és belső rímek számbavétele, azok szintaktikai elrendezettségében; ehhez hasonlóan a *Szegény emberek* prózaszövegének az értelmezése is támaszkodott a hangzásszemantika felderítésére vagy a *благо-блажь* jelentéstartományában a történeti szemantikára való utalásra; ahogyan az óda és elégia poétikai kapcsolódási formájának a tisztázása során az interpretáció igyekezett számba venni az orosz irodalomtörténeti fejlődés némely tapasztalatát, mely a hagyományban mint költői nyelviségben nyilatkozik meg és konnotálódik a dosztojevszkiji szövegvilág belső irodalomtörténet-írásának a folyamatába. De a pretextusoktól az intertextusok felé kanyarodva is fogalmazhatunk: a „Ha zajgó utcán mendegélek...” intertextus kiépülése tekintetében figyelembe kellett venni az integráló szöveg versnyelvi szövegszerveződését a Puskintól megörökölt szintaktikai rímek formájában, és nyomon követni a szintaktikai keret jelentésintegráló funkcióját – nem más ez, mint a prózanyelv bizonyos irányú versnyelvi tagolása, mely nagyon is összefügg az elégia prózaátültetésének a lehetőségével. Mindez rávetült a Zsukovszkij-vers értelmezésére is. A *Szegény emberek* és a *Fehér éjszakák* párhuzamba állítása pedig előtérbe helyezte a dikció értelmében vett beszédmód stílárisszemantikai sajátosságait az ódai és elégiai modalitás problémájának a fényében.

Ez egyben igazolja a stílus problémáinak hangsúlyosabb szerepeltetését hiányoló opponensem, Valerij Lepahin javaslatát is, miszerint a stílárisszemantikai megnyilatkozás is fontos tényezője lehet az elemzésnek (vö. 2. o.) E vonatkozásban én csak azokban az esetekben

foglaltam állást, amikor azt az interpretáció menete, leginkább az irodalomtörténeti elmozdulások számbavétele igényelte, lásd pl. a Goethe- és Zsukovszkij-vers Veszeloovszkijra támaszkodó, stílusvizsgálatba is vágó megfontolását a versmértéknek az elégiai tonalitásra tett hatásáról: 108. o.; vagy szigorúbban véve a stílusvizsgálatot: a *Szegény emberek* szakrális lexikai rétegének az érintésével, a *благославление* és *блаженство* motívumok értelmezésével (220. o., vö. 202. o.: 266. jz.), mely lehetővé tette, hogy a *Szegény emberek* modális zárlatát úgy olvashassuk rá a *Fehér éjszakák* hasonló szövegzárására, hogy egy amögött felsejlő irodalmi hagyomány is láthatóvá váljék (vö. 202–203. o.: 267. jz. – Gilbert *Ode imitée de plusieurs psaumes* c. vallásos ódájának a zsoltárváltozatához kapcsolódó ódaköltészet-környezetéről esik itt szó). Mindemellett a *Szegény emberek*ben a gyevuskini „слово” problémája hangsúlyosan stiláris kérdés is, ahogyan ezt Vinogradov klasszikus tanulmánya meggyőzően bizonyította, amikor a kutató a „szentimentális naturalis” irodalmi iskola teljesítményének az értékelését nagymértékben a stílus elemzésére építette. Ezért is volt ebben az elemzésben – ahogyan Valerij Lepahin felhívja a figyelmet a két műben végzett ilyen irányú vizsgálat különböző mértékére (2. o.) – a stílus érintése elengedhetetlen.

Folytatván az intertextuális nyelvi megalkotottság tanulmányozási módjainak a sorolását, megemlíthető a Gogol-intertextus kiépüléséről szóló rész is, mely szintén csonka és talán hiteltelen is maradt volna a gogoli beszédmód bizonyos részleteinek a felelevenítése nélkül. A stílus problémájára reflektálva megjegyzem e ponton is, hogy ez esetben sem volt kihagyható a stílusnak legalább egy részlet erejéig való felvillantása (vö. 77. o.: 121. jz.).

A felsoroltak alapján semmiképpen sem mondható tehát az intertextuális-vizsgálatra, hogy annak természetéből kifolyólag más műelemzési stratégiákat kell szükségszerűen követnie. Mi több, a Valerij Lepahin által G. Genette nyomán kívánatosnak ítélt stiláris vizsgálat az intertextusok esetében is a nyelvi megformáltság számbavételére épít. Ha pedig ez így van, nem elfogadható az állítás, hogy „[a]z intertextualitás, mivel a tudatot azonosítja a szöveggel, nemcsak a szerzőt áldozza fel, de feloldja a mű egyszeri és megismételhetetlen unikalitását, mivel az adott szöveget vagy pretextusnak, vagy poszt-textusnak tekinti” (Kovács: 4. o.) Inkább az a gondolat bizonyulhat érvényesnek, hogy az intertextualitás-kutatás egy másféle, sajátos értelem-megragadhatósági módon teszi fel a műalkotásra vonatkozó kérdéseit. A narratív megformáltság értékelése és ehhez kapcsolódóan a narratológiai kutatási dimenziók érvényesítése pedig az irodalmi szövegértés legalapvetőbb feltételrendszerét alkotják, amelyhez illeszthetők a szövegelső és szövegközi vizsgálódások. (A narratológia diszciplináris státusáról még a későbbiekben szeretnék újra szólni.)

A nyelvi szemantika mint rendszer

Összegzően elmondható, hogy a szemantikai tagolhatóság egész fent vázolt problémaköre hatványozottan húzza alá a szövegfolytonosság problémáján belül tanulmányozott szemantikai folytonosság létjogosultságát. Kovács Árpád gondolatát, mely szerint „a nyelvi szemantika a költői alkotásban nem rögzíthető semmiféle rendszerben” (2. o.), csak jelentős megszorításokkal tudom elfogadni. Nyelvi szemantikáról a műalkotásban a poétikai megformáltság egészének az értelmében beszélhetünk, mely valóban nem szilárd rendszer, hanem dinamikus értelemszerveződési folyamat. Olyan rendszerre gondolhatunk tehát, amelybe mint létesülő szövegfolytonosságba léphet be az olvasó, s amelynek megértési kísérlete azzal szembesít, hogy semmiféle kívülről bekerülő értelmezési rendszer (legyen az fogalmi, tárgyi, ideológiai, tágran értett kulturális vagy bármiféle személyes interpretációs szisztéma vagy ezek rögzített nyelvi kódoltságának a feltételezettsége) nem bizonyul benne magától értetődően autentikusnak. Azt is figyelembe kell itt venni, hogy az irodalmi mű diszkurzusa mint poétikai *beszédmegnyilatkozás* egyszerre képvisel és tesz rekonstruálhatóvá egy *nyelvet*, mely éppen a diszkurzusképződés folyamatában tekinthető formálódónak. Régóta tudja ugyanakkor az irodalomtudomány (elegendő Bahtyinra gondolnunk), hogy a külső kódoltságú rendszerek ezenközben egyfelől nagymértékben a jelentett területére vonódnak, s így az ábrázoltaknak, a nyelvben modellált interpretációnak a szférájába esnek az irodalmi alkotásban, másfelől olyan jelentésképzési forrásul szolgálhatnak,

amelynek a konkrét jelentőfolyamatokban való megvalósulása minden esetben a kérdéses alkotásra egyénileg vonatkoztatott külön tanulmányozást igényel.

A rendszer mint közeg és kontextus

A műalkotáson belül mindazonáltal létrejönnek olyan értelmezési kontextusok, amelyek alapját képezik az ilyen vizsgálódásnak és felfedik a szemantikai motiváció rendjét. (Kovács Árpád ennek egy megközelítéséhez Bahtyinra hivatkozik, amikor a szövegek közötti kapcsolatok „kontextuálissá alakulása”-nak a jelenségére emlékeztet, 3. o.) Ezek a jelentőfolyamatok által meghatározott *belső kontextusok* körvonalazhatják azt a poétikai *közeget*, amelyre opponenseként mint a „szisztéma közegére”, tehát mégiscsak egy rendszer közegére utal: „Az a kérdés, hogy egy rendszer működhet-e fenntartójától, a „szisztéma közegétől” vagy a „szisztémán kívüli” (Lotman) rendektől függetlenül, a dolgozatban nem merül föl. Jóllehet az „irodalmi sor” és a „szomszédos sorok” (Tinyanov) sajátos státusza még a formalisták figyelmét sem kerülte el” (1. o.). Úgy érzem, meglehetősen pontos válasz található erre a gondolatra az értekezésben, mely közvetve mindvégig a szövegben előrehaladó *belső interpretációs kontextusok* szemantikai folyamattá való kiteljesedésének a problémáját tárgyalja. Ebben a problémásávban került kitüntetett helyre a közvetítő alakzat, amelynek motívumsúlyozottsága és jelentéssűrítő ereje egyben ahhoz is hozzájárul, illetve abból is fakad, hogy a lehetséges értelmezési kontextusokat határosságba vonja: a szövegbelső és -külső formákat, a korábbi és későbbi szemantikai kifejtési szakaszokat, a kis és nagy jelentésalakzatokat, rámutatva a jelentéshiarchizálódás előrehaladtával együtt járó szemantikai szintközi átlépésekre és rendszerszerű képződményekre. Ezek a határvonalak, amelyek a leírásban szükségszerűen statikussá válnak, de amelyek az értelmezés aktusában a dinamikus határátlépés jelentőaktusaiban tárulnak fel újra és újra, egészen határozottan kijelölik a „közeget”, vagyis a szemantikai létesülésnek azokat a feltételeit, amelyek összekötik a szövegek külső kulturális és a szövegbelső szemantikai sorokat. Ebben az értelemben „közeg”-nek tekinthető már a legkisebb mikrokontextus, amely láthatóvá, körülhatárolhatóvá tesz egyfelől valamely jelentésegységet, másfelől annak szemantikai kibontási folyamatát és hierarchikus szerveződését. Mikrokontextus az, ami megmutatja egy egység funkcióját a poétikai szerveződés egészében, a közeg legtágabb kontextusa pedig a befogadásban kiépült teljes alakzat. A szemantikai jegyek kiválasztása e poétikai-nyelvi megtestesülésében élénk tároló kontextusban gyökeredzik. Az így körvonalazódó jelentésalakzatok értelmezési zárópontja valóban nem a modalitás értelmében vett beszéd módok kijelölése („A beszéd módok kijelölésével az értekezés nem fejeződhet be, mivel az irodalmi alkotás legmélyebb jelentéspotenciálja nem a beszéd, hanem a nyelv produkciója”, Kovács: 2. o.). Munkámban a Kovács Árpád által Tinyanovon, Vigotszkijon és Lotmanon keresztül megidézett „dinamikus egység” szemantikai síkon való körülhatárolására teszek új formában javaslatot.³ A Dosztojevszkij-mű végét érintő interpretációra vetítetten ez egyszerre kötődik a hős lelki vetületben ábrázolt sorsához (pszichológiai lélekrajz és ezen a síkon az álmodozó hős transzformációja), szentimentális érzésvilágának és beszédmódjának átlényegüléséhez (a szeretetérzés megújulása a hozzátartozó kifejezési nyelv megképződésével) és narratív alanyiségéhez (elbeszélő-hős).

A kontextus problémája nagymértékben érinti a motívum funkciójának az értelmezését. A fentiek szerint a szövegbelső kontextus exponálja a motívumokat és jelöli ki az attribútumokat. Mindez fordítva is igaz, a motívumok értelmezési kontextusokba nemcsak illeszkednek, hanem azokat formálják is. Tehát igaza van Valerij Lepahinnak, amikor véleménye elején jelzi a különbséget a motívum és a megnyilatkozás (высказывание) alapú diszkurzusértelmezések

³ Az említett szerzők vonatkozó elméleteinek összefüggéseit nem a disszertációban, hanem különálló tanulmányokban tettem vizsgálat tárgyává: Кроо К. Аспекты «статичности», «динамичности» и однородности литературных персонажей (Толкование некоторых компонентов концепции Л. С. Выготского). Часть I. In: *Русская словесность в России и Казахстане: Аспекты интеграции*. Барнаул, 2011, 231–239; Кроо К. Аспекты «статичности», «динамичности» и однородности литературных персонажей (Толкование некоторых компонентов концепции Л. С. Выготского). Часть II. *Вестник Алтайской государственной педагогической академии*. Гуманитарные науки. 2011. 8., 97–104.

között (1. o.). Mivel a motívum is nyelvi megnyilatkozási közegben adott, éppen a *kontextus* fogalma segíthet áthidalni az adott problémát. A kontextusban felmerülő jelentésegység ugyanis olyan motívumot takar, amely poétikai-nyelvi megnyilatkozási környezetben értelmezendő.

A motívumokkal kapcsolatosan Szőke Katalin a köztes metaforákra kérdez rá, egész pontosan arra, hogyan választhatóak le (metaforatermészetüknek köszönhetően egyáltalán leválaszthatóak-e?) a köztes alakzatokról (3. o.). A kérdés *Pétervár* és a *virág* metaforikus értelmezésének a disszertáció 51. oldalán adott kibontásával kapcsolatosan merül fel. Mindkét metaforát a *természet* és a *kultúra* ellentétének megformálásában tekintem köztes szemantikai helyzetűnek. Annyiban, amennyiben Pétervár egyszerre képviseli a fehér éjszakák természeti színterét, s jelentésbelileg ehhez kapcsolódik a születő szerelem, amelynek „szentimentális” természetét tárja fel a regény. Ugyanez a Pétervár ezzel egy időben az álmodozóhoz tartozó *pétervári zug* (уголок) motívumán keresztül is értelmezést kap, mely locus a hős kulturális meghatározottságának a hordozója. A pétervári szöveg pedig a Pétervár-mitológéma asszociációival egy újabb formában hozza elénk a természet és kultúra összerendezhetőségének a problémáját. *Pétervár* metaforikus értelme szerint így képes közvetíteni a *természeti* és a *kulturális lét* jelentései között. Hasonló szerepet tud betölteni a *virág* is, mely mind természeti elemként (a virág, melyet, ha ártó kezek lépnek, elhervad), mind a kultúra nyelveként (Turenyev *Virág* című elégiája) értelmet nyer, mi több, már magában a cselekményvilágban közvetít a tárgyi valóság és az azt metaforikusan modelláló kulturális nyelv között: lásd Nasztyenyka menyasszonyi koszorújában a virágot, mellyel az oltárhoz lép (a tárgy a szakrális kulturális lét metaforájává válik, és egyben szövegbeli megformáltsága szerint: metafora). A két motívum, *Pétervár* és a *virág* így valóban teljes értékű köztes metaforának bizonyul. Mindazonáltal e motívumok csak részét képezik a nagyobb szemantikai alakzatoknak, köztük a látványleírásnak, illetve a pétervári álmodozás-kronotoposz által (ahogy Valerij Lepahin használja találóan a kifejezést: 6. o.) jellemzett közvetítő alakzatnak. A *Fehér éjszakák*ban, valóban, ahogyan Szőke Katalin erre kérdésével utal, a nagyobb alakzatok is metaforizációs folyamatokban vesznek részt. A jelentéssűrítéshez pedig – mert ezt a fogalmat is érinti kérdés (Szőke: 4. o.) – nagyban hozzájárul a metaforák kibontása, hiszen a metafora önmagában értelmi sűrítő szereppel rendelkezik. Mindazonáltal a Dosztojevszkij-regényben kiterjedtebben formálódnak meg motívumalakzatok, melyek jelentését a kontextusok árnyalják.

Az említett meghatározottságok (*a rendszer mint közeg és kontextus*) a maguk összességében aktívan hozzájárulnak a diszkurzus folytonosan változó belső határainak a kijelöléséhez, melynek köszönhetően az mozgó és intertextuálisan is egyre táguló kontextusokban való értelmezése során sem szétfolyó („расплывчатый”, vö. Lepahin: 1. o.). A szövegfolytonosság fényében a Valerij Lepahin által megjelölt két lehetséges haladási irányt az adott diszkurzushatároktól a nyelv és szemantika felé, illetve a diszkurzus egyre szélesedő kiterjedései felé való mozgást (1. o.) a mondottak fényében nem szembeállítva, hanem egységben látom.

Dosztojevszkij szentimentalizmusának értelmezhetősége a hősök megformáltságának fényében

Valerij Lepahin elismeri az intertextuális vizsgálódás hatékonyságát és több vonatkozásban annak kibővítésére tesz javaslatot. Idetartozik az is, hogy miközben meggyőzőnek érzi, ahogyan a *Fehér éjszakák*ban kimutatom a szentimentális regény alapvonásait, és egyebek mellett ezen keresztül ragadom meg Dosztojevszkij elemzett alkotásának sajátosságait, többet és részletesebben kívánna hallani a műnek az orosz és európai szentimentális tradícióba való illeszkedéséről (2. o.). Példaként említi Karamzin *Szegény Lizáját*, s a szöveghez való viszony tisztázásakor kiemeli a férfi és női szerepek megcserélését (2–3. o.). Ebben az összefüggésben fogalmazódik meg az a hiányérzet, hogy a dosztojevszkiji „szentimentalizmus” eredetiségét nem megfelelő mértékben tárja fel a disszertáció (3. o.).

A felvetett probléma számomra azért is fontos, mivel úgy látom, hogy az opponensi véleményben több közvetlenül nem egybefűzött, valójában mégis szorosan összefüggő kérdés középpontját alkotja. Az orosz szentimentalizmus történetében Valerij Lepahin által jogosan

kitüntetett *Szegény Lizának* a férfi–női szerepmódel kialakítására, illetve Nasztyenyka szerelemérzésére vonatkozó értelmezése módszertanilag egybecsengően opponensnek átfogó véleményével. Eszerint leginkább a jellemábrázolás síkján („интерпретации<я> характеров репов”, 8. o.) kellene megjelenie annak a teljesebb műinterpretációnak, amely a részeredményeken túllépve a közvetítő funkciók bemutatását képes a Dosztojevszkij-alkotás egészébe tagolni, s így nem csupán a megközelítés újdonságában („новизна подхода”, uo.), a kutatói koncepció újdonságában („новизна исследовательской концепции”, uo.), valamint az árnyalt, pontos, de részleteket érintő megfigyelésekben („в новизне тонких, точных, но частных наблюдений”, uo.) tudja megjeleníteni a műinterpretációt. Eme állítás bizonyító példájának is tekinthető az opponensi vélemény két különálló helyén szereplő gondolat, a szentimentalizmus dosztojevszkiji sajátosságának megállapításához kapcsolódó Karamzin-értékelés, illetve a hősnő szerelemérzésének a középpontba helyezése (az opponensi vélemény 3. oldalán folytatva). Az utóbbihoz lényegileg tartozik hozzá Turgenyev *Parasa* c. elbeszélésének a felemlítése is (3–4. o., vö. a disszertációban adott részletes értelmezéssel: ötödik fejezet: 127–137. o., vö. 55–56.o.: 92. jz., 128. o.: 177 jz. – köszönöm opponensem kiegészítő megjegyzését).

Az elősorolt példák véleményem szerint a *Fehér éjszakáknak* éppen egy másféle interpretációjához vezetnek közel, amely a poétikai gondolkodási paradigmák összevethetőségét illetően egyáltalán nem a cselekmény és a jellemábrázolás területén teszi megfoghatóvá Dosztojevszkij szentimentalizmusra vonatkozó poétikai állásfoglalását. E lehetőséget önmagában kizárja az álmodozó-figurának a típustól való eloldása (a típustól való eltávolodást hangsúlyozza saját értelmezésében Kovács Árpád is). Ebben döntő jelentőséggel bír a szereplőalak transzformációs ívének megrajzolása, amelynek egyik módját Valerij Lepahin is megemlíti, az alakszubjektumokat öt elkülöníthető én megragadásával értelmezve (vö. 2. o.). A szellemi-lelki én, mely a Teremtőhöz törekszik, valamint a társadalmi lény megtestesüléseivel opponensemhez hasonlatos explicitésséggel én nem számoltam, a narratív alanyiség mint alakmegtestesülési forma viszont fontos részét képezte gondolatmenetemnek, mivel a regény hősnének sokszor említett átalakulásához a legszorosabban hozzátartozik (ebben a kontextusban vált fontos hivatkozás tárgyává Gary Rosenshieldek az alakok nézőpontokhoz kapcsolt tanulmányozása területén alapvető írása is: 69. o.: 112. jz.).⁴ Az alanyiség formáinak a megkülönböztetését implikálja továbbá az elégiák elemzése is, de ami a legfontosabb: dolgozatomban az alakok egymásba lényegülése mint értelmi folytonosság válik vizsgálódás tárgyává. Másrészt a típusnak olyan lebontásában, amely viszonyítási pontként mégiscsak a szentimentális és romantikus *álmodozó-hőstípust* jelöli ki, az intertextuális poétikai megmunkálásnak jut kiemelkedő szerep. A szövegközi rendszer a maga egészében annak ellenére kiszakítja a figurát a cselekmény és jellemrajz elsődlegességéből, hogy az egyes szövegfelelevenítések szükségszerűen konkrét cselekményvilágokat és alakstruktúrákat is az olvasói emlékezetbe idéznek. Mindazonáltal éppen az egyes intertextusok egységes szisztémába szerveződése során válik világossá, hogy cselekmény- és alakváltozatokat sző egybe az idéző szöveg – az értekezésben erre példaként az elégiái intertextusvilág szolgált, mely kiemelten az elválás és a szerelem megőrzésének különböző lírai hősökhez és lírai szubjektumokhoz kötött variánsait tagolja be a dosztojevszkiji álmodozó-figura ábrázolási folyamatába. E vonatkozásban ismertettem azt a szmirnovi elképzelést, mely az „alternatív szintetizálásról” szól a „kasztrációs intertextualitás” értelmezése során (vö. az értekezés 160. oldalától kezdődően⁵). Abban a típusú intertextuális rendszerben, amelyik egy poétikai gondolkodásmód ismert lehetőségeit mint alternatív változatokat hivatott paradigmaértékűen megidézni, az eseményvilág részletei és az alakstruktúra jellemábrázolási vetülete a cselekményes szűzsé formanyelvi készletének elemeiként állnak rendelkezésre a szövegben.

Megjegyzendő, hogy jelen esetben a szentimentalizmus és a romantika ábrázolási hagyományáról a maga együttesében van szó – többek között éppen az *elégia* műfaji emlékezete

⁴ Rosenshiel G. Point of View and the Imagination in Dostoevskij's 'White Nights'. *Slavic and East European Journal* 21, 2, 1977, 191–203.

⁵ Смирнов И. П. Психодиахронология. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва, Новое литературное обозрение. 1994.

köti egybe a két paradigmát, és teszi értelmezhetővé a számtalan más irányú romantikus szignált. Ezek között említhetők egyebek mellett a Walter Scottra, Heinére, E. T. A. Hoffmannra történő utalások is. Így nem gondolom, hogy Dosztojevszkij műve átugraná az időben közelebb eső poétikai gondolkodási hagyományt, ahogy ezt Kovács Árpád jelzi, amikor arról szól, hogy „... a választott anyag mintha esetenként ellenállna a demonstrált megközelítésnek. Az a kép kerekedik ki, hogy a realizmus több mindent folytat a szentimentalizmus hagyományából, mint a közvetlen kontaktust képező romantikáéból” (4. o.). A *Fehér éjszakák* a maga részéről kiemeli a szentimentalizmus és a romantika (preromantika) számos olyan közös pontját, amely például a téma, motívum, érzelmi intonáció, történettípus, modellált szubjektum, narrációs forma, műfaj területén lelhető fel, vagyis nem elválaszt, megszakít, hanem éppen ellenkezőleg: betagol egy éppen ennek köszönhetően folytonosságot mutató történeti folyamatba. Ennél pontosabban fogalmazva: a megszakítottságot (lásd a mégiscsak elkülöníthető korszakparadigmákat: szentimentalizmus és romantika⁶) történetileg folytonossággént értelmezi, úgy, hogy túlmutat a műfaji emlékezetre szűkülő problémán (épp ez a fajta értelmezhetőség világítja majd meg számunkra, későbbi korszakparadigmák határainak átlépését szemlélve, hogyan íródhatnak „érzelmes” regények a XX. és a XXI. században.⁷

Az elősorolt tényezők – 1) a típus leépítése a *Fehér éjszakákban* (a típustól az individualizáció irányába való haladás), 2) a szereplői alakmegtestesülések vagy más dimenzióban: a szereplőhöz kapcsolódó szubjektum-modellek kibontási sorként való megjelenítése (az alakstruktúrában felfedezhető folyamatos módosulások), valamint 3) az intertextuális rendszer által képviselt ábrázolási lehetőségek egyidejű jelenléte (ideértve a szentimentalizmust és a romantikát is), és ugyanakkor a változatoknak éppen a dosztojevszkiji szubjektum-modellek kialakításához kötődő szemantikai elrendezése⁸ – háttérbe szorítja azt a lehetőséget, hogy elsődlegesen cselekményváltozatok, hősszerepek vagy a jellemábrázolás tekintetében gondolkodjunk arról a dosztojevszkiji szentimentalizmus-értelmezésről, mely a *Fehér éjszakák* szövegében megtestesül.

Munkámban azt tártam fel, hogy a szöveglétesülés különböző síkjain – vö.: kiemelt szövegbelső kontextusok, szövegközi rendszer, poétikai önreflexió – zajló értelmi összerendeződések hogyan teszik *a maguk együttesében* magyarázhatóvá azt az irodalmi jelenséget, melyet Dosztojevszkij *szentimentális „regénye”*-ként foghatunk fel. Ennek módjában játszanak nélkülözhetetlen szerepet a közvetítő struktúrák. Ezek tanulmányozása tartalmazta a Pétervár-környéki látomás, a Puskin-vers, a Zsukovszkij-vers és a betagoló Gogol-intertextus közvetítő szerepének a tisztázását, a puskin intertextus keretfunkciójában rejlő közvetítési lehetőségek megállapítását, majd nagy formációként az elégiai gyűjtő-intertextus közvetítő működésének felderítését. Ez utóbbi bizonyult olyan formációnak, amely talán a legélesebben világítja meg a regényben a hős átalakulását és a szentimentális regény paradigmaátírásának előrehaladó stádiumait.

⁶ Itt utalok az értekezés hivatkozási köréből ismét néhány olyan munkára, mely kifejezetten az idetartozó korszakhatárokat problematizálja egyfelől az átmenet kérdéskörében, másfelől magán a korszakparadigmán belül: Иванов М. В. Судьба русского сентиментализма. Санкт-Петербург. 1996, 46, 123–125; Западов В. А. Литературные направления в русской литературе XVIII века. Санкт-Петербург, ИМА-пресс, 1995, 38–52; Breuillard J. Introduction. *Le sentimentalisme russe. Revue des études slaves* 64, Paris, 2002–2003, 653–657; Neuhäuser R. *The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms (An Anthology of Original Texts 1800–1850)* (Slavistische Beiträge 92, Redaktion: Peter Rehder). München, 1975.

⁷ E témát is érintette legújabb kutatásaiban Szabó Tünde és Nagy István kollégám Cvetajeva *Повесть о Сонечке* és Ulickaja *Сонечка* s. műveinek értelmezésében. Vö. Nagy I. «Сентиментальный роман» в XX веке. М. Цветаева: «Повесть о Сонечке». (Возможные интерпретации). In: *Text within Text / Текст в тексте / Культура в культуре / Culture within Culture*. Budapest–Tartu, 2013. Megjelenés alatt. Szabó T. «По книжке лучше...» – наследие Достоевского в женской прозе XX и XXI вв. Konferencia-előadás. Elhangzott: International Dostoevsky Society – 15. szimpózium, Moszkva, 2013. július.

⁸ Vö. az értekezés negyedik és ötödik fejezetében annak bemutatását, hogyan térnek el egymástól a szereplői identitás egyes kibontási szakaszaiban a domináns intertextusok.

Szereplői funkciócserék

Külön kitérek a férfi-női szerepek megfordításának Valerij Lepahin által felhozott problémájára. A női (karamzini) áldozatiság párhuzamos orosz példáját Turgenyev *Virág* c. költeményének a szövegközi anyaga kínálja a regényben. A disszertációban mondottakhoz újólág most csak azt tenném hozzá, hogy Andrej Fausztov egy 1998-as tanulmányában, melyet kérésemre tavaly eljuttatott hozzám,⁹ a Turgenyevhez viszonyított dosztojevszkiji szűzsés szerepcserét egyfelől Nasztyenka cselekménybeli aktivitásának és az álmodozó passzivitásának a viszonyával írja le, másfelől viszont úgy látja, hogy Dosztojevszkij kiaknázva a Turgenyev-vers „grammatikáját” (melyben nem tűnik fel az én mint nyelvtani alany), már korábban megjelöli a funkciók áthelyeződését. Úgy történik ez, hogy a perszonális elbeszélés keretén kívül érvényesülő mottótól az álmodozó monológjához való eljutás során az egyes szám harmadik személyben értelmezhető versbéli szubjektum („Он”) szükségszerűen átlép az én-szubjektumba, miközben a Te-szubjektum megőrzi megszólított szerepét. Emellett a Turgenyev-versben láthatóvá tett implicit értelem, a női alakra történő összpontosíthatóság Dosztojevszkijnél úgy válik sajátossá, hogy Nasztyenka csak az álmodozó szemlélési aktivitásán belül válhat ágenssé, de még ennél is fontosabb az, hogy a hősnőn keresztül emelkedik ki az az ellenperspektíva, amely belülről hasítja meg az elbeszélő-hős nézőpontját. Ez pedig igen nagy jelentőségű – mutatja ki Fausztov, aki a hős álmodozását szintén az elégiai kulturális mentalitáshoz köti. A belülről meghasító nézőpont a találkozás előtti álmodozás és a találkozás következményeképpen létrejövő emlékezés viszonyát az elégiai és a romantikus attitűd között jelöli ki (a folytonosság és megszakítottság problémáját ismételten szemügyre véve érdemes itt tudatosítani az adott megkülönböztetést, mely szerint az elégiai mintha külön állna a romantikus tudattól: a kettő között fellelhető egy átmeneti, köztes, dolgozatomban elméleti problémájának fényében közvetítőnek nevezhető kulturális paradigmatájaként). Ha korábban a kezembe kerül e tanulmány, hiteles és termékeny argumentumként szolgált volna a közvetítő alakzatok szerepe melletti érvelésemhez. A kutató „semleges” területnek nevezi azt az állapotot, melyet a most követett értelmezési menetben az *álmodozás* és az *emlékezés* (tehát éppen a Valerij Lepahin által teljesen jogosan megkülönböztetett két tudati tevékenység, vö. Lepahin: 4. o.) szétválasztásához és egyszersmind egybekötéséhez kapcsol. Fausztov ezzel kapcsolatban azt állítja, hogy az emlékezés nem festheti meg a múlt önmagába záruló ideális képét, mivel a történetek olyan fájdalmas tapasztalatot hoztak, amely állandóan megbontja a távoli nyugalmat, de a katasztrofikus vég átélése (ezt a jelenséget kapcsolja a szerző a romantikus ábrázoláshoz) szintűgy nem következhet már be annak végzetes élességében és valóságosságában, hiszen az emlékezet megszelídíti az átélést. Fausztov ehhez az állapothoz köti a létezésnek azt a szféráját, mely a *nincs* és *van*, a *volt* és *nem volt* közötti semleges regiszterben ragadható meg, és ezt fűzi össze a „Te” szubjektum születésének eseményével, amely természeténél fogva ugyanakkor az én-szubjektum minden igyekezete ellenére elérhetetlen, elsajátíthatatlan, elillanó. Ebből bontakozik ki az „Én” Te-szubjektumra reflektált dialogikus létezése, amit Dosztojevszkij kutatásának bahtyini kontextusában nem meglepő módon a szerző, egy másik munkájában, a polifonikus regény koncepciójához illeszt.¹⁰

Mindez ismét megfontolhatóvá avatja a jellemrajz problémáját. A karamzini szerepkijelölésekre emlékeztető Turgenyev-vers feltárt dosztojevszkiji transzformációja a jellemrajz érvényességi fokának a mérhetőségét újabb szempontokkal egészítheti ki. A karamzini–turgenyevi–dosztojevszkiji modellálási láncolat mintha azt mutatná, hogy a férfi–női alakviszony újraírásai együtt járnak a hagyományos jellemábrázolási sajátosságok háttérbe szorulásával. (Sokatmondó, hogy a karakterrajz a *Fehér éjszakák* Zsukovszkij-intertextusában sem a *jellem*, hanem a *jelleg*, vagyis a karakterisztikum sajátosságának vonalán fejlődik.) A turgenyevi példa nem ruházza fel jellemmel az „én”, „Te” és „ő” szubjektumokat. Jellemnek nevezhető megformálódást a szubjektumok egymáshoz való viszonya hoz létre, mely a

⁹ Фаустов А. А. Мечтатель. In: Фаустов А. А. – Савинков С. В. *Очерки по характерологии русской литературы: середина XIX века*. Воронеж, Воронежский Гос. Унив., 1998, 85–114.

¹⁰ Фаустов А. А. От элегической эпохи к критической. In: Фаустов А. А. *Язык переживания русской литературы. На пути к середине века*. Воронеж, Воронежский Гос. Унив., 1998, 10–68.

Turgenyev-szövegben a disszertációban kimutatott kettős olvasatot körvonalazza: 1) a férfi áldozatul veszi a virágot, 2) a virág arra várt, hogy boldoggá tegyen a férfit – más lesz az alakviszony magának a narrációnak a síkján, amikor a hős már elbeszélővé vált. Ám mivel intertextusról van szó, ezek a jelentések úgy válnak érvényessé, hogy összekötődnek a *Fehér éjszakák* szereplőfiguráival. E figurák azonban szintén *nem a jellemek* mentén, hanem az *átélési élmények* regiszterében fejlődnek, ugyanis épp ez az a tartomány, melyet a szentimentális örökségből a dosztojevszkiji poétika újragondol. Nem arról van természetesen szó, hogy a szentimentalizmus irodalma nem formál jellemet (emlékezzünk a rousseau-i és richardsoni szentimentális próza középpontjában álló erkölcsösség jellemrajzi problémájára). Jelen esetben sokkal inkább az látható, hogy a típust az egyéni átélés individualizálja, még akkor is, ha az egyéni átélés módja látszólag szintén tipikus. (Gondolhatunk itt éppen a karamzini könnyezés-kultúrára vagy akár a hős, narrátor és olvasó azon élményközösségére, melyről Toporov ír *Karamzin: Szegény Liza* c. könyvében). Az egyes megírható történetek mégis az egyéni érzelmi átélésből, illetve annak életbeli és szöveges kifejezésformáiból fakadnak fel, amelyek tehát a maguk koherens összefüggésében válnak a személyes irodalmi történet alapjává. Ettől a problémától elidegeníthetetlenek a kifejezetten a szövegben való átélhetőség (az *átélt* idegen nyelv mint egyéni kultúra) és a szövegben megmutatkozó kifejezhetőség (a *szövegben megalkotott átélés* mint egyéni kultúra) összefüggésének különböző sajátosságai.

Lélektani ábrázolás – intertextualitás

Az átélés centrális szerepét tekintve már önmagában teljesen jogos Szőke Katalin opponensem kérdése, mely a lélektani ábrázolás elkülöníthetőségének a dilemmáját fogalmazza meg. A kérdés abban áll, hogy a lélektani orientációjú olvasattal is megközelíthető lelki történetek hagyományos felfejtéséhez képest vajon mennyiben képes újat nyújtani az a típusú szövegek közti olvasat, melyet a közvetítő alakzatoknak a disszertációban megvalósított végigkövetése tesz lehetővé (Szőke: 5. o.). E kérdést Szőke Katalin a *virág* motívum értelmezésének értékeléséhez kapcsolva teszi fel, mely a *‘szeretet: részvét’* azonosítás megbontásának munkámban adott megállapítására vonatkozik. Ezt az értekezés gondolatmenete mint a szentimentális paradigma átírását azonosítja, amelyet a későbbiekben tovább árnyal. A kérdésre adott válaszában éppen erre a szentimentális paradigmabontásra helyezném ismételtén a hangsúlyt, mely egyben azt jelenti, hogy a lélektani történetek bemutatásához elválaszthatatlanul hozzátartozik az *irodalomtörténeti folyamat megvilágítása is*, és ez az, ami az intertextuális anyagon alapozódik meg. A Pétervár-környéki látványleírás és a regény zárópasszusa valóban önmagában értelmezhetővé avatják a lélektani történetet, mely egyfelől leválasztja az áldozat iránt táplált származást a szeretetről, másfelől az epikus lírai szubjektum (Valerij Lepahin megjegyzése nyomán – 3. o. – pontosítással élve: a történet átélése után megjelenő történetmondó alany) szeretetét és önfeláldozását a hálán alapuló boldogság érzésébe oldja. Ám már magának a lélektani megfajlásnak az egyértelműségét is az intertextuális mottó hitelesíti, hiszen amögött a Turgenyev-versbeli kettős szemantikai perspektíva áll, amely meghasítja az áldozat fogalmát, közel vezetve annak tartalmát a hála érzéséhez. A mottó szemantikai kontextusa nélkül nem bomlana ki összetett jelentéssorként a látványleírásban és zárópasszusban adott szeretetértelmezés. A kezdő és záró szakasz híján maga a látványleírásban fogant cselekmény sem nagyon tűnne szembe, és a lélektani történetekbe nem foglaltatna bele sem a látvány szemlélőjének, sem a látványélmény későbbi megfogalmazójának az összehasonlítás alapját képező leányalakhoz való viszonya, hiszen az csak egy elvont hasonlítás. Mindezt kizárólag az álmodozó új énjéhez kapcsolódó lelkiállapotként érzékelnénk, miszerint sajátos látványélményben van része. Márpedig éppen a nőalakhoz való viszony ábrázolása az, amely elsődleges szinten összeköti a kezdet és a zárás alakzatait. A középalakzat allegorikus költői nyelvének is köszönhetően kiemeli továbbá a lélektani történethez társuló másik dimenziót, nevezetesen az érzelmek kifejeződésének a nyelvben végbement modális átváltozást a mű végén, amely az elégiai modalitást ódai felhangúvá avatja, a hálaérzés kifejezését közel vonva az áldásadás megnyilatkozásának az intonációjához. Végül, de nem utolsósorban, a mottó intertextuális

anyagának következtében tudatosodik a kifejezés nyelvének (vö.: hogyan nyilatkozik meg verbálisan az epikus-lírai szubjektum) az irodalom nyelvére való reflektáltsága, hiszen a probléma felvetése egy Turgyev-költeményből indul és Puskin *Ősz* c. versének az emlékezetével bontakozik tovább a látványleírásban, míg a zárórész ismét a *Szegény embereket* idézi. A lélektani történés így egy háromosztatú szemantikai modellben kap helyet, ahol a lélek belső eseményei, azok kifejezésének személyes nyelve és irodalomtörténeti kánonja *együtt* kerülnek mérlegre, és a három komponens a maga összerendezettségében mutat a *Fehér éjszakák* szövegében olyan átalakulást, melyet a szentimentalizmus regényi formában adott dosztojevszkiji individualizálásának nevezhetünk.

Itt válaszolom meg Valerij Lepahin arra vonatkozó kérdését is, hogy vajon Nasztyenka miként ígérhet szerelmet az álmodozó hősnek: Vajon miért van szüksége Nasztyenkának az álmodozó szerelmére? És miért nem engedi őt el? – kérdezi opponensem (8. o.). A lány végül is mintha becsapná barátját, és ő maga venne áldozatot. Ha most a feltett kérdésekre nem a jellemrajz vagy a lélektan síkján igyekszünk választ kínálni, ahogy jelen esetben ezt Valerij Lepahin maga is javasolja („...два поставленных выше вопроса требуют ответа. И не из области женской психологии, а исходя из современных методологий интерпретации художественного интертекста.”, uo.), akkor éppen az opponensi véleményben megidézett jelölési mód (az, ahogyan a szerelem a „любовь” helyett más, az álmokhoz visszaülő motívumokkal fejeződik ki: „сон”, „призрак”), hívhatja fel a figyelmet arra, hogy a regényben a szerelem *meghatározhatóságának* a kérdése áll a középpontban. Illeszkedik ez Dosztojevszkij egész életművéhez. Ezek az alkotások dacolnak a lehetőséggel, hogy a „любовь” szón keresztül árnyalódjanak mindazok az emberi érzések, melyek a szeretet és a szerelem tartományába belefoglalhatók. A lexikai megjelölés váltása éppen az érzelem sajátosságának és eme sajátosság kifejezhetőségének a tisztázási szükségletéből fakad. Amit pedig az érzelem tartalmi megragadhatóságának a gazdag problémaköréből művészi nyelven a regény elmond, az a férfi hőshöz kötődik, abban a változatban, ahogyan azt Fausztov bemutatott értelmezése feltárta. A sokat említett szentimentális paradigmabontásban lelhető fel annak meghatározása is, mi mindent fedhet egy érzelem. Így jutunk vissza az intertextualitás felől újra a lélektanhoz, amelynek kifejezésében a szövegek közti rendszer nagy szerepet játszik, és amelynek jelenlétét Szőke Katalin többször hangsúlyozza opponensi véleményében. Szó sincs a vizsgált művekben a lélektani igazságok háttérbe szorulásáról, nem is lehet, hiszen a szentimentalizmus épp a lelki érzékenység természetét helyezi a középpontba. Teljesen egyetértek tehát Szőke Katalinnal a kérdés lényegét illetően (vö.: 6. o.). Nyilván nem eléggé árnyaltan fogalmaztam a disszertáció 209. oldaláról hivatkozott részben, ha a lélektani kategória negligálása csendült ki soraimból. Szándékom az volt, hogy Gyevuskin lelki folyamatai megragadhatóságának a kérdését összekössem a hősnek a szentimentalizmusra vonatkozó állásfoglalásával. Ennek nyomán beszélek a hős „érzelmi átélési élményéről” és a „pszichológiai alakábrázolásról” (209. o.).

Műfaji kérdéskör

Hogy a *Fehér éjszakák* valóban regény (mely kérdést Valerij Lepahin opponensem megfontolásra érdemesnek tartja, vö. 2. o.), erre mindenekelőtt a szöveg alcímén keresztül a dosztojevszkiji műfaji meghatározás egyértelműsége figyelmezteti az olvasót, még akkor is, ha a 30-kötetes *Полное собрание сочинений (ПСС)*¹¹ „повесть”-ként definiálja e művet. Remélhetőleg a Puskin Ház által szerkesztett új sorozat, melynek vonatkozó kötete már nyomdában van, figyelembe fogja venni a műfaj körüli vitákban az orosz kutatók körében is többször nyomatékositott állásfoglalást, miszerint regényi műfaji alakzattal állunk szemben. Az adott helyen Vlagyimir Zaharovnak még a 80-as évekből származó műfajtipológiai munkáját említem fel, mely a Dosztojevszkij poétikáját jellemző műfaji sajátosságok rendszerében véli csak

¹¹ Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград. Т. 2. 1972. A Válaszomban szereplő magyar idézetek forrása: Dosztojevszkij F. M. *Fehér éjszakák*. In: *Dosztojevszkij: Kisregények és elbeszélések*. Budapest, Európa könyvkiadó – Uzsgorod, Kárpáti kiadó, 1965, 483–543. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet.

megítélhetőnek a műfajazonosítást, és hosszasan érvel a mű regényi műfajba tartozása mellett;¹² de a jelen disszertáció elkészültét és a kísérő publikációk megjelenését követően napvilágot látott Abramovszkaja-tanulmányra is történhet utalás, amely, szintén az elégiai indítatást igyekezvén alátámasztani, magától értetődőnek veszi a regényi műfaj érvényességét¹³. Ehhez érdemes hozzátenni, hogy az orosz Dosztojevszkij-kutatók körében erőteljes állásfoglalást képvisel az arra irányuló törekvés (ennek legutóbb szintén Vlagyimir Zaharov adott hangot a Nemzetközi Dosztojevszkij Társaság 15. konferenciáján ez év nyarán Moszkvában), hogy a Dosztojevszkij-szövegek részét képező műfaji meghatározásokat igen szigorúan kell figyelembe venni. E kérdés egyébként mindig is polémia tárgyát képezte a szakirodalomban. Emlékezhetünk például Petrovszkij megfogalmazására a 20-as évek végéről az *Örök férjjel* kapcsolatosan, melyet most magyar fordításban adok meg: „Az *Örök férj* c. alkotást a szerző »рассказ«-nak nevezi. Ahhoz, hogy határozottan eldönthessük, hogy pontosan milyen terminológiai tartalmat vitt be Dosztojevszkij ebbe az alcímbe és hogy egyáltalán vitt-e be valamiféle ilyen tartalmat – nem rendelkezünk megfelelő anyaggal. Mindenesetre a megjelölést nem az alkotás terjedelmével kötötte össze.”¹⁴ A műfaji önmeghatározások az experimentális műfajpoétika és a műfaji újítás jelölői Dosztojevszkij szövegeinek élén, és olyan fajta dialogikus viszonyba lépnek a mű egészével, mint amire Jurij Lotman a pusikini poémákhoz fűzött szerzői kommentárokat értelmező cikkében mutat rá.¹⁵ E műfaji dialóguskontextus egyik legmeggyőzőbb példaként a Dosztojevszkij-életműben a *Hasonmás* (*Двойник*) alcímét értékelhetjük, mely így szól: *Pétervári poéma* (*Петербургская поэма*). Ugyanis egy olyan prózaregényi повесть-ről van szó (magyarul műfaji terminusként álljon itt a „kisregény”), mely teljes egyértelműséggel reflektál Puskin verses formában írott lírai-epikai poémájának, a *Rézlovasnak* az alcímére, melyben a dosztojevszkiji címjelölés ellentétesen szimmetrikus párját ismerhetjük fel: *Петербургская повесть*. Ebben a dialogikus viszonyban válik igazán kérdéssé, hogy mit jelent a *pétervári* szövegek esetében (mindkét alcímbe ott a „петербургская” jelző) a „повесть” és a „поэма” meghatározás. E kérdés egyébként – ezért is tűnik helyénvalónak az adott példa – mind Puskin, mind Dosztojevszkij művében a lírai és epikai műnemiség jelenlétének a tényéhez is kapcsolódik. Ám a dialogikus viszony ezzel nem merül ki. Emlékezhetünk *A hasonmásból* arra, amikor a magát pusikini és homéroszi költészet szerzőjeként álmódó dosztojevszkiji narrátor arról töpreng, hogyan kezdene bele a Klara Olszufjevna születésnapját ünneplő bál leírásába – itt olvashatjuk: „я бы начал свою поэму обедом” („a poémámat az ebéddel kezdeném” – mondja az elbeszélő, akinek stílusa még egy implicit hivatkozást a felszínre hoz: Gogolt, és a gogoli életműhöz kapcsolódó poémának a műfaji kérdéskörét). Ehhez hasonlóan fog az *Örök férj*ben Velcsanyinov arról panaszkodni, hogy Trusockij alakjából gondolatban poémát alkotott: „Я поэму из него сочинил” (E szöveghelyen pedig éppen úgy az elégiai modalitásról van szó, ahogyan az a *Fehér éjszakákban* szemlélhető). Mindenütt a műfajmegjelölések tudatos dialogizáltságának vagyunk hát tanúi Dosztojevszkij életművében. Ennek értelmében a „сентиментальный роман” esetében sem elégedhetünk meg a *szerelmi regény* értelmében vehető *érzelmes história* jelentésnek a kizárólagos érvényességével. A „regény” szó műfaji terminusként való kezelésének legfontosabb érveként mindemellett azt emelném ki, amit opponensem dolgozatom alapvető kérdésfeltevését elfogadva maga is *hangsúlyoz*: a *Fehér éjszakákban* a szentimentális regény (dosztojevszkiji változatának) irodalomtörténeti helye az egyik legfontosabb kérdés („Но здесь встает вопрос о месте сентиментального романа в истории литературы”, Lepahin: 2. o.).

¹² Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. Ленинград, Изд. ЛГУ, 1985, 124–126, *passim*. A könyvre vonatkozó kritikai észrevételeket lásd: Аврамец И. Поэтика новеллы Достоевского. Тарту, Tartu Ülikooli, 2001, pl. 33, *passim*.

¹³ Абрамовская И. С. Образ мечтателя в «Белых ночах» Ф. М. Достоевского и традиция русской элегической школы. Вестн. Новгор. гос. ун-та им. Ярослава Мудрого. Сер. Гуманит. науки : история, литературоведение, языкознание. 2002. № 21, 30–35.

¹⁴ Петровский, М. А. Композиция «Вечного мужа». Достоевский. Труды Государственной Академии художественных наук, литературная секция 3. Москва, 1928, 115–161; 116.

¹⁵ Лотман Ю. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту). In: Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 2. Таллин, Александра, 1992, 381–388.

Az értekezés felépítése

A műfaji kérdéskör kontextusában térek ki a *Fehér éjszakák* értelmezésébe integrált, a *Szegény embereket* középpontba állító fejezetre, illetve az értekezés III. részében a *Bűn és Bűnhődés*-interpretáció bekapcsolására. A *Szegény emberekkel* azon korai Dosztojevszkij-művek egyike kerül homloktérbe, amelyek poétikájukkal szintén nyíltan megszólítják az orosz és nyugat-európai szentimentális hagyományt. A *Bűn és bűnhődés*nek juttatott helyet az értekezésben az indokolja, hogy Raszkolnyikov gyilkosságát mint közvetítő alakzatot vizsgálom, arra is rákérdezve, vajon mennyire engedi egy mű, hogy lényeges értelmezési kérdéseket szolgáltathassunk meg benne egyetlen, de szerepe szerint kulcsfontosságúnak tekintett és szemantikailag kiterjedt közvetítő alakzatának a leírása alapján. Ami a műfajmegjelölés gondolatköréhez kapcsolódik itt, az éppen annak a szentimentális paradigmának a nagyregény-formátumú műfaji alakzatban történő újramegjelenítése, amelynek első felvetése kisprózai alkotásban indul. Természetesen nem a próza terjedelmi adottságairól van itt szó elsődlegesen, hanem arról a kérdésről, hogyan válik egy domináns poétikai felvetés a későbbi alkotókorszakhoz tartozó nagyregényben egy lényegesen összetettebb műfaji alakzat komponensévé: hogyan épül be a szentimentális regény az e regénytípust csupán műfaji alkotóelemként mozgó, de annak sajátosságait éppen a vizsgált közvetítő struktúrában őrző *Bűn és bűnhődés*be. Az összehasonlító elemzést a disszertációban nem végezhettem el (a *Fehér éjszakák* monografikus leírása valóban már önmagában lefedte az akadémiai doktori értekezés racionálisnak mondható terjedelmét, és ezért érthető számomra Szőke Katalin felvetése, hogy bizonyos szempontok mérlegelésével „kivehető” lenne ez a rész, erre irányul a függelékbe való áthelyezés gondolata – vö. Szőke: 7. o.). Mégis fontosnak ítéltem legalább szemléltetni egyfelől azt, hogy a közvetítő struktúrák vizsgálata nem specifikusan a *Fehér éjszakák*ra alkalmazható módszertan, és az innen folyó elméleti következtetések általánosan érvényesnek tekinthetők a szövegdinamika kutatása területén; másfelől azt, aminek bemutatására célja szerint elkötelezte magát a disszertáció, ezt tükrözi az irodalmi szövegfolytonosság jelenségét értelmező alcím: a *közvetítő alakzatok* poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban. Ennek szellemében elengedhetetlennek bizonyult, hogy az értelmezés a Dosztojevszkij-életmű keretén belül feltárulkozó szövegfolytonossági ívből, még ha szerényebb mértékű elemzésre támaszkodva is, mint a *Fehér éjszakák* esetében, érzékeltessen bizonyos törvényszerűségeket. Ezért az elemzést bent hagytam munkámban akkor is, amikor egy évvel a disszertáció benyújtása után könyvpublikációra készítettem elő az anyagot. A jegyzetek formáján, melyet Szőke Katalin kritikája is érint, viszont úgy tudtam módosítani, hogy az egész jegyzetapparátust leválasztottam a főszövegről, a könyv végére csoportosítva a szakirodalmi utalásokat és minden olyan szakmai diszkusziót, mely nem az értelmezés fő tengelyén helyezkedik el.

S ha már válaszom e pontján technikai kérdésekre terelődött a szó, e helyen köszönöm meg mind Kovács Árpádnak, mind Szőke Katalinnak az ismétlődésekre vonatkozó figyelmeztetést is, melyet teljes mértékben indokoltnak tartok. Valóban felfedezhető volt néhány helyen redundancia, melyet a könyv előkészítése során kiiktattam. Azt a fajta ismétlést, amely egyazon vizsgálati anyag különféle újrakontextualizálásának a módszeréből fakad, amikor is egymásra olvasódnak korábbi és későbbi szemantizációs folyamatok, az értekezés kifejtési módszeréhez tartozó gondolkodásmódként a könyv formájában is megtartottam. A megjelentetéshez szükséges stiláris változtatásoknál igyekeztem szem előtt tartani az olvasás könnyebbé tételének a szempontjait. A probléma alapjára, a könnyebb olvasás elérhetőségére vonatkozó biztatást szándékomban áll későbbi munkáimban is megszívlelni. Köszönettel tartozom továbbá mindhárom opponensemnek, hogy gáláns nagylelkűséggel eltekintettek az értekezésben fellelhető apróbb nyomtatási, szóismétlési hibák és néhány helyesírási figyelmetlenség tételes elősorolásától. Ezekkel a könyv megjelentetéséhez kapcsolódó ellenőrző és szerkesztési munkálatok során magam szembesültem, és igyekeztem eltávolítani az ilyen jellegű hibákat.

A szentimentális hagyomány értelmezhetősége

Valerij Lepahin opponensem azt kéri, hogy érzékeltessem a *Fehér éjszakák*hoz mérhető orosz és európai szentimentális hagyományt. Eddig arról szoltam, hogyan körvonalazza maga Dosztojevszkij regénypoétikája egészével azt, hogy milyen értelemben folytatja, illetve bontja meg az irodalmi tradíciót, amelyhez műve illeszkedik. Az értekezésben ugyanakkor tételesen kitértem olyan poétikai vonásokra is, amelyeket nem a transzformáció nézőpontjából mutattam be, hanem megjelöltem a mögöttük húzódó hagyománytartomány bizonyos elemeit. Ezek közé tartoztak a következők: az orosz vidéki szentimentális elbeszélés mint kispróza műfaji változat, a műfajok ötvözése (87. jz.); a város széléhez való megérkezés toposza és muravjovi poétikája (86. jz.), valamint a tűnékeny pillanat muravjovi témája; az egyetemes érzékenység mint habitusjellemző a szentimentalizmusban és a romantikában (97. jz.); a tárgyi szentimentális nyelv kérdése (125. jz.); a magányos kóborlás szentimentális toposza (135. jz., 136. jz.); a nyugodt, melankolikus szemlélődés toposza (pl. 144. jz.); a kezdet és vég, a fragmentum és egészlegesség problémakifejtése (pl. 134. jz., *passim*) – nem sorolom tovább, a jegyzetek és a bibliográfia számos ponton jelölik meg a szentimentalizmusról szóló monográfiák és szakkönyvek anyagának lényeges pontjait (Kocsetkova, Zsiljakova, Neuhauser, V. N. Ivanov, J. Mann stb.) abban az irányban, mely a kérdéses orosz és európai szentimentális környezetet is kirajzolja. A Fausztov már idézett tanulmánya például a lehető legrészletesebben köti konkrét irodalmi szövegekhez az *álmodozó* és *álmodozás* ábrázolási hagyományát; Jurij Mann munkája pedig egyebek mellett szól a visszamelékező tudat irodalmi megjelenítéseiről (E. T. A. Hoffmann, Wackenroder, Puskin), valamint az éjszaka romantikus modelljéről (Young, Novalis, Bonaventura, Heine, Odojevszkij); a megnevezett kritikai feldolgozások sorában jó néhány szépirodalmi alkotás kerül a felszínre, melyeket a kutatók konkrétan vonatkoztatnak a *Fehér éjszakák*ra (lásd pl. Étienne Pivert de Senancour *Obermann* c. alkotását, melyre Zsiljakova tér ki az álmodozó dosztojevszkiji figuramegformálásának a kontextusában, vagy Apollon Grigorjev *Ophelia* c. romantikus elbeszélését, amelyet a kutatónő ugyanehhez a forráshoz utal vissza, 85. jz.). Ami e téren igen lényegesként tűnik szembe, az a romantikához való kapcsolódásnak a szentimentális kánon melletti vagy elkülönített formában való kiemelése. Erről tanúskodnak például Victor Terras értelmezései¹⁶ (lásd: 99. jz., 102. jz.).

A szentimentális-romantikus kontextus tengelyén járom körbe továbbá munkámban a gyűjtő-elégiai intertextust, melynek pretextus-szövegeit részletesen vizsgálom, kitekintési pontokat biztosítva a 19. század első felének elégia-költészetére. Az értekezésben írtakhoz csak egy gondolatot tennék hozzá. A temetőelégia-költészet, amely Thomas Gray, Edward Young költeményeiből és abból a gazdag termést hozó európai költészeti hagyományból jól ismert, amelyet Oroszországban olyan szerző neve fémjelez, mint Zsukovszkij (akire Dosztojevszkij támaszkodik), éppen az orosz szentimentalizmusnak opponensem által precedensszövegeként megidézett *Szegény Lizában* mutatkozik meg prózaváltozatában. Karamzin elbeszélésének indítása félreérthetetlen kísérlet az elégiai temető-költészet prózaátültetésére.

A felszólításért, hogy lépjek tovább a nyilvánvalóan prózaszövegeket érintendő számbavételben, hálás vagyok, mert a feladat teljesíthetőségének a végiggondolása az alábbi megfontolásokhoz vezetett, amelyek még egyszer aláhúzzák a kifejezetten a regényi műfajra történő poétikai reflexió tagadhatatlan jelenségét Dosztojevszkij szentimentális alkotásában.

A szentimentális levélregény

E reflexió középpontjában meggyőződéseim szerint az orosz és európai levélregény műfaja áll. Noha a *Fehér éjszakák* nem levelekben íródik, több tényezőt is fontos itt figyelembe venni. Az egyik az értekezésben bemutatott olvasási lehetőség, mely a *Fehér éjszakákat* egy bizonyos

¹⁶ Terras V. *The Young Dostoevsky (1846–1849). A Critical Study*. The Hague, Paris, Mouton, 1969; Terras V. *The young Dostoevsky: an assessment in the light of recent scholarship*. In: Jones M.; Garth T. M. (eds.). *New Essays on Dostoyevsky*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press, 1983, 21–41.

szövegközi logika értelmében az 1846-os levélregény, a *Szegény emberek* folytatásaként engedi értelmezni. A két alkotást nyíltan összeköti a bennük megtestesülő regényszövegnek az írásmód problémájaként való tudatosítása. A *Szegény emberek*ben ennek legfontosabb tartozéka a levelekben fejlődő alkotói szubjektum modellálása és ennek transzformációs íve. A leveleiben a megfelelő írásmód („слог”) megtalálására törekvő Gyevuskin végezetül olyan írásmegnyilatkozást mondhat magáénak, amely kilép a levélformából. Éppen Gyevuskinnak új szövegformában kifejezett vallomásában, mely levélként már nem juthat el Varenykához, tárul fel a szeretet szentimentális átírása eredményeképpen az áldásosztásnak az a modalitása, melyet majd a *Fehér éjszakák* regényzárlata bont tovább. A folytatandó olvasásra szólító párhuzam fényében így az olvasó a *Fehér éjszakák* alcímében jelzett *feljegyzésekkel* a levélregényforma elhagyásának a kontextusában szembesül. A *feljegyzések*-forma mint narratív közvetítő médium sokszorosan az elbeszélhetőség problémájához kötődik: a szóbeli és írásbeli történetmondás cselekményes kontextusához (Nasztyenyka és az álmodozó történetmondása), a közeli és távoli emlékezethez (feljegyzések és azok későbbi átdolgozása), általában a művészi emlékezethez (pl. az elégiai álmok) és végezetül, a műfaji emlékezethez – és ezek az esetek implikálják az emlékezet dialóguskontextusait, a beszéd különféle címzettjeit, ahhoz hasonlóan, ahogyan a kommunikációs szituáció megváltozik a *Szegény emberek* végére is. A feljegyzéseknek az elégiai tudattal való problémaösszekötése ugyanakkor a *Fehér éjszakák*ban önmagában elevenen tartja az individuális átélés személyes kifejezését. Itt jegyzem meg, hogy osztom Szőke Katalin véleményét, mely szerint érdemes minden tekintetben, így a kultúra önnön újraírásának az értékelésében is együtt tartani a zártság és nyitottság feltételezettségét, ahhoz hasonlóan, ahogyan – mint erre opponensem rámutat (Szőke: 6. o.) – az értekezés egészében ez többször megvalósul. A *folytatódó szövegírás* fogalma talán oldhatja a *zártság és nyitottság* terminológiai dichotómiáját. A *Fehér éjszakák* a *Szegény emberek*ben mint levélregényben felvetett és a szentimentalizmus poétikájára vetített narrációs problémakört a lehető legközvetlenebbül folytatja.

A *Szegény emberek* mint levélregény intenzíven épül az európai műfaji hagyományra.¹⁷ Ötvöződik benne a francia és az angol fejlődési vonal. Vinogradov feltárja a *Thérèse et Faldoni* (1771) típusú szentimentális levélregényre történő utalást, de a rousseau-i levélregény-változat-ra is emlékezhetünk (*Új Héloïse*), és ezzel összhangban egyáltalán nem meglepő, hogy a richardsoni indíttatás megjelölése nyíltan megjelenik, még hozzá elsősorban nem a *Pamela* kerül a középpontba, hanem a *Clarissa Harlowe*. Az intertextus jól azonosítható, kezdve már a névválasztás motívumától, mely Gyevuskin panaszában ölt testet: „most valamennyien Lovelace-nak szólítanak, más néven nem is neveznek”, 109¹⁸). Az adott keretek nem teszik lehetővé a gazdag intertextus bemutatását. Azt azonban mindenképpen meg kell említeni, hogy a *jóság–hála–áldás* jelentéskomplexumnak a *Fehér éjszakák*ba történő továbbvezetésében igen erőteljesen ott lüktet a richardsoni szövegemlékezet. A *megérdemlés, kiérdemlés* szentimentális motívuma emblémaértékkel fogalmazódik meg a *Pamela* alcímében: *or Virtue Rewarded*. A *Pamelával* és a *Clarissa Harlowe* példájával ellentétben viszont sem a *Szegény emberek*ben, sem a *Fehér éjszakák*ban nem az lesz már a dilemma, hogy a jellem elnyerheti-e jutalmát (a *Szegény Lizában* az áldozatul esés a jellemre vetítve leginkább Eraszt könnyelműségként fejthető meg). A kérdés, hogy *Ki érdemli meg a boldogság áldását?* egyfelől a lélekbeli átélés (szeretet, boldogság) módosulását feltételezi. Másfelől viszont e kérdés új módon köti egybe a *jóság és szépség* gondolatát, amely az érte-

¹⁷ E regény orosz és európai irodalmi háttere, beleértve a szentimentalizmushoz való viszonyt is, egyike a Dosztojevszkij-szakirodalom legrészletesebben feldolgozott kérdéseinek, vö.: Виноградов В. В. Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов. In: Виноградов В. В. *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука. 1976, 141–187; Ветловская В. Е. Литературные заимствования и пародия в «Бедных людях». *Transcultural Studies: A Series in Interdisciplinary Research. Special Issue on Transcultural Perspectives on Literature, Music, Cinema, and Culturology*. Ed. by Vladiv-Glover S. V. and Padgett A. Monash University, Australia. 2012, Vol. 8, 15–35.

¹⁸ Dosztojevszkij F. M. *Szegény emberek*. In: *Dosztojevszkij: Kisregények és elbeszélések*. Budapest, Európa könyvkiadó – Uzsgorod, Kárpáti kiadó, 1965, 5–154. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet.

kezésben megidézett schilleri esztétika tágabb keretei között egyben az *esztétikai formához* is kapcsolódik.

Az így dominánssá váló dilemma, az *esztétikai szépség jósága* fűződik bele a *jó formának* a romantikában is felmerülő szerepébe (vö.: pl. Victor Hugo: *A halálraítélt utolsó napja* – ismét összeköti tehát a *Fehér éjszakák* a szentimentalizmust és a romantikát).¹⁹ A szentimentális világrépre vetített *jó esztétikai szövegforma* *hálás jutalmának* a gondolata mintha a *Fehér éjszakákban* eltolná a hangsúlyt az értékelésben, összekapcsolva a weimari klasszicizmushoz kötődő Bildung-koncepciót (jogos megidéznünk ezt a szellemtörténeti korszakot a schilleri gondolkodás regénybeli érvénye szerint) azzal a személyes érzelmi-szellemi növekedéssel és megérlelődéssel, amelynek jutalma lehet az esztétikai forma. Ezt a gyarapodást mint a hős átalakulását az értekezés az elégiai alakzathoz köti a *Fehér éjszakákban*. Nem véletlen, hogy Theodore Ziolkowski kitűnő könyvében a Bildung-koncepció keretében párba állítja a Bildungsromant a klasszikus német elégiával, azokat prózanyelvi és versnyelvi változatokként könyvelve el.²⁰ Mindezt Schiller *Der Spaziergang* (1795) c. versének értelmezéséből indítja a szerző, ahol éppen azt a vershelyzetet és annak filozofikus tartalmát szemléli, amely a *Fehér éjszakákban* a *kóborlás* motívumában elevenedik fel a *Ha zajló utcán mendegélek...* c. versen keresztül, tehát orosz irodalmi szövegekörnyezetben.

Robert Adams Daynek a levélforma irodalmi alkalmazását a Richardson előtti (1660–1740) angol kulturális hagyományban tanulmányozó érdekes könyvében megállapítást nyer a levél különböző mértékű és kiterjedésű alkalmazásának a vizsgálандósága.²¹ Ebben az összefüggésben a *Fehér éjszakák* is látni engedi, hogy a levél műfajalakzatbeli szerepére történő rákérdezés együtt járhat az adott szövegmegnyilatkozás funkciójának sokoldalú kipróbálásával. Eszünkbe juthat itt az a levél, melyet Nasztyenyka már előre megírt szöveggént nyújt át az álmodozónak, amikor az utóbbi javaslatot tesz arra, hogy a lány küldjön személyes írást a várva várt férfinak (egyértelmű utalás ez a *Sevillai borbélyból* Rosina levelére²²). Dosztojevszkijnél a lírai szűzsébe épített komikus felhang, mint szintén kísérlet tárgyává tett sajátos modalitás, a levélregény eddig bemutatott nyugat-európai hagyományába való beágyazottságában (Rousseau, Richardson) a levél diszkurzushasználati módozatait állítja előtérbe. a *ИЦС* jegyzete konkrét utalást azonosít az *Új-Héloise-ra*,²³ és a szentimentális regény nevelési szándékával összhangba hozható nevelődési regényt is szem előtt tartja.²⁴ De amivel Dosztojevszkij a legmarkánsabban megjelöli új típusú regényének azt a vonását, hogy az európai szentimentális regénytradícióra is reflektál, Nasztyenyka történetelbeszélésében lelhető fel, amikor is a nagymama a fiatal lányra veszélyes „erkölcstelen” olvasmányok jellemzése céljából gyakorlatilag kis eltérésekkel összefoglalja Richardson *Clarissa Harlowe* című regényének a cselekményét, de mindezt úgy jelöli meg, mint sok más hasonló regényből ismerhető történetet (vö. 515).

Az orosz levélregény néhány példája

Túl azon, hogy Dosztojevszkij a *Szegény emberekben* él a műfaji forma klasszikus lehetőségével, és értelmi világába más műveiben is beemeli a levél funkcionalitását (pl. *A hasonmásba*, ráadásul ott a gogoli levél cselekménybeli és nyelvi lehetőségeit is megidézve),

¹⁹ Vö. Kroó K. Az aranykor-mítosz *idő-gondolatköre* (Platón, Dosztojevszkij és Victor Hugo mítoszértelmezésének *idő-motívumairól*). In: Kroó K. – Ferenczi A.: *Aranykor – Árkádia. Jelentés és irodalmi hagyományozódás*. (Párbeszéd-kötetek 3). Budapest, L'Harmattan, 2007, 184–231; 223–228.

²⁰ Ziolkowski Th. *The Classical German Elegy 1795–1950*. Princeton, Princeton University Press, 1980. Vö. 101, *passim*.

²¹ Day R. A. *Told in Letters. Epistolary Fiction Before Richardson*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966, 116.

²² *ИЦС*. 491.

²³ Uo.: 126. jz.

²⁴ A *Minna* névszignálban Zsukovszkij 1818-as *Мина* c. versét feltételezi a *ИЦС* jegyzete, mely a *Goethe Wilhelm mester tanulóveibe* foglalt költeményre utalna. Vö. uo. 490. Abramovszkaja, ezzel szemben Walter Scott *The Pirate* c. regényére vonatkoztatja az azonosítást, ahol a Minna és Brenda nevek együtt lelhetők fel. Абрамовская. Ук. соч., 34.

1847-ben megjelenik *Regény kilenc levélben* c. alkotása is. E művében bravúrosan aknázza ki a kettős vallomásos lírai szűzsé perspektíváját – két olyan szerelmi történet lehetőségét sugallva különböző mértékű explicitsséggel és cselekményfunkcióval, amely a női szereplők históriáját a férjekhez kapcsolja. Mindvégig a férfi hősök levelezését olvassuk, a szerelmi háromszögek csak a levelezés szükségességének lassan tudatosítható keretét és csattanóját alkotják. A levéldiszkurzus alkalmazása meglehetősen szatirikusan vonatkoztatható a szentimentális levélregényre, benne szinte minden kifordul, miközben játéktérbe vonódik a levelező szubjektumok figurája (két férfi levelezik), az érzelmi átélések tartománya (a baráti, hivatalos és szerelmi ügyek keveredése), a megjelenített és csak sugallt történetek aránya és funkciója (az érzelmi históriák ábrázolásának nyíltsága, rejtettsége, jelzettsége és ezek szerepe), valamint a beszédmódok, és így tovább. Amikor tehát 1848-ban megjelenik a *Fehér éjszakák*, Dosztojevszkijnek már meglehetősen gazdag tapasztalata van a levélregény formájáról. Annál is inkább, mivel a *Regény kilenc levélben* elválaszthatatlan attól a típusú néhány levélben történetet mondó diszkurzusformától, amelyre három további példát szeretnék felemlíteni a Valerij Lepahin által kért orosz tradícióból, az orosz és nyugat-európai irodalmi hagyományt ötvöző történeti sor minimális rekonstrukciója céljából. Mindez egyben ismét mutatja azt is, hogy a tynyanovi értelemben azonosítható „szomszédos” sorok (melyekre Kovács Árpád hivatkozik opponensi véleményében) milyen történeti kontextust kínálhatnak a filológiai irodalomtörténeti tisztázás számára. Hangsúlyozandó azonban, hogy ez esetben nem intertextuális formálódásról van szó, csak annak felderíthetőségéről, hogyan is alakul az az orosz műfaji tradíció, amellyel összemérhető Dosztojevszkij alkotása.

A dosztojevszkiji *Regény kilenc levélben* legközvetlenebb előzménye Nyekraszov 1845-ben napvilágot látott *Роман в письмах* c. műve, most azonban Besztuzsev-Marlinszkij 1823-ban íródott *Роман в семи письмах* c. alkotását, Puskin 1829-ből származó *Роман в письмах* c. írását és Szomov 1932-ből való *Роман в двух письмах* c. művét venném csak jelzésértékűen szemügyre. A tradícióhoz való kapcsolódás tisztázásának a medrében arra mutatok rá, hogy mindhárom alkotás, még Besztuzsev-Marlinszkijé is, mely a romantikus levélregénynek szinte mintaértékű változatával szolgál, egyben olyan metapoétikai teljesítmény, amely az adott paradigma adekvátságát és lehetőségeit már a paradigma érvényének és fenntartásának az idején nyíltan és több részletében megfontolás tárgyává, tehát kérdéssé teszi. E problémát azért tárgyalom, mert a tradícióhoz való hozzá mérés feladata mindenekelőtt azt avatja kérdéssé, hogyan jelölhető ki és mi módon értelmezhető egy mozgásban lévő hagyomány.

A tökéletes romantikus történet egy barátjának két levélben vallomást tévő férfi szenvedélyes szerelmének, majd féltékenysége felébredésének az elbeszéléséből kerekedik ki. A hős végül párbajban megöli ellenfelét, ami örök és jóvátehetetlen kétségbeeséssel sújtja lelkét. A történet precedensértékű és illeszkedik a pecsorini típus *későbbi* megformálásának abba a lermontovi kidolgozásába, amely majd egészen Dosztojevszkij *Ördögök* c. művéig, Sztavrogin pecsorini kétségbeeséséig vezet. Mindezek mellett a kedves magasztalása, a szentimentális virágszimbolikához tartozó érzelmkifejezés, valamint éppen ehhez kötődően a természeti közelség és a mesterséges tér összekapcsolása, és szintúgy az albumköltészet problémájának egy különálló fejezetben való nyomatékos tárgyalása a szentimentális és romantikus mintát hangsúlyosan összefűzi és ugyanakkor mindkettő érvényességét egyszersmind meg is kérdőjelezi. Elég, ha annak nyílt tematizálására gondolunk: vajon mi lehet az igazság nyelve („на языке истины”²⁵), amikor az ember tiszta szív, vagyis túlcsordul az érzelmektől („я теперь весь – сердце”). Mi lenne az albummegnyilatkozás legmegfelelőbb nyelve – kérdezi francia nevű barátját a francia nevű kedvese iránti érzelm kifejezése tekintetében a levelek szerzője: „Но я не люблю павлиничаться чужими чувствами, я ненавижу все воздушные комплименты, на розовом масле замешенные, все эти мгновенные следы людского ничтожества. Притом по-русски писать красно меня не учили...”. Mi is az a *mindennapi* („обыкновенное”) érzelm és szenvedély, illetve az a túlfűtöttség, mely mégis megtámadja a lelket? Ez utóbbihoz nem áll rendelkezésre természetes nyelv, amely mindennapi módon beszélne a szenvedélyek tüzeréről, csak

²⁵ A mű szövegét a *TheLibRu* elektronikus könyvtárból idézem:

http://thelib.ru/books/somov_o_m/roman_v_dvuh_pismah-read.html – 2013. július 20.

kölcsönzött kultúra, az pedig nem megfelelő. Besztuzsev-Marlinszkij nem a kulturális elégtelenségről beszél, hanem a nyelv és a személyiség összetartozásáról, a nyelv individualitásának a szükségességéről: „...я слишком горд, чтобы изъясниться на языке чуждом [...] Но для меня тесен, холоден наш язык, когда нужно выразить кипящие страсти и радужные их изменения. О, для чего не могу я создать огненного наречия для своей пламенной любви, или зачем не могу я любить *обыкновенно*, как другие!”. Ehhez hasonlóan jórészt a *nyelv*, a *szó*, az *akusztikus zaj és csend* motívumaira íródik rá a lelki történet. Mindez a szerelmi szenvedélyből folyó párbajban a lélek tulajdonságait mint *lelki karaktert* hivatott jellemezni: *внутренний голос, отголосок, „выстрел раздался в моем сердце”, слово, звук голоса, „выстрел звучит”, „смертное стенание раздирает слух мой”, „шепчущая тишина”, „похоронное пение”, стук*. A telítetten romantikus-szентimentális minta, mely hangsúlyosan a francia kultúrához kötött, egyszersmind poétikai eltávolító mozdulatot tesz a képviselt irodalmi gondolkodásmód és formanyelv irányába.

Puskin 6 évvel későbbi levélregényét (még mindig csak 1829-ben járunk) olyan befejezetlen kísérletként tartják számon, amelyben a *Jevgenyij Anyegin* verses regénybeli szüzséje prózai levélregényformába íródik át. Így tehát versnyelvi és prózanyelvi regényi koncepciók egymáshoz viszonyításáról szól a poétikai kísérlet, ami ismételten meglehetősen közel vezet bennünket a *Fehér éjszakákhoz*. A szöveg jelentősége mindemellett és az említett történeti ív vázolásán túl abban áll, hogy központi hivatkozássá válik Richardson regénye, megint csak a *Clarissa Harlowe* – nem kizárt, hogy talán épp ennek fonalát veszi majd fel Dosztojevszkij a *Szegény emberekben*. A hivatkozás értelmét a témaként megjelenő modalitás kontextusa leplezi le, a szatirikus ábrázolás (vö.: „Ты же говоришь, что тебе некому будет нынешней зимою передавать своих *сатирических* наблюдений – а на что же переписка наша?”²⁶). A levelezés két barátnő között folyik. A szerelmi történet férfi szereplője a Karamzin-hősnőről elnevezett Liza után jön a faluba. Ide menekült előle a lány, mivel nemesi származása ellenére vagyontalan lévén azt feltételezi, hogy világfi lovagja aligha mondana le egy gazdag menyasszonyról. A fiatalember azonban egyre jobban beleszeret Lizába. A cselekmény síkján adott megoldás nem elválasztható a richardsoni hagyományra történő reflexiótól, amely már a hősnőt is jellemzi: „...igazi regényhősnőhöz illően, büszkén megjegyzem, hogy...” – fejt ki a problémát Liza. A *józanág* hangja egyrészt leleplezi a könyv szerint értelmezett modell inadekvátságát, mely már eleve ironikusan eltolt szituációt rejt magában, hiszen nem a társadalmi rangkülönbségnek a lány kárára értelmezhető problémájáról van szó, mint Richardson *Pamelájában*, vagy olyan férfiattitűdről, mint a *Clarissában*: „Miért ne mennél feleségül *-hez? Hol itt az áthághatatlan akadály? [...] Bocsáss meg, angyalom, de nevetnem kellett patetikus leveleden [...]. Nem váltál máris vidéki regényhősnővé? Azt tanácsolom, esküdjetek meg minél előbb.” Ami azonban ennél lényegesebb, az a Richardson regényének kontextusában megjelölt tradíció értékelése, és azon keresztül az a játék, melyet egy R. betűvel megnevezett, láthatatlan személyhez kapcsol Puskin. Miközben e szereplő mögött a nagyvilági társadalom tipikus képviselője rejlik, a jelölés egyben Richardson kezdőbetűje is, nem véletlenül fest így a már 1770-es évek közepéhez (tehát a Richardson utáni időkhöz) kapcsolt irodalmi regénykultúra értékelésének a vége: „Egy értelmes ember átvehetné a kész vázlatot és a kész jellemeket, kijavíthatná a stílust s a badarságokat, kiegészíthetné a félmondatokat – és kitűnő, eredeti regényt nyerne. Mondd meg ezt nevemben az én hálátlan R.-emnek. Eleget pazarolta szellemességét angol nőkkel való társalgásra! Hímezzen új mintát a régi kanavászra, és egy kis keretben mutassa meg nekünk a társaság képét, azokét az embereket, akiket olyan jól ismer.” Nyilvánvaló, hogy a Richardsonnal összefüggésbe hozható hagyománynak a puskinii jelenkorra vetítését tapasztalhatjuk meg, a kérdés az, miként írható át a régi tradíció. A barát válaszában kontextusában („Mire való Faublas urat játszani, és örökké nők körül sürgölnöd? [...] Ebben a tekintetben elmaradtál korodtól, s olyan vagy, mint egy nagyhangú *ci-devant* gárdista 1807-ben”) a francia és az angol regény egymás mellé kerül a főhős megidézésével (Faublas) Louvet de

²⁶ Puskin művét a következő forrás alapján idézem az itt megadott lapszámtartományban: Пушкин А. С. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 5. Романы. Повести. Москва, Гос. Изд. Художественной Литературы, 1960, 475–490.

Couvray *Les aventures du chevalier de Faublas* c. művéből (1790). Richardson és Louvet de Couvray együtt tartására pedig a szentimentális levélregényforma reflektálásának a keretében az ad lehetőséget, hogy – miként erre Larisza Volpert rámutat, Louvet de Couvray alkotásának előremutató jellegét értelmezve érdemes számot vetni azzal a pszichológiai módszerrel, mely a *lélek művészi kutatásához*, vagyis a lélekábrázoláshoz kapcsolódik²⁷ egy olyan regényben, mely teljesen tudatosan vetíti rá magát Richardson *Clarissájára*.²⁸ (Mindemellett az sem elhanyagolandó, hogy a puskinsi kéziratban az idézett szöveghelyen nem a Faublas, hanem a Lovelace név szerepel, ahogyan a névválasztás ilyen dilemmájára – L. Volpert is felhívja erre a figyelmet – a *Jevgenyij Anyegin* kéziratában is látni példát. Az *Anyegin* szüzsédarabjainak lehetséges levélregénybeli átültetésén töprengő Puskin pedig metaleptikusan önmagát is megidézi Vjazemszkijel, ezzel is az *Anyegin* vonatkozó és sokszor értelmezett technikai eljárását vonva az olvasó emlékezetébe: „Most már értem, hogy Puskin és Vjazemszkij miért kedvelik annyira a vidéki kisasszonyokat” (Liza leveléből).

Ha pedig végezetül egyetlen gondolat erejéig felidézzük Szomov levélregényét (1832), abban már a szentimentális kánon olyan kifordítását láthatjuk, amely nyíltan komikus modalitást ad a szerelmi házasság eseményének, méghozzá úgy, hogy elkerülhetetlen a hasonló, de mégis más változatú puskinsi kifordításra való emlékezés az 1830-ban írt *Parasztruhás* kisasszonyból. (Tudjuk, ez az a Puskin-mű, melyben Lotman értelmezi Rousseau Új-Heloïse-ából a Saint-Preux-reminiszenciát.²⁹) Annál is jogosabb ez az emlékezés Szomov művének olvasásakor, mert Puskin más alkotásain keresztül is megidézi a szerző, egy helyen konkrétan megadva az *Anyegin*nek azokat a strófáit, amelyek mintegy kiváltják a levélírónak a vidéki bálról szóló leírását („...ne várd tőlem, hogy részletesen lefessek a vidéki bált, olvasd el az *Anyegin* 5. fejezetében a 24–44-ig terjedő stanzákat”). A levélregény fő kérdése pedig a *természetes érzékenység* és a *természetes viselkedési nyelv* megtalálása.

A hagyomány vizsgálhatósága – összegzés

Valerij Lepahin ösztönzése úgy szólt, hogy fontoljam meg, mi mutatható be a *Fehér éjszakák*hoz illeszthető orosz és európai szentimentális irodalmi kultúrából. A disszertációban feltárt kérdések megjelölése után mindössze egyetlen új probléma orientáló szerepét vettem fel válaszképpen, a levélregényét. Ennek is csak néhány problémaaspektusát emeltem ki, egy szűk corpus bevonásával. Az irodalomtörténeti közeg megrajzolhatóságának a meggondolása mindazonáltal két tanulságot tudatosíthat.

1) az irodalmi gondolkodásmód korszakparadigmákhoz kötött poétikai beszédmódokban való megfoghatósága igényli annak a történeti mozgásnak a számbavételét, amely a művek egymáshoz való viszonyában ragadható meg. E viszony poétikai-történeti szempontjainak a meghatározásánál ugyanakkor nagymértékben mérlegelendő, hogy azt hogyan jelöli ki az irodalmi művek belső irodalomtörténet-írásának intertextuális gyakorlata (megmutatva, hogy milyen poétikai kérdés mentén tételezhető művek viszonya, és deríthető fel a művészi megvalósulás). Máskülönben nincs fógódzónk ahhoz, hogyan is határoljunk körül egy korszakirányzati vagy beszédmód-tradíciót. Ennek szellemében az irodalmi hagyományhoz (jelen esetben a szentimentalizmushoz) való kötődés mértéke és módja nem feltétlenül a kiinduló mintához (az orosz és európai szentimentalizmus kezdetéhez) való odafordulás vagy attól való eltávolodás tekintetében állapítható meg. Sokkal inkább a kulturális minta dinamikus mozgásának egész sorához szükséges hozzámérni a *Fehér éjszakákat*. Legyen ez a szövegben modellált intertextuális történetírás vagy akár a mű *mellett* megtekinthető, de szintén szöveghozzákapcsolódások folyamatában észlelhető poétikai gondolkodásbeli és formanyelvi elmozdulások sora. (Árnyaltabb értelmet nyer így a többször hivatkozott tinyanovi kulturális „sor” vagy „közeg” fogalma.) A kapcsolódási folyamatok ugyanis a maguk helyén, más

²⁷ Вольперт Л. И. «Охота тебе корчить г. Фобласа и вечно возиться с женщинами...» (Любовные похождения кавалера Фобласа Луве де Кувре). In: Вольперт Л. И. *Пушкинская Франция*. Издание второе. Исправленная и дополненная интернет-публикация. Тарту, 2010, 118–147; 121.

²⁸ Уо. 124.

²⁹ Лотман Ю. М. *Сотворение Карамзина*. Москва, Наука, 1987, 318.

szövegekben szintén intertextuálisan bomlanak ki. Megítélésem szerint az irodalomtörténeti tudatosodási folyamatok rekonstrukciója éppen ezért nem engedhet annak a lehetőségnek, hogy a művek szövegközi gondolkodásának a megnyilatkozásait kiiktatva állítson fel történeti sorokat, mellékesnek tekintve a szépirodalmi történeti önreflexió folyamatainak megvalósulásait.

2) Az irodalomtörténeti közeg megrajzolhatóságára vonatkozó megfontolások másik tanulsága ugyanakkor újfent azt mutatja, hogy a poétikai korszakparadigma, az irodalmi szentimentalizmus hagyománykontextusának meghatározhatósága mint irodalomtörténeti értelmezés a kritériumok kijelöléséhez egyfelől műértelmezések bevonását teszi elengedhetetlenné, másfelől viszont végső soron ahhoz az elméleti dilemmához vezet, hogy miben is állapíthatók meg az intertextualitás-kutatás feladatai és lehetőségei. A műértelmezés és az irodalomelmélet ismét elválaszthatatlannak bizonyul a történeti kép megrajzolásában.

Intertextualitás-kutatás és narratológia

Ezzel kapcsolatosan kanyarodom vissza Kovács Árpád bírálatának ahhoz a részletéhez, melyben opponensem az intertextualitás-kutatás és a narratológia kutatásmódszertani szűkösségére mutat rá, féltve a tudományos leírásnak azt a lehetőségét, hogy közel férközzön valódi szükséges tárgyához, az individuális irodalmi nyelvi produktumhoz. E kritikai pontra a poétikai nyelvre vonatkozó megfontolásokkal már reflektáltam korábban. Ezúttal a levélregény fent vázolt aspektusaira térek vissza a kijelölt szempontból. A levélregényforma olyan – és nem az egyedüli – műfaji alakzat, amely kifejezetten középpontba helyezi a narrációs formát. Épp az intertextuális feldolgozások világítanak rá arra, hogy maga a narrációs forma, annak poétikai kidolgozása és szemantikát képző lehetőségei válnak a szövegközi működés megvalósulásának és ezen keresztül: a művekben megtestesülő irodalomtörténeti modellek felépítésének alapjává. A szövegköziség-kutatás mai gyakorlata szerint a narratológia részét képezi a komplex intertextuális poétika vizsgálatának. Ha viszont a nemzetközi narratológia mai helyzetére vetünk pillantást, szembeötlik, hogy e tudományág legfőbb önazonosítási dilemmája napjainkban éppen a diszciplínáris határok megvonásának a kérdésében merül föl. A kortárs narratológiai kutatások már régiesen túlléptek a klasszikus narratológiának azon a kizárólagos irányultságán, mely az események konstruálásának, az elbeszélési technikáknak és formáknak, illetve az ezekhez kapcsolt jelenségeknek a kizárólagos elemzésére irányult. E témák mellett ma már ott szerepel a *narratív és nem-narratív folyamatok egymás mellé rendelése a művészetekben*, amely tartalmazza a következő páros fogalmakban érzékeltethető megközelítéseket: *dinamikus vs. statikus, temporális vs. atemporális, diegézis vs. mimézis, mondás vs. bemutatás, diakrón vs. szinkrón, a fragmentációnak folyamatszintű vs. megszakítottság-szintű realizációja*. (A 2013-as strassburgi nemzetközi narratológiai konferencia témáit idéztem.) Mindezekhez illeszkedően együtt van szó a *narratív folyamatok vs. diszkurzív folyamatok* értelmezhetőségéről. E fogalmi párosok nemcsak elvileg vetíthetők egymásra. Az elemzés módok gyakorlatában is nyilvánvalóan meg kell mutatkoznia annak a ténynek, hogy a narratológiai vizsgálatok egyre inkább a szemantikai folyamatok tisztázásának sokkal tágasabb területére vonódnak. Innen is megnyitható az említett témakijelölésekhez tartozó másik problémakör, mely viszont a transzmediális és a művészetek közötti (a szakzsargon szerint: „interart”, „inter-artistique”) és idetartozóan a legtágasabban érthető interszemiotikai kulturális folyamatokat igyekszik nyomon követni. Épp a narratológia napjainkbeli alakulási tendenciái, melyek egyre inkább magukénak mondhatják a szűk narratív folyamatok izolált vizsgálatán túllépő szemantikai természetű kutatásokat, integrálják mind intenzívebben a szemiotikát (és megfordítva, elegendő itt, csak egy példával élve, Marie-Laure Ryan kutatásaira gondolnunk, hozzátéve ehhez, hogy az interszemiotikai kutatások szükségszerűen interdiszciplinárisává váltak).

Az intertextus- és intertextuális-kutatás határai

És hol vannak a határok? – kérdezi Szőke Katalin opponensem (Szőke: 5. o.). Úgy vélem, ott, ahol ezeket maga a műalkotás kijelöli, és oly módon léteztülnek, ahogyan e kijelöléseket a befogadás megszüri. A kérdés itt valóban az, mi lépi át befelé irányulóan a szöveg és a szövegen kívüli valóság vagy még inkább: a kultúra határát, tehát a szöveg és a másik szöveg mezsgyéjét.

Nem a szövegtudatosság (konkrét alkotások tudatos megidézése) vagy a szövegtudattalan (pl. egy korszak formanyelvének általános, ösztönösen értett és felidézett jellemzőiből, vagyis az esetleg konkrétan nem tudatosítható versekből szőtt intertextuális rendszer) szembeállíthatóságában rejlik a válasz elsődlegesen. A dilemma talán sokkal inkább ott dől el, hogy mi válik szemiotikailag rendszerszerűvé, és mi az, ami kötelezően (Riffaterre terminusa) illesztendő bizonyos értelemképző sorok felfejtésébe, és elengedhetetlen azok kapcsolódásainak felderítéséhez, az intertextusok szisztematikus kiépülési folyamatainak a megértéséhez. A szemiotikai folyamat képződése felismerhető: intertextuális szignálok jelentkezésén alapul, ezek elvezetnek egy-egy pretextushoz, melynek felidézési módját a főszöveg kompozicionálisan, illetve szemantikailag irányítja. A felidezés egyben úgy köti vissza a pretextust a főszöveghez, hogy az ennek során megképződő intertextus (a két szöveg viszonyában testet öltő jelentéstér) betagolódik a szövegbelső folyamatokba. Amikor így az idéző műalkotás elidegeníthetetlen részeként értelmezzük már az adott intertextust, annak belülről kijelölt határaival, az új szempontból fog visszairányítani a pretextus értelemvilágához, és ezzel egyben tovább is íródik az intertextus. Az intertextus a pretextus megidézett alakzatához képest szükségszerűen bővebb, tágabb, szemantikailag kiterjedtebb formációt alkot, és képes újratagolni az idéző szöveget (ez is a szemantikai tagolásnak a formája tehát, a folyamatlogika felől tekintve). Kijelöli a főszövegből azokat a(z újabb) lehetőségeket, melyek a szövegek közötti bővüléshez és az intertextusok rendszerré történő kiépüléséhez vezetnek. Az említett két folyamat egybekapcsolódása kettős szegmentálást valósít meg: 1) a főszöveg szegmentálja a pretextust (irányítja, hogy mi olvasódik be a pretextusból a főszövegbe), 2) amikor viszont a pretextus már bővülve visszaolvasódik az idéző szövegbe (megképződik az intertextus), az egyben képes lesz újratagolni a főszöveget, s így továbbíródik az intertextus.³⁰ A szóban forgó jeltípusok: a szignál (mely jelzi a pretextus jelenlétét, ezt kapcsolom a dolgozatban kifejtett, Vjacseszlav Ivanov Bahtyin-értelmezésére támaszkodó leírásban a felismert jel fogalmához, vö.: Benveniste), valamint az index, mely már az intertextus megképződésének a sajátja és mutatója. Határátlépéssel pedig – mert a határ fogalmára kérdezett rá egy más dimenzióban Szőke Katalin – három fontos esetben számolhatunk a folyamat egyes szakaszaihoz köthetően: 1) elsőként a pretextus-szignál vezet el az elődszöveghez, a szöveg itt lépi át először önnön határait (textus → pretextus); 2) a pretextus-részlet gazdagodva visszaolvasódik az idéző szövegbe (lásd ezúttal fordított irányból: pretextus → textus); 3) az intertextus újratagol, vagyis a főszövegen belül is határátlépés, szemantikai bővülés (tehát szükségszerűen megújulás) megy végbe. Természetesen ezeket a lépéseket elméletileg nem értelmezi a befogadó, nem kell, hogy tudatosítsa a folyamatot, meglehet azonban, hogy olvasási útja mégis ezen a nyomvonalon halad. Ha ez a lehetőség adott, az intertextus jelenléte argumentálható. Ha nem, vagy egy-egy asszociáció nem épít rendszert, vagy a megidézés eredményeképpen visszaolvasódó szöveg nem tagolódik jelentésrendbe és -rendszerbe, véleményem szerint nem beszélhetünk intertextusról. Emlékezhetünk újra Lotmannak arra a disszertációjában is felelevenített állásfoglalására, hogy korántsem minden idézet válik intertextussá. Az idézetek sok egyéb funkcióval is rendelkezhetnek. Ezek egyike lehet a Lotman által említett szituációs nyelv (297. o.).

Szőke Katalinnak az intertextuális „kisugárzásra” vonatkozó kérdésére („Meddig terjedhetnek bizonyos szövegek kisugárzásai, melyek, illetve vannak-e a „szétszóródásnak” és „újraegyesülésnek” határai?”, 5. o.) a bemutatott folyamatlogika kínálhat egyfajta választ, mely tehát a megformálódási módozat nézőpontját érvényesíti.

Megkülönböztetendők továbbá a korszakra, gondolkodási vagy stílusparadigmára, illetve hagyományra utalás képződményeitől is a konkrét intertextusok (az általános formanyelv beidézéséről már a Szmirnov-utalással kapcsolatosan beszéltem). Bizonyos mértékig hasonlóságot

³⁰ A kettős szegmentálásról és a jeltípusokról részletesen lásd: Kroó K. The cultural mediational dynamics of literary intertexts. An approach to the problem of generative and transformational dynamics. *Sign Systems Studies* 40 (3/4), 2012, 385–404; uő: Динамика «жанра в жанре» в русле интертекстуальности: движущиеся границы «текстов в тексте». (Опыт анализа «романа» Достоевского «Белые ночи»). In: Kroó K., Torop P. (eds). *Text within Text / Текст в тексте / Культура в культуре / Culture within Culture*. Budapest–Tartu, 2013, megjelenés alatt.

mutat ezzel az a mód, ahogyan a *Fehér éjszakák*ban felmerül például Walter Scott *Rob Roy* (1818) c. műve. Nem fedezhető fel ugyanakkor Dosztojevszkij regényében egy kiterjedten kiépült Walter Scott-i intertextus, noha meglepően sok, öt Walter Scott-regény is így-úgy a szemünk elé kerül. Nevén nevezett hősnőin keresztül (Minna, Brenda) idéződik meg a *The Pirate* (vö. fentebb: 24. jz.), ám a *Rob Roy* hősnője, Diana Vernont mellett megemlítődik Clara Mowbray, a *Saint Ronan's Well* c. regény női szereplője is, valamint Effie Deans a *The Heart of Midlothian* c. műből. A Walter Scott-féle regénybeszédmód válik itt elsődlegesen asszociációs mezővé, miközben a női sors kerül a középpontba, és a szövegek sorába bekapcsolódik az *Ivanhoe* is, mint Nasztyenyka egyik címmel megemlített kedves regénye (egyébként sokatmondó az is, hogy épp Walter Scott-regényeket küldenek a házba). E műveken keresztül és különösen a *Rob Roy* megjelenésével pedig a romantikán mint korszakparadigmán belül kifejezetten egy szövegforma kerül a szemünk elé, amely az érzelmek nyelvének dosztojevszkiji problémáját a történelem megragadhatóságának, vagyis a történelem kifejezhetőségének, elbeszélhetőségének és értelmezhetőségének a nyelvi problémájához köti (vö.: a történelmi regény romantikus nyelve). Mi hitelesítheti ezt az értelmezést? (Szőke Katalin szavával kérdezve: hol húzódik az ilyen irányú értelmezés józanul kijelölhető határa?). Erre a kérdésre ad választ a rendszerszerűség fogalma. A *Rob Roy*-utalás a Walter Scott-féle történelmi regény emblémájaként más történelmi események felemlítésének a környezetében bukkan fel, ilyen a Szent Bertalan éj, mely rögtön konnotálhat a témához kötődő kulturális műveket, például Alexandre Dumas *Margó királyné* c. regényét (1845), de még inkább Giacomo Meyerbeer *Hugenották* c. operáját 1836-ból, tekintettel arra, hogy a *Fehér éjszakák*ban megneveződik Meyerbeernek egy másik operája, az *Ördög Róbert*. Mondhatjuk persze, hogy például a *Szent Bertalan éj* művészi ábrázolását megtestesítő szövegek ellenőrizhetetlen asszociációt alkotnak. Ez így van. Ám a történelmi események megidézéseiként nyerik el értelmüket a következő közlések is: „hősi szerepe, amikor Ivan Vasziljevics bevette Kazanyt [...], a prelátusok gyülekezete és Husz [...] Danton.” (505–506). Aa *IICC* ezzel kapcsolatosan még rámutat Karamzin történelmi művére is mint forrásra.³¹ Ez esetben pedig nemcsak magáról a történelemtől, hanem a történelem különféle ábrázolásairól is szó van. Így talán jogos az asszociáció a Szent Bertalan éj valamelyik művészi megformálására is. A történelmi személyek és események sorában másféle szignálnak bizonyul tehát a *Rob Roy* és a Walter Scott-regények, mint például Turgenyev *Virág* c. verse. E kód a történelem ábrázolásának a lehetőségei felé irányítja a figyelmet. Mindez, tekintettel arra, hogy a *Fehér éjszakák* nem történelmi regény, viszont a szentimentalizmus irodalomtörténetéről szól, azt a kérdést ébresztheti az olvasóban, vajon nem a kultúra történetét jelöli-e meg Dosztojevszkij a történelem mellett. Annál is inkább, mivel a „történet” szó, ahogy Valerij Lepahin is utal erre, és a disszertáció ezzel részletesen foglalkozik, az álmodozó többféle és többszintű történetmondásának a jelölőjeként áll előttünk egy olyan regényben, amely a történelem egyéni történetként való megélésének, szentimentális átélésének (átélhetőségének) a problémáját tanulmányozza. Az egyéni és a közösségi történet, az egyén sorstörténete és annak elbeszélhetősége, illetőleg a történelem fogalmához kapcsolódó népek és országok történelme összefűzésének viszont az orosz irodalomban Dosztojevszkijt megelőzően, mint ahogy őt követően is, ismerjük példáit. Álljunk meg egy pillanatra a lermontovi kérdésfelvetésnél a *Korunk hőse*ből: „Az emberi lélek története, még a legjelentéktelenebbé is, alighanem érdekesebb és tanulságosabb, mint egy egész nemzet története, különösen akkor, ha egy érett lélek önszemléletének a terméke” (ezután következik a rousseau-i *Vallomásokra* történő utalás, amely egyben a perszonális narráció kérdését érinti, természetes módon, hiszen az idézett sorok *Pecsin* személyes naplójának *Előszavából* valók).

Talán ez a példa segít leválasztani az intertextualitás klasszikus formáját az intertextuális szignál olyan alkalmazásáról, melynek szerepe abban áll, hogy kivezessen a kultúra történetébe, és ott nyisson meg kontextusokat, melyeket azután filológiaiag nagyobb léptékűen is érdemes megközelíteni. Walter Scott *Rob Roy* c. regényének címe mint szignál a történelem ábrázolásának a kérdését azért tudja hitelesen érvényesíteni Dosztojevszkij

³¹ *IICC*. 491.

művében (anélkül, hogy intertextus képződne), mert e „szentimentális regényben” magában hangsúlyos helyre kerül a sorstörténet elbeszélhetőségének a kérdése. Ha pedig innen továbblépve Lermontov *Korunk hősére* asszociálunk a *Fehér éjszakák* olvasási folyamatában, mely más helyütt egy ténylegesen jelenlévő Lermontov-verset formál jól körvonalazott, valódi intertextussá (lásd Heinének Lermontov fordításában való megidézését: „Они любили друг друга так долго и нежно...” – erről írtam a disszertációban), akkor nem egy újabb intertextualitást fedeztünk fel, csak talán hagytuk magunkat megszólítani a szöveg sugallata által, de már a szövegen kívül, annak a poétikai tradíciónak a folyamatába belépve, mellyel Dosztojevszkij irodalmi élményei alapján természetszerűleg folytonosságot teremt. Ebből a szempontból is fontos számomra az a szétválasztás, melyet Szőke Katalin a szemiotikára és a filológiára történő hivatkozással végez el. A filológiai kutatások tudnak a szemünk elé hozni – ahogy Valerij Lepahin ezt meg is teszi a véleményében idézett Lermontov-verssel és Baratinszkij elégiai poétikájára való utalással – nagyobb számban és gazdagabban olyan költői anyagot, mely inkább a megidézett formanyelv aláhúzásához járul hozzá, vagy az irodalomtörténeti kontextus árnyalásához, esetleg egy-egy téma vagy résztéma kidolgozásának a repertoárjából mutat fel újabb darabokat. Ez esetekben tehát irodalomtörténeti anyagokat viszünk az értelmezett mű közelébe, azok azonban nem fognak a maguk konkrétságában hatni a műinteretációra. A formanyelvbe vonható bizonyos tematikus toposzok közé tartozik a *pillanat* és az *örökkévalóság* összefüggésének a korszakból ismert többféle realizálási módja is, melyre Valerij Lepahin hozta az egyik verspéldát. Tovább követte opponensem gondolatmenetét, (3. o.) kiviláglik ugyanakkor, hogy a turgenyevi *Virág* c. költeménynek mint kifejezetten pretextusnak a *Fehér éjszakák*hoz történő részletesebb odakötése, amely több motívumra alapoz, valóban lehetséges és indokolt. Az értekezés leadása óta Borisz Tyihomirov vállalkozott arra, hogy bemutassa e költemény további irodalomtörténeti és poétikai kontextusait („Два слова об эпиграфе к повести Достоевского «Белые ночи»” – kézirat, 2013).

Az intertextusokról való töprengést lezárandó végezetül reflektálok Szőke Katalin konkrét dilemmájára, hogy vajon összeköthetjük-e Puskin *Ha zajló utcán mendegélek...* című versét Dosztojevszkij *Félkegyelműjével*, konkrétan Ippolit *Magyarázatával* és Turgenyev *Egy felesleges ember naplójával* is (4–5. o.). Opponensemmel egyetértve azt gondolom, hogy ha a kérdés úgy szól, hogy a *Fehér éjszakák* és a megnevezett másik két alkotás között létrejön-e szövegköziség, akkor a válasz egyértelműen az, hogy nem. Ilyenfajta szövegkisugárzás nincs. Ugyanakkor Turgenyev *Egy felesleges ember* naplója ugyanezzel a Puskin-verssel zárul. Külön intertextuális vizsgálat tárgyát képezheti e költeménynek Turgenyev művében betöltött szerepe. A disszertáció 94. oldalán egy nagy gyűjtőtémát a *közömbös természetet* neveztem csak meg, mely az elmúláshoz kapcsolódóan első látásra indokolhatja egyazon Puskin-költeménynek két különböző szövegbe történő bevonását (vö.: 94. o., vö.: 203. o.: 267. jz.). Arra vonatkozó kutatás már született, hogy *A félkegyelmű* hogyan idézi meg Turgenyev elbeszélését, és hogyan jön létre egy olyan értelmezési tér, amelyben nemcsak a két prózamű, hanem a Turgenyevnél szereplő Puskin-elégia és az Ippolit *Magyarázatához* tartozó Gilbert-óda is együtt olvasható.³² Ez azonban teljesen kívül esik a *Fehér éjszakák*on, kizárólag a Puskin-költemény intertextuális útjának a filológiai nyomon követését érinti.

Térpoétika és vizualitás

E helyen köszönöm meg Valerij Lepahinnak a tér- és vizualitásértelmezésre tett javaslatait is. Ezek mindenképpen inspirálóak. A magam részéről csak a témakifejtésembe szorosan integrálódó térproblematikával foglalkoztam. Ezek között kiemelt helyen szerepelt a pétervári tér mint kronotoposz, ebbe illeszkedően értelmeztem a gogoli intertextus kronotopikus gondolkodását, a térben járás és határátlépések eseteit, és az elégiai térstruktúrát mint az

³² Huber Zsófia 2004. *Ippolit avagy „Egy felesleges ember naplója”* „*A félkegyelmű*”-ben. Országos első helyezést elért OTDK pályamunka. Kézirat. (Témavezető: Kroó Katalin)

álmodozásban fogant érzékelés alapvető kifejezési formáját mutattam be részletesen. Az ég motívum és a zárórész belső tere kapott még figyelmet, valamint a térmotívumok némelyikének metaforizációja. A vizualitás pedig a látványleírással és az álomlátásokkal került a középpontba, de a megközelítési módot a vizualitásnak mint jelentésnek a kérdése irányította mind a szövegbelső, mind a szövegközi felvetés keretein belül.

Nagyon termékenynek látszik Valerij Lepahin javaslata, mely szerint a Szvidrigajlov alakjához kapcsolt motívumrendbe és az „аршина пространства” értelmébe beilleszthető a *véges és végtelen, a pillanat és örökkévalóság* problémája. Valóban, ennek az összefűzésnek az egész dosztojevszkiji életmű kontextusában is hatalmas jelentősége van. Ilyen motívum a *pók* is, mely illeszkedik az adott motívumszemléleti körhöz. Áthallást biztosíthat az opponensem által idézett sor is: „egy nap az Úrnál olyan, mint ezer esztendő, és ezer esztendő, mint egy nap” (Péter II, 3,8). Az ószövetségi zsoltárpárhuzamot és annak egész szövegkörnyezetét tekintve talán feltételezhető, hogy akár *A félkegyelműbe* is belecsenghetnek ezek a szavak: „Mert ezer esztendő annyi előtted, mint a tegnapi nap, a mely elmúlt, és mint egy őrjárási idő éjjel [...] Taníts meg minket úgy számlálni napjainkat, hogy bölcs szívhez jussunk” (Zsolt. 90,4; 90,12) – lehetne ez akár Miskin tanácsa Aglajának. A bírálatban szintén eszünkbe idézett Lermontov-sor is az idő számolásának a motívumát érvényesíti, melyet opponensem a *Fehér éjszakákban* is felfed. Az álmodozó kronotoposzának a reális tér-idő szerkezetéről való leválasztása szintén érdekes eredményeket hozhat. Igaz, ennek az álmodozást jellemző kronotoposznak az elemeinél a saját tér-idő-világon belüli kapcsolódásokon túl, melyet opponensem a virtualitáshoz köt (4. o.), felfedezhető a reális terekkel való összefűződés is. Ezt látjuk például az említett ég motívum esetében, mely mind az elégiai álmvilágnak, mind a pétervári térnek a másik térre is projektálódó attribútuma. A kronotoposzok értelmezésében a *rész-egész* értelemkapcsolásnak tulajdonítottam nagy szerepet a gogoli intertextus mentén haladva, tekintettel arra, hogy ez kiemeli a pillanat, a fragmentum és a teljesség, az örökkévalóság értelmét. A *saját és idegen tér* meghatározása pedig az elégiai szövegek egyik alapvető tér-idő élményeként merült fel.

Terminológiai kérdések

A jelzett folyamatok azonosítása igényli annak a terminusrendszernek a kialakítását, melyet a pretextus és intertextus radikális szétválasztásával, az *intertextuális történeti szűzsé* fogalmának a bevezetésével, illetve a szignál és az index szerepének az adott folyamatokhoz kötött megkülönböztetésével már részben az értekezést megelőzően megpróbáltam létrehozni a *Rugyin*-ról szóló monográfiában, ahol számos szakirodalmi utalással támasztottam alá a terminusok melletti érvelést. A Valerij Lepahin által szóvá tett új terminusalkalmazás nem öncélú, hanem a folyamatok bemutatását, illetve azoknak a szövegben való szétválaszthatóságát igyekszik átláthatóvá tenni. Ugyanakkor mindez bizonyos magyar terminológiai átültetési módokat kizár. Ha az intertextus megképződésének a folyamatait tartjuk szem előtt, véleményem szerint nem indokolt például az intertextus szövegbe kerülésének, beültetésének a fogalmára támaszkodni. Ehhez hasonlóan a „vendégszöveg”-terminus is vitatható, ha figyelembe vesszük a következőket: amikor a pretextus az idéző mű határát átlépve funkciója szerint már intertextusként vesz részt az értelemképzés folyamataiban, olyan szövegalkotás eredményének tekinthető, amellyel az irodalmi mű saját részeként *hozza létre, tehát képezi meg* a pretextusból intertextussá transzformálódó jelentésteret. (Ezért vonzó Igor Szmironov orosz terminusa: „порождение интертекста”). A „vendégszöveg” kifejezés azt a benyomást kelti, hogy az idéző műhöz képest másodlagos szöveggént mintegy „vendégként” ki- és berakható az intertextus. Az idéző főszöveg alkotása az intertextus, ezért lényegesen érthetőbb e főszöveg *anyaszöveggént* való megjelölése, melytől azonban, a vendégszöveg terminusának kiiktatása mellett, magyarosított terminuspár híján, mindvégig tartózkodtam. Nem öncélú az elő- vagy elődszöveg használata közötti választás megfontolása sem, melyet szakirodalmi érvekkel is indokoltam (lásd pl. az előszövegnek a szöveg előváltozataiként való szemlélhetőségét és ennek megjelenéseit néhol például a tartui iskola

munkái között). Az „elődszöveg” megjelölés használatát az is indokolhatná, hogy ez illeszthető lenne az anyaszöveg által sugallt szemléleti körhöz (az intertextus lényege ugyanis éppen az, hogy genetikus, vagyis poétikailag és történetileg „rokoni” kapcsolatba fűz két szöveget, korántsem egyszerűen az elő- és utóidejűségről van tehát szó).

Végezetül szeretném ismételtlen megköszönni opponenseim értékelését, mindazokat az inspiráló kérdéseket és javaslatokat, amelyekre válaszomat megfogalmaztam.

Budapest, 2013. július 30.

Kroó Katalin