

dc_298_11

Kroó Katalin

IRODALMI SZÖVEGFOLYTONOSSÁG

**A KÖZVETÍTŐ ALAKZATOK POÉTIKÁJA
DOSZTOJEVSZKIJ ALKOTÁSAIBAN**

Akadémiai doktori értekezés

Budapest, 2011.

TARTALOM

I. RÉSZ

ELMÉLETI ÉS ÉRTELMEZÉS-MÓDSZERTANI ALAPVETÉS

ELSŐ FEJEZET

A KÖZVETÍTŐ ALAKZATOK MEGHATÁROZHATÓSÁGA AZ IRODALMI SZÖVEGFOLYTONOSSÁG FÉNYÉBEN

- I. A közvetítés vonatkoztatottsága5
- II. A közvetítés értelmezhetősége a zártság és nyitottság problémája felől.....14

MÁSODIK FEJEZET

A KÖZVETÍTŐ ALAKZATOK VIZSGÁLATA DOSZTOJEVSZKIJ POÉTIKÁJÁBAN.
A DISSZERTÁCIÓ FELÉPÍTÉSÉRŐL

- I. Általános és egyéni kutatási előzmények
 - 1) Általános kutatási kontextus.....22
 - 2) Egyéni kutatási kontextus.....33
- II. A problémakifejtés módja – a disszertáció célkitűzései és kompozíciója.....36

II. RÉSZ

DOSZTOJEVSZKIJ: *FEHÉR ÉJSZAKÁK*

BEVEZETÉS

PROBLÉMAKIJELÖLÉS – A KIINDULÓ ÉRTELMEZÉSI SZEMPONTOK MEGHATÁROZÁSA.....47

ELSŐ FEJEZET

A KÖZVETÍTŐ ALAKZAT KIJELÖLÉSE ÉS ÉRTELMEZÉSE A MŰ MOTÍVUMRENDSZERE FELŐL.
A *VIRÁG* MOTÍVUM TURGENYEV *VIRÁG* CÍMŰ KÖLTEMÉNYÉNEK A KONTEXTUSÁBAN.....49

MÁSODIK FEJEZET

A PÉTERVÁRI LÁTOMÁS ÉS A TALÁLKOZÁS PÁRHUZAMHELYZETÉNEK A SZEREPE
A KÖZVETÍTŐ ALAKZAT ÉRTELMEZÉSE SZEMPONTJÁBÓL.....64

HARMADIK FEJEZET

PUSKIN *HA ZAJGÓ UTCÁN MENDEGÉLEK...* CÍMŰ VERSÉNEK INTERTEXTUÁLIS SZEREPE
A KÖZVETÍTŐ ALAKZAT KIÉPÜLÉSÉBEN

- I. A Puskin-intertextus megformálódása.....73
- II. Egybeépülő intertextusok – a *Szegény emberek* szövegbe hívásának a jelentősége....78
- III. A Puskin-intertextus egyéb funkciója. Az örökkévalóság témareprezentációjának szűzség átértékelődése.....89

NEGYEDIK FEJEZET

A KÖZVETÍTŐ ALAKZAT MINT *ÚJ ÁLOM*:
ZSUKOVSKIJ KÖLTEMÉNYE MINT INTERTEXTUÁLIS FORMÁCIÓ.....98

ÖTÖDIK FEJEZET

A *TELJESSÉG* MEGJELÉNÉSE A *KEZDET*, *VÉG* ÉS *FOLYTONOSSÁG* GONDOLAT-KONTEXTUSÁBAN.....123

HATODIK FEJEZET

A LÍRAI-ELÉGIAI INTERTEXTUS-RENDSZER BŐVÜLÉSE ÉS POÉTIKAI MŰKÖDÉSE.....138

HETEDIK FEJEZET

GOGOL PRÓZAMŰVE A *FEHÉR ÉJSZAKÁKBAN*.....172

NYOLCADIK FEJEZET

„ÁRKÁDIÁ”-TÓL „ELYSIUM”-IG A MŰFAJI GONDOLKODÁS ÚTJÁN.

A SZENTIMENTÁLIS IDILL MŰVÉSZI ÁTVÁLTOZÁSA A *FEHÉR ÉJSZAKÁKBAN*

- I. Schiller: *A naiv és a szentimentális költészetéről*.....185
- II. A Schiller-tanulmány új kontextualizálásának a lehetősége.....188

KILENCEDIK FEJEZET

A „SZENTIMENTÁLIS REGÉNY” BEFEJEZÉSE A *FEHÉR ÉJSZAKÁKBAN*.

A KÖZVETÍTŐ ALAKZATOK ÉS A SZÖVEGZÁRLAT ÖSSZEFÜGGÉSEI

- I. Az elégiai idill szemantikai világa és intonációs modalitása.....195
- II. Az ember új természetének a pátosza. A *jó(ság)* dosztojevszkiji meghatározása.....199

TIZEDIK FEJEZET

A *FEHÉR ÉJSZAKÁK*-BELI „SZENTIMENTÁLIS REGÉNY” BEFEJEZÉSE

A *SZEGÉNY EMBEREK* TÜKRÉBEN

- I. A természet(esség) és együttérzés a *Szegény emberek*ben.
Dosztojevszkij „naturális” ábrázolása Puskin és Gogol alkotásainak a fényében:
a „valószerű” és a „valószerűtlen” együttérzés.....207
- II. A jóság szemantizációja a *Szegény emberek*ben – a naturális iskola poétikájára
reflektáló dosztojevszkiji válasz.....213

ZÁRÓ GONDOLATOK.....223

III. RÉSZ

KÖZVETÍTŐ JELENTÉSALAKZATOK
DOSZTOJEVSZKIJ *BŰN ÉS BŰNHŐDÉS* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

BEVEZETÉS

AZ ÉRTELMEZÉS MÓDSZERTENI IRÁNYÁNAK A KIJELÖLÉSE.....227

ELSŐ FEJEZET

„ÚJ SZÓT ADNI A VILÁGNAK”

VAGY „ENGEDELMESEN” ISMÉTELNI A „RÉGI SZÓT”?

- I. Raszkolnyikov cikkétől a *Bűn és bűnhődés* önértelmezéséig.....229
- II. Az epigon szóismétléstől a szóteremtő feltámadásig.....238

MÁSODIK FEJEZET

RASZKOLNYIKOV *GYLKOSSÁGA* MINT KÖZVETÍTŐ JELENTÉSALAKZAT

dc_298_11

- I. A közvetítő jelentésalakzatok megközelítése a *Bűn és bűnhődés*ben.....253
- II. A gyilkosság kettős szemantikai minősítése.....255
- III. A kettős szemantikai értékelés működési elve és szerepe a közvetítő alakzatok megformálódásában.....259
- IV. A gyilkosság mint közvetítő alakzat további jelentésmeghatározásai
 - 1. Az „új szó” teremtőjének a „régis szó” meghallgatása felé vezető útja.....262
 - 2. Még egyszer Raszkolnyikov gyilkosságának jelstátusáról. Közvetítés, metaforizáció, interpretáció.....270

HARMADIK FEJEZET

A BŰNTŐL A SZÖVEGIG – SZEMANTIKAI EMLÉKEZÉS EGY ANTIK MODELLRE

- I. Ovidius: *Hyacinthus*.....276
- II. Záró gondolatok – Összegzés...280

BIBLIOGRÁFIA.....289

dc_298_11

ELSŐ RÉSZ

ELMÉLETI ÉS ÉRTELMEZÉS-MÓDSZERTANI ALAPVETÉS

ELSŐ FEJEZET

A KÖZVETÍTŐ ALAKZATOK MEGHATÁROZHATÓSÁGA AZ IRODALMI SZÖVEGFOLYTONOSSÁG FÉNYÉBEN

I.

A KÖZVETÍTÉS VONATKOZTATOTTSÁGA

A *közvetítés* irodalomelméleti fogalmának a tisztázása, amennyiben e fogalmat a *szövegfolytonosság poétikájának* a problémájára vetítjük, első lépésben két textuális megnyilatkozás behatárolását teszi elengedhetlenné. Az irodalmi műben azt a két poétikai formációt szükséges megnevezni, melyek között a *közvetítés* feltételezetten végbemegy. Szövegbelső meghatározottságában és funkciójában tekintve a közvetítés jelenségét, legtagabb megközelítésben a műalkotás *elejének* és *végének* a poétikai megformálása jelentheti a két kitüntetett pontot, amely fölé ívként hajlik a művészi szöveg mint folyamat. Az irodalmi mű kétirányú (előre- és visszafelé haladó) folyamatként való felfogása – mind eredeti formálódása: szöveggént való létrejötte, mind értelmező újraalkotása: olvasása tekintetében –, kettős kibontakozása felől elgondolt értelmezhetősége feltételezi az *idő* szerepének a hangsúlyozását. Nem az ábrázolt idő szem előtt tartásáról van itt szó, nem is a narratív-tematikus világ szempontjából számba vehető elbeszélői és elbeszélte idő viszonyának a kiemeléséről, hanem arról, amit a *folyamatszerűség* idejének nevezhetnénk, a *szövegdinamika időmértékének*. E mérték létének bizonyítékául szolgál, hogy a dinamikus szövegfolyamatot az értelmező gondolatban szakaszokra és szintekre bontja, és éppen e szakaszok és szintek között keresi minden esetben újra és újra az értelmi átjárást.¹ Ezekben az átjárásokban jelentenek fontos orientációs pontokat a közvetítő alakzatok.

Első megközelítésben így a közvetítő alakzatok a mű elejét és végét egybekapcsoló szövegbelső folyamatokban rögzíthetők. Szűkebben annyiban határozhatók meg, amennyiben e folyamatok egyes szakaszait, illetve az értelmezhetőség szintjeit kapcsolják össze. Abban a folyamatkibontásban töltik tehát be szerepüket, amelyet Frank Kermode méltán híres *The Sense of an Ending* (1967²) című alapvető könyvében a jól ismert „tick-tock” metafora

¹ A folyamatok szegmentálásában a cselekmény- és az elvontabb szemantikai konstrukciók összeérlelődéséről lásd pl. Еропов 2001.

² A következőkben hivatkozott kiadás: Kermode 2000.

beiktatásával a „tikk” (vö.: „tick” – a narratív kezdet) és a „takk” (vö.: „tock” – a narratív bevezető) állapotait összemérhetővé avató és azokat összefűző *közöttiség* fogalmával ruház fel, amikor a két narratív megnyilatkozás közötti időt és annak jelentését értelmezi. Kermode szerint ez az a *közöttiség*, amelyben a „chronos” (a lineáris, kronológiai időrend) „kairos”-szá, egy másik dimenziójú idővé változik át, valamiféle *lényegi* idővé. Ez a „regény ideje”.³ Nem a megíráshoz tartozik, nem is a cselekmény lezajlásához, és az elbeszélő és az elbeszélte idő kapcsolata sem fedi értelmét. Most már saját megfogalmazásomban: a regény *megalkotott szövege értelméhez rendelt idő*ről van szó, tisztább meghatározás szerint pedig eme *értelem kibontakozásának a temporális módusáról és közegéről*.⁴ Tovább is pontosíthatunk, még messzebb lépve a kermode-i megfogalmazás formájától, talán mégis közelebb jutva így annak tartalmához: *az értelem*⁵ *folymatszerű kibontakozásának a temporális létmódjára* gondolhatunk itt, melynek két leglényegesebb vonatkoztatási pontja a mű eleje és a vége. A „tikk-takk” alakzatot egybekötő *közöttiség* – sugallja Kermode – egyrészt a várakozás ideje és folyamata; másfelől viszont csupán a vég felől értelmezhető az alakzat egésze, amennyiben a vég maga újraértelmezi a kezdetet, és új értelemmel ruházza fel a korábbi jelentéseket.⁶ A vég felől való visszatekintés az Augustinusra való hivatkozással megadott emlékezési formák közül az utólagos értelemalkotással összekapcsolódó emlékező interpretációhoz köthető.⁷ Ha pedig ez így van, akkor az is igaz lesz, amit Kermode ilyen formában tételesen nem mond ki, de koncepciójában benne rejlik, illetve abból tovább olvasható: a *közöttiség* a kezdetre és a

³ „This is the time of the novelist. A transformation of real successiveness. It is required to be a significant season, *kairos* poised between beginning and end.” Uo. 46.

⁴ Ez a „jelentős” idő: „...*kairos* is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end.” (uo. 47). Az idő kiemelt pontja, mely kiszakít a megszokott temporalitásból (kizárólag ebben az értelemben nem-temporális, de helyesebb lenne így meghatározni: egy másfajta temporalitás hordozója), Kermode szerint számosságában, ismétlődéseiben is értelmezhető és értelmezendő, vö.: „these seasons, *kairoi*, historical moments of intemporal significance” (uo.; az idézetekben a kiemelések eredetiek – K. K.). A „történelmi pillanatok” kifejezés szintén e pontok jelentőségére utal, az ismétlődő pillanatok pedig kirajzolják a másféle időérzékelésnek a *folymathoz* való mérhetőségét. A gondolat a „típus” és „antitípus” viszonyának értelmezése során válik nyomatékosná. (E problémakörrel, a fogalomról és az ahhoz kapcsolódó kritikátörténetről kínált rövid áttekintést lásd Fabinyi 1996). A *kairos* az, mely érvényesíti és értékkel ruházza fel az *Őszövségben* megformált típusokat és próféciákat, átalakítva a múltat. A *kairos* hozza létre a konkordanciát az eredet és a vég között (uo.). Az interpretátor maga is ebben a *középben*, ebben a *közteségben* áll („The attractiveness of the types must in the end be explained in terms of the service they do to *the man who senses his position in the midst*, desiring these *moments of significance* which harmonize origin and end” (48); saját kiemelések – K. K.; a következőkben mind a szép-, mind a szakirodalmi munkákból vett idézetekben csak az eredeti szerzői kiemeléseket jelölöm külön, az összes többi esetben a kiemelések az értekezésben érvényesített értelem hangsúlyokat tükrözik). Ricœur a szöveghez magához mint nyelvi egységhez kapcsolja „az időbeli tapasztalat és az elbeszélőaktus” közötti közvetítést, éppen a szöveg az, ami a narrativitás és temporalitás „kölcsonosságának” és „megfordíthatóságának” a letéteményese. Ricœur 2010: 6–7, vö. uő. 1980. E tanulmány bővebb értelmezését lásd Kroó 1999: 87–88.

⁵ Vö.: „... time—the kind that *confers significance* on the interval between *tick* and *tock*” (51; az idézet utolsó két kiemelése eredeti – K. K.).

⁶ „...when mere successiveness [...] is purged by the establishment of a significant relation between the moment and a remote origin and end, a concord of past, present, and future...” Uo. 50.

⁷ Vö. uo. 53.

végre való vonatkoztatottságában magának az *értelemkonstituálásnak a kitüntetett módja*, és mint ilyen *a szövegdinamika leghatékonyabb működési területe, amennyiben szemantikai reflexiót és metareflexiót hordoz.*

Amit Kermode említett metafora-terminusa köré szervezeten megfogalmaz, elméleti síkon a szöveg előre- és visszafelé haladó olvasási folyamatait hozza egy térbe, rámutatva azok egymáson való megalapozódására. A „tikk” folyamánként értelmezhető „takk” várása nélkül nincs előreirányuló olvasat (más fogalmi árnyalatok szerint: prospektív olvasat, kataforikus értelmezési rend, preszuppozíció/anticipáció); ahogyan a „takk”-nak a kezdetekre való értelmi referálása nélkül sem bontakozhat ki megragadható transzformációs szemantika, amelynek alapja a retrospektív értelemalkotás (anaforikus értelmezési rend).⁸ A kettő közötti tér pedig a maga egészében, összetett képződményként, a jelentésértelmezésnek és -átértelmezésnek szemantikailag összerendeződő folyamatait foglalja magában. A „tikk” és „takk” *közöttiség* ennek megfelelően, kétséget kizáróan *jelentéstér*, amelyben eltérő irányú olvasási folyamatok együtthathatása érvényesül. E *közöttiség*, *köztesség* terének a létmódja a dinamikus viszonyba rendeződés, a szemantikai mozgás. Hangsúlyozni szükséges, hogy az adott kontextusban szűzséként értett cselekménynek („plot”) Kermode olyan konkordanciaképzést, olyan olvasat-összerendezést tulajdonít, amely nemcsak véletlen, mellékes eseményeket („incidents”) hoz összhangba, hanem képes arra, is, hogy más, „finomabb” egyezések is létrejöjjenek a felismerésben.⁹ Ezek mintegy felszabadulnak a lineáris időkibontás logikája alól. Későbbi irodalomelméleti szóhasználattal élve, itt leginkább a *paradigmatikus* ekvivalenciaképzés jelenségére gondolhatunk.¹⁰ Nem ez bizonyul azonban most igazán lényegesnek Kermode leírásában. Sokkal inkább annak megállapítása, hogy az eseményeknél „finomabb” megfelelések is számba vehetők. E gondolat megkerülhetetlen. Azt mutatja, hogy bár Kermode leírása mindvégig a narrativitás szűkebb elméleti kontextusában mozog, valójában a jelentésképzés sokkal tágasabb folyamatainak a megvalósulási módjáról ad hírt. Tulajdonképpen a *köztesség általában vett (a narrativitáson túlmutató) szemantikai terét* határozza meg, amely végső soron nemcsak *kitölti* a kezdet és a vég közötti állapotot, hanem a *szövegdinamika közegeként a jelentésképzést működtető operációs teret* biztosít.

⁸ E kérdés részletes értelmezését, szakirodalommal lásd Kroó 1999: 67–70.

⁹ „I mean not only concordant imaginary incidents, but all the other, perhaps subtler, concords that can be arranged in a narrative.” Uo. 52.

¹⁰ A paradigma fogalmának a nyelvészetben való bővüléséről lásd Кудрякова–Соболева 1979; Lotman paradigmaértelmezését lásd Лотман 1970: 102–243; Wolf Schmid paradigmabemutatóját Puskin-szöveganyagon lásd Schmid 1994; továbbá: Schmid 1998; vö. Toporov munkájában az ekvivalensek kétirányú elhelyezkedéséről 1995. Ju. I. Levin a szöveg meg nem értésének a kontextusában beszél a paradigmák fel nem ismeréséről: Левин 1981.

E köztes tér jellemzésének és értelmezhetőségének Kermode munkájában egybe nem foglalt, ám mégis egybegyűjthető leglényegesebb sajátosságai között a következők fedezhetők fel: a jelentés mint viszonyítás (lásd a középnek a kezdetre és a végre való vonatkoztatását), mely nélkül nem jönne létre jelentésdinamika; ennek nyomán relacionális jelentések tételezése (a kezdetnek a véggel való összevetése, hozzátehetjük: mikro- és makroszakaszokra érvényesítetten) alapozza meg az átértelmezési folyamatot; eredményként a prospektív és retrospektív olvasatok összerendezett viszonyba szerveződnek, aminek tartalma magának az értelmezésnek a belső mozgásában ölt körvonalat.¹¹ A köztesség fogalmától, mint látható,

¹¹ Ennek fényében Borisz Tomasevszkij „regresszív megfajtás”-nek („регрессивная развязка”) a kategóriáját, amelyet a kutató kifejezetten a novella végének a sajátosságaként tart számon – miszerint a motívumok újdonságként jelennek meg és egyben utólag átértékelnek korábbi jelentéseket – nem tekinthetjük a novellát a regény műfajától megkülönböztető poétikai jegynek, csupán a retrospektív értelmezési mechanizmus törvényszerű művészi megnyilatkozásának. Vö. Томашевский 1967 [1928]: 103, vö. uő. 1971 [1930]: 137–138. E kérdés vonatkozásában külön figyelmet érdemel az a tény, hogy Tomasevszkij a motívum jelentésének a hitelességét a művészi rendszer egészéhez köti, amelyben az adott értelem érvényesül. Mi több, a művészi rendszert egyben irodalmi tradíciókhoz való illeszkedésként is értelmezi. Olyannyira, hogy a motiváció, a motívumnak vagy motívumkomplexumnak e rendszerbe való beleillése Tomasevszkij meghatározása szerint azon a „kompromisszumon” alapul, amely „az objektív valóság és az irodalmi tradíció között” jön létre. („Но так как законы сюжетной композиции с вероятностью ничего общего не имеют, то всякий ввод мотивов является компромиссом между этой объективной вероятностью и литературной традицией.”, uo. 147.) Eszerint a motívumok *értelmi státusát*, vagyis jelentésük megalapozottságát minden esetben a „reális” értelem és a tradíciókhoz való viszony erőtere szabályozza. A motívum értelmének viszont mindvégig *motiválnak* – „igazoltnak”, „jogosnak” – kell lennie, ami azt jelenti, hogy nem „eshet ki” („выпадает”, vö. uo. 144) a művészi rendszerből, „az elbeszélés kontsrukciójából” (vö.: „конструкци[я] повествования”, 150; „Поэтому введение каждого отдельного мотива или каждого комплекса мотивов должно быть *оправдано* [eredeti kiemelés – K. K.] (мотивировано). Проявление того или иного мотива должно казаться читателю необходимым в данном месте. Система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов, называется *мотивировкой*”, uo. 145). Ha a szövegfolytonosság (értelmi folytonosság) poétikai követelménye azt diktálja, hogy a motívum minden szöveghelyen *illeszkedjen*, ebből az következik, hogy az értelmezésnek és az átértelmezésnek egyaránt motiválnak kell lennie, tehát a műalkotás vége is csak annyira lehet váratlan, amennyire egyben szemantikailag elő is van készítve.

Vö. Umberto Ecónak azzal a megállapításával, amelyhez a későbbiekben még visszatérek: „A hangsúly immár a folyamatra került, a *sok rend* meghatározásának a lehetőségére. A nyitott módon strukturált üzenetnek [...] a hatásmechanizmusa, hogy a befogadó *elvárása* [...] nem annyira a *várt előrejelzése*, mint inkább az *előrejelzetlen várása* legyen. Így egy esztétikai tapasztalat nem akkor jön létre, mikor valamely válsághelyzet a bevett stilisztikai konvenciók szerint lezárul, hanem miközben – egy folytonos válságsorozatba, egy valószínűtlenség uralta folyamatba belemerülve – választási szabadságunkat gyakoroljuk. Vagyis mikor e rendezetlenségben több ideiglenes és kísérleti jellegű valószínűségi rendszert létesítünk; s miközben mindet – egyidejűleg vagy egymás után elfogadhatjuk, ekviprobabilitásukban és a teljes folyamat nyitott hozzáférhetőségében találunk élvezetet”. Eco 1998: 191. Ez az a folyamat, melyet Eco, az alaklélektan megfontolásaira hivatkozva, összeköt a „nyitott processzualitás” fogalmával. Uo. 179.

Eco „nyitott mű”-elgondolására még részletesen reflektálok a későbbiekben, kapcsolódási kontextusokba helyezve a szóban forgó elméletet. Tomasevszkij megállapításai mellett említve az idézett gondolatot, jelen helyen az tűnik megfontolásra érdemesnek, hogy a novellának Tomasevszkij elképzelése szerinti *váratlan vége* (a „végső motívumok újdonsága”: „Вот эта новизна концовых мотивов и служит главным приемом концовки новеллы”, vö. 103; vö. Schmid meghatározását, aki a novellát a „legpoétikusabb elbeszélő próza” műfajnak tekinti és ennek szellemében vizsgálja az ekvivalenciaképzés szabályszerűségeit, melynek közegében értelmezhető a vég is: Шмид 1994: 36, *passim*; vö. Mortimer az intencionalitás feltételezésének szellemében beszél általában véve a művészi szöveg végéről: 1985 31, *passim*), az ugyancsak Tomasevszkij által adott „motiváció”-definíció fényében, nem lehet *motiválatlan* (vö. Ecónál a *váratlanság várásáról* mondottakat), a motiváció pedig éppen úgy a kulturális tradícióhoz való viszony medrében értelmezhető, mint Ecónál (vö. ott még egyszer: „egy esztétikai tapasztalat nem akkor jön létre, mikor valamely válsághelyzet a bevett stilisztikai konvenciók szerint lezárul”; lásd egyébként Tomasevszkijnél az újításról a szigorúan vett történeti kontextuson

elválaszthatatlan az *értelmező*, akit a műalkotás mintha éppen ebbe a térbe helyezne bele, hogy kialakíthassa a maga interpretációját. Ez az interpretáció pedig nemcsak narratív (tematikus-eseménytörténeti), hanem „finomabb” szemantikai paradigmák bevonását is igényli. Az ismertetett koncepcióban, mely a narrativitásnak mint vizsgálati tárgynak a kutatásából nő ki,¹² sok olyan aspektus kerül felszínre, melyet e doktori értekezésben felvetett

kívül, a formalista „elidegenítés”-koncepció szellemében: „Как частный случай художественной мотивировки упомяну прием *остранения*. Ввод в произведение внелитературного материала, чтобы он не выпадал из художественного произведения, должен быть оправдан новизной и индивидуальностью в освещении материала. О старом и привычном надо говорить как о новом и непривычном. Об обыкновенном говорят как о странном” – arról van tehát szó, hogy a műalkotásnak mint „elbeszélés-konstrukció”-nak, mint művészi rendszernek az irodalmon kívüli és belüli elemek viszonylatára korlátozottan is – az irodalmi szöveg természetéből adódóan – az újítást kell motiválnia, 150). Eco a „válságot” mint „rendezetlenséget” értelmezi, a „válságsorozatot” „valószínűtlenség uralta folyamat”-ként kezeli. A valószínűtlenség Tomasevszkijnél a motiválatlanságnak felel meg, amikor nincs harmónia a „reális” jelentés (az *életszerűség* szellemében *valószerű*) és a művészi tradíció között.

Új valószínűségi/valószínűségi rend kibontásában áll tehát mind Tomasevszkijnél, mind Ecónál a *nyitottság* (*váratlanság*) természete. Tomasevszkij jobban épít a motivátság gondolatára, amikor a fentiek szerint az újítás szükségszerűségéről beszél mind az életszerűség, mind a kultúra történetének a kontextusában. Eco viszont „ekviprobabilitás”-t feltételez, az adott helyen nem meghatározva, hogy mi szabályozza a valószínűségek ilyen ekviprobabilitását (Tomasevszkij terminológiája szerint így élezhethetünk ki a kérdést: Vajon mi biztosítja az ekviprobabilitások feltétlen motivációját?). Megjelenik ugyanakkor az *egymás utániség* és az *egymásmellettség* fogalma, ami természetesen csalóka, mert az ekviprobabilitás rendszerében az egymásmellettség is csak lineáris megképződésében tételezhető, mivel az időben kibontott értelmezések együttlétét feltételezi. Így árnyalható a probléma: Tomasevszkij az *egymást leváltó*, Eco az *egymás mellett érvényesnek* bizonyuló értelmezések alkotta nyitottságról beszél. Borisz Tomasevszkij és Umberto Eco problémafelvetése és -kifejtése mindazonáltal korántsem áll olyan távol egymástól, mint ahogy azt első megközelítésre vélhetjük.

Zárójelben jegyzem meg, hogy az 1928-as kiadás alapján készült könyvből idézettekhez képest némiképp megváltozott formában közreadott tomasevszkiji *Poétika* (*Краткий курс поэтики*) lényegesen sarkosabban és merevebben fejti ki az adott témát, amikor azt hangsúlyozza, hogy a műalkotásban „nincs semmi felesleges és semmi véletlen” (lásd az 1936-as kiadást: Томашевский 1971: 110). Sokkal inkább azonosulhatunk a *motiváció* azon értelmezésével, mely szerint a műalkotásban minden elemnek „természetes módon” kell következnie a másiktól (tkp. az előzményekből, vö.: „Все должно естественно вытекать одно из другого”, uo.). Tomasevszkij ehhez kapcsolódóan a *megengedhetőség* fogalmával él („допустимость”, uo. 111), amit egyben az olvasói elvárások jelenségével is összhangba hoz (uo. 112). Ha a vonatkozó tomasevszkiji koncepció alapján radikálisan elkülönítjük a *művészi rendszerbe való természetes illeszkedést* szabályozó *szemantikai motiváció* komponenseit, a motiváció megalapozottságának azokat az egymással nagyon is összerendeződő elemeit, amelyek – modern terminológiával élve – a természetes „szövegfolytonosság” poétikai megvalósulásáért felelnek, akkor előtűnik, hogy Tomasevszkij az alábbi aspektusokat veszi egyenértékűen számba (aminek köszönhetően kifejtése még ma is igen korszerű irodalomelméleti gondolkodásról tesz tanúbizonyságot): a szemantikai motivációnak 1) az életanyag és a szöveganyag viszonyában szemlélhető megalapozottságát – vö. itt a) az események valószínűsége; b) a jelentések innovációja; 2) a kulturális tradíció és a szöveganyag viszonyában szemlélhető megalapozottságát. Mindezek a (valójában: szinkrón és diakrón szemlélettel kezelt) motivációs síkok az olvasói elvárások területén érzékelhető válságként (új értelmezési rendek kialakulásaként) értékelődnek.

Azért volt elengedhetetlen még itt, a disszertáció legelső fejezetében visszaemlékezni Tomasevszkij elméletének a kifejtendő téma szempontjából releváns összefüggéseire, mert az irodalmi alkotás végének, zárásának a sajátosságait tárgyaló munkák szerzői maguk is igen gyakran visszavezetik a történeti-elméleti kitekintést a formalista iskola képviselőinek a munkáihoz, köztük elsősorban Viktor Sklovszkij és Borisz Eichenbaum elméletéhez. Vö. pl. Mortimer 1985: *passim*, vö. pl. 17, 26.

¹² A 19. századi irodalmi műzáratok sajátosságainak a feltárására vállalkozó *Nineteenth Century Fiction* című folyóirat különszáma, mely érezhetően sok tekintetben kapcsolódik Frank Kermode említett könyvéhez (e különszám tanulmányainak összegző áttekintését maga Kermode adja meg a kötetet záró utolsó írásában), szintén a narratív vizsgálatra összpontosít. Az ilyen irányú megfontolásokra alapozottan jelennek meg egyes tanulmányokban elméleti és módszertani elágazások, amelyek közül néhányra a későbbiekben utalok majd (vö.: Miller 1978, Duckworth 1978). Fontos ugyanakkor figyelmet fordítani Kermode azon megjegyzésére, mely

szerint a *The Sense of an Ending* című munkája mellett a *Modern Language Note*-ban 1969-ben megjelent *The Structures of Fiction* című tanulmányát (Vol. 84, № 6. Comparative Literature, Dec., 1969, 891–915) is érdemes számba venni. Vö. Kermode 1978: 144. Jelen lapokon a *The Sense of an Ending* című könyvhöz térek vissza, és onnan idézem meg a disszertációban vázolt gondolatmenet megalapozása szempontjából releváns elméleti pontokat.

Más oldalról nem mulasztható el annak felelevenítése sem, hogy a műalkotás végének, befejeződésének a kérdésköre a *vég felé haladás* problémájaként igen hangsúlyos helyre kerül a tágan értett európai romantika-esztétikai (ill. filozófiai irányultságában kapcsolódó vagy poétikai előfeltevéseiben ide köthető) munkákban. Ezekben nem hagyhatók említés nélkül azok az „organikus” folyamatokra vonatkozó nézetek, melyek a kanti filozófiával, a természetes organizmus tudattalan teleologikus mozgásával és annak az esztétikai alkotásfolyamatra és alkotáspszichológiára vonatkozó 18–19. századi német és angol projekcióival függenek össze eltérő változatokban Goethén, Schellingén, Schilleren és Coleridge-on keresztül, hogy csak néhány ilyen irányú szellemi útkeresés kapjon említést. A sokféle elágazást is mutató elképzelésekben szó van természetesen a *génusz* (az alkotó képzelet) értelmezéséről, a tudatos és tudattalan alkotásfolyamatbeli sajátosságok, valamint a tanult, a mesterségbeli és a természet szerint adott irányultságok együttthadásáról, de ami e disszertációban felvetett gondolatkör szempontjából megidézendővé avatja az esztétikai nézeteknek hivatkozott körét, az a befejezésre és lezárulásra irányuló cél problémafelvetése, annak a végpontnak a tételezése, mely felé halad a termékeny alkotói képzelet által irányultságot kapó végtelen ellentmondásoknak a sora (vö. a természetes és a racionális intelligenciát, a tudatalattit és a tudatos megnyilatkozást, a szabadságot és a szükségszerűséget). Az adott esztétikai nézetek körére való emlékezés több okból is helyénvalónak látszik e bevezetőben. Egyrészt az organikus fejlődés elve és a művészetben a teleologikusságnak (mint a belső rend irányultságának, nem pedig a cél felé irányulás hasznosságának, ez utóbbiról lásd Abrams 2010 [1953]: 327, *passim*) a feltételezése megengedi, hogy a művészi *alkotásfolyamat dinamikájának* a kérdését a *valami felé* irányuló *szövegdinamika* kérdése mellett lássuk, melyet a német és angol romantikus esztétikára elnagyoltan hivatkozva az *alkotóképzelet* működési elveként határozhatunk meg. Másrészt az „organikus” növekedés elve, ahogy M. H. Abrams máig híres könyvében rámutat erre, feltételezi a *nyitott folyamatot*, amely a *befejezetlenségnek* és *tökéletlenségnek* a tudatát hordozza. Vö. uo. 220. Amikor pedig Abrams Coleridge szintézis-egyensúly gondolatán („in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities”) keresztül a költői képzelet megidézett természetére tér ki, a *vég nélkül változó* elemek komplex kölcsönviszonyát húzza alá (uo. 220; a hivatkozott esztétikai nézetek értelmezését lásd uo. *passim*, de különösen a 7. és 8. fejezeteket: *The Psychology of Literary Invention: Mechanical and Organic Theories; The Psychology of Literary Invention: Unconscious Genius and Organic Growth*: 156–225; Vö. a korszakra vonatkozóan Shelley nézeteit: *A költészet védelme: organicitás és dekonstrukció*. Péter Á. 2007: 171–186). Mindezeket figyelembe véve mai kritikai szemmel mondhatjuk: a szövegdinamika mint folyamatlogika viszonylagossá avatja a kezdetet és a véget, mivel folytonos és véget nem érő kölcsönviszony-változások alkotják alapját. E változások és azok végtelensége ugyanakkor az organikus (más fogalmi rend szerint: teleologikus) végre és célra irányultság tengelyén követhetők nyomon, melyet a költői képzelet, a művészi produktivitás szabályoz. *A végre orientálódó*, ugyanakkor *végtelen* változáselemet tartalmazó *folyamatdinamika* ténye (megalkotottságának és alkotói befogadásának a nézőpontjait egyesítve) önmagában összetett problémaként engedi szemlélni a *befejezettség* és *befejezetlenség* relációjának azt a problémakörét, melyet Tomasevskij és Umberto Eco gondolatainak a korábbi megidézésével igyekeztem szemléltetni. A romantikus esztétikák (alkotás- és szövegfilozófiák) ráirányítják a figyelmet az ok-okozatiság (mai irodalomelméleti fogalmi rendben: a szintagmatikus kifejtettségben adott) folyamatmegnyilvánulásokra, melyek elméleti és módszertani reflektálhatóságának egyik feltételeként jelenik meg a vég (akár negatív, akár pozitív) pozicionálása. A vég, a lezárulás nélkülözhetetlen orientációs – viszonyítási – pontot jelent a folyamat észlelhetőségéhez. A folyamat és annak bevégeződése, másképp: a nyitottság és a zártság (az alakulás és a fixáltság) ebben a rendszerben nem dichotomikus ellentétpárokat fednek, hanem állandó egymásra vetítésük képezi alapját a szövegfolytonosság feltételét alkotó szövegdinamika érzékelhetőségének. A *véges és lezárt*, valamint a *folytonosan alakuló lezáratlan* olyan fogalmi és a gyakorlati szövegbefogadás és interpretáció lehetőségét megteremtő, állandóan egymásra vetítendő tartalmak, melyek hiányában nem épülhet fel dinamikus értelmezés.

A romantikus alkotás- és szövegfilozófiák mint elméleti referenciapontok a mondottak mellett azért sem mellőzhetők, mert Dosztojevskij kisregényének, a *Fehér éjszakáknak* később következő értelmezése szükségessé teszi majd Schiller *A naiv és a szentimentális költészetéről* című tanulmányának részletes bemutatását (vö. az eddigiekben azonosított filozófiai-esztétikai kontextusban Abrams utalásait: pl. Abrams 1971: 210, 238; a Goethe-vonatkozásokra már nem fogok kitérni); valamint azért sem, mert a *Fehér éjszakák*, melyben a dinamikus megképződő szövegfolytonosság részeként kezelt, szakadatlanul új és új formákba és jelentésekbe lényegülő közvetítő alakzatokat vizsgálni fogom, kitüntetett figyelemben részesíti a – nevezzük egyelőre elnagyoltan így: – romantikus (és ehhez tartozóan: szentimentális és preromantikus) irodalmi gondolkodás szellemében értelmezhető műalkotásokat. Olyan Dosztojevskij-regényről van továbbá szó, amelyik a

probléma, a közvetítő alakzatok megközelítése szempontjából – noha más módon és hangsúlyokkal – előtérbe helyezek majd. Frank Kermode elgondolásának e nem szokásos nézőpontból való megközelítéséhez ugyanakkor annak bemutatása érdekében folyamodtam, hogy a narrativitáshoz kapcsolt *közteség* értelmezése szükségszerűen túlnő az irodalmi alkotásban ábrázolt eseménytörténeti szekvencialitás számbavételének a keretein, és az irodalmi műben zajló sokkal szélesebb értelmű szemantikai formálódás problémájaként tárul elénk. A közvetítés alakzatai a szövegfolytonosság felől tekintve *szemantikai formációk*, és mint ilyenek a *jelentésképződés folyamatainak* kontextusába vonva tanulmányozhatók.¹³ A

történetmondás aktusát következetes előrehaladásában mutatja fel és modellálja (vö.: a belső történetelbeszélések legkülönbébb előrehaladó változatai; feljegyzések; a feljegyzések írott elbeszélése; regény). E sor teleologikus végpontja értelemszerűen maga a Dosztojevszkij-alkotás mint az értelmezés számára megnyíló ideiglenes zárópont. Ehhez képest a regényszöveg egész más értelemben tematizálja a *kezdet* és a *vég* fogalmát, és mozgatja ehhez hasonlóan az *egész*, a *teljesség*, illetve a *töredékesség* témáit, azokat új és új jelentésmeghatározásoknak alávetve. Az értelmezésben nem előreszaladva, e ponton csak annak megállapítása fontos, hogy a *Fehér éjszakák*, mely egy egész romantikus (szentimentális, preromantikus) korszakparadigmára reflektál poétikai gondolkodása keretében, narratív formájával a történetlezajlások és -elbeszélések megjelenítéseit folytonosan újraalkotja. (Nyitott sorba helyezi tehát a lezártat, miközben ciklikus ismétlődésekből – a történetek új és új narratív realizációiból – épít ki egy lineárisan a vég felé haladó sort, amely ebben az értelemben „teleologikusan” a dosztojevszkiji regényre mint a szövegbelső utolsó történetre irányul végkifejletként, és a megjelölt diakrón folyamatban, az irodalom történetében megidézett műveknek a sorában is az utolsó szövegmegnyilatkozást képezi). A *Fehér éjszakák* szövege folytonosan dinamizálja a kezdet és a vég pontjait, és ezek átlényegüléseit mind a hős alakjával, mind a szöveg narratív formájának a megképződésével, mind a regény irodalomtörténeti helyének a kijelölésével szorosan egybefűzi. Ezenközben pedig ugyanezek a sikokon – a hős és története; szövegbelső metapoétika; szövegközi metapoétika – többszörösen hozzárendeli a regény értelemvilágához a *töredékesség*, a *részlegesség*, valamint a *teljesség*, a *tökéletesség* értelmének a meghatározásait. A *lezártság* és *nyitottság*, a *bevégeztség* és az *újrakezdhetőség* gondolata ily módon folytonosan egymásra vetítve és szemantikailag újraformálódva vesz részt abban a szövegdinamikában (e dinamika értelmezhetősége megteremtésének a folyamataiban), mely egyben új és új szinteken nyitja meg a regény jelentésvilágát. A *kezdet* és a *vég* ekként igen összetetten válik poétikai témává és szövegreflexív motívummá, éppen annak a költői „képzeletnek” lévén alávetve, melynek produktivitását a megidézett 18. és 19. századi esztétikai gondolkörben fogant művek oly intenzíven hangsúlyozzák.

¹³ Természetesen a szövegfolytonosság kérdése elválaszthatatlan a szövegkoherencia problémájától, mely az értekezés egészében intenzíven jelen lévő kérdés. E ponton az ilyen vonatkozásban fontos nemzetközi szövegnyelvészeti kutatási eredményekre hivatkozom: Petőfi–Sözer 1983 (vö. a „micro and macro connexity of texts” témájában); Conte–Petőfi–Sözer 1989 (a „text and discourse connectedness” témájában), emlékeztetve emellett egy különálló szövegnyelvészeti tanulmányra is: Кожевникова 1979. A kutatónő igen fontos megállapításának tekintem azt a kijelentést, mely az irodalmi alkotás szemantikai koherenciájára, szövegkohéziójára is érvényesnek bizonyul: „Связность [...] не является каким-то абсолютным качеством. Конкретные тексты могут отличаться разной интенсивностью связности и разной структурой связей, являющейся для реципиента одновременно и тем фоном, на основании которого текст воспринимается им как расчлененный.” Uo. 64. E gondolat elhagyhatatlan folytatása: „связность [...] проявляющаяся каждый раз в других параметрах, на разных уровнях текста и в разной совокупности частных связей. Ввиду этого трудно, если вообще возможно, установить конкретные низшие единицы, obligаторно встречающиеся во всех типах текстов”. Uo. 66. (Vö. Здоровов 1973 – itt is a szövegműfajok közötti különbségekről esik szó.) Ennek megfelelően fogok az értekezés második és harmadik részében különböző közvetítési formákat bemutatni. Ahogyan minden szövegben – annak típusa és műfaja szerint is – másképp-másképp érvényesülhet a szövegkohézió, ehhez hasonlóan más-más jellegű szemantikai közvetítő alakzatok működhetnek, és – látni fogjuk – egy szövegen belül is eltérő formákra találunk. Paduceva egy korai tanulmányában, melyben a bekezdésen belüli szövegkohéziót vizsgálja, szintén felhívja a figyelmet az eltérő szövegtípusok szerinti különbségekre. Падуцева 1965: 285.

Az orosz kutatás területén külön említem Zsolkovszkij ilyen irányú tanulmányait, illetve Zsolkovszkij és Shcheglov nagy összefoglaló művét (Shcheglov–Zholkovsky 1987, vö. Жолковский–Щеглов 1980). Figyelemre méltó, hogy Zsolkovszkijnek egy egész sor olyan munkája ismeretes (az Институт русского языка

jelentésképződés folyamata ugyanakkor nemcsak általános recepcióesztétikai, hermeneutikai vagy dekonstrukciós hangsúlyokkal határolható be jelentésértelmezési folyamatként – értelmezői jelentésalkotásként –, hanem úgy is, ha az adott kérdéskörben elfogadjuk Kermode jogos indítványát, mely magát az értelmezőt is többszörösen *köztes* helyzetben jeleníti meg. Az értelmező az, aki *középen áll* (emlékezzünk: „who senses his position in the midst”) magában a szövegfolyamatban, amikor is a kezdet és a vég között érzékeli pozícióját. Mi több, a lét narratívájára rávetítve a konkordanciaképzést biztosító irodalmi történeteket, Kermode hangsúlyozza a köztes pozícióval járó tudatlanságot.¹⁴ A köztes helyzet visszatérő említései közül érdemes végezetül kiemelni még egyet, nevezetesen azt a kritikai szöveghelyet, ahol a kutató a paradigmák módosításáról ír. Megítélése szerint ugyanis a regénynek, az olvasó „realizmusát” (realitásérzékét) és alsóbb szintű vágyait összehangolandó, kiterjedt „közép”-részeket („extensive middles”) kell szerveznie, amelyek a távoli eredet- és a megjósolható végpontokkal harmóniában állnak.¹⁵ Ahogy korábban láthattuk, a középen állást, a köztességet, a közvetítést – mely ezek szerint valóban egyszerre az *olvasó pozíciója és a szövegdinamika megnyilatkozásának legintenzívebb hatótere* – Kermode kimozdítja a pontszerűség tulajdonságából, amikor a „kairos”-t többes számban használja, ahogyan az imént idézett gondolatban is többes számba kerül a *közép* kifejezése. Ennek fényében tételezhető a folyamatszerűség, mely részben a „kairos”-idők *pontszerű* ismétlődéseiből, részben pedig azok *kiterjesztéséből* (vö.: „extensive middles”) adódik.

A köztesség ebben az értelemben szemlélhető újra- és újraformálódó, kiszélesedő alakzatként, amely a szemantikai folyamatban (a jelentésfejtés értelmezői aktusában) új és új szakaszokat nyit meg. Befogadói-értelmezői intellektuális alakzat is egyben, amennyiben a közvetítő és mind kiterjedtebbé váló, bővülő pontok, amelyek a szövegdinamika folyamatszerű megnyilatkozásainak egyre újabb szakaszaiban jelennek meg, szorosan

АН СССР „Проблемная группа по экспериментальной и прикладной лингвистике” munkacsoportja által kiadott „Előzetes publikációk” szériában), amely – a témák és témainvariánsok szintakszisának, a kompozíció egészének, valamint a kifejezés-alakzatoknak aprólékos tanulmányozásán keresztül a lehető legszorosabban beletartozva a kutató által „generatív poétika”-ként, illetve „Téma–szöveg” leíró modellként, majd „kifejezés-poétika”-ként azonosított vizsgálódási irányba és elméleti-módszertani orientációba (vö. Shcheglov–Zholkovsky 1987: 1–16) – kifejezetten a szövegkoherencia értelmében vehető szövegfolytonosság („связность текста”, vö. „К описанию смысла связного текста”) problémakörét vállalja fel, vö. pl. Жолковский 1976.

¹⁴ „... to see the structure whole, a thing we cannot do from our spot of time in the middle [...]” (uo. 8). Idézhetnénk akár Tolsztoj *Háború és béke* című regényéből is, ahol a retrospekció és az előretekintés csapdáját többszörösen és sokoldalúan szemügyre véve, az elbeszélő egy helyütt ezt az igen fontos állítást fogalmazza meg: „A főparancsnok soha nincs egy-egy esemény kezdetének olyan körülményei között, amilyenek között mi vizsgálni szoktuk azt az eseményt. [...] mindig az *események mozgó sorozatának a közepén* [в середине] áll, mégpedig úgy, hogy soha, egyetlen pillanatban sem képes felmérni a lejátszódó esemény egész jelentőségét. Az esemény jelentősége pillanatról pillanatra észrevétlenül domborodik ki [Событие незаметно, мгновенно за мгновением, выражается в свое значение]”. Tolsztoj 1965, 5: 297. Vö. Толстой 1973–1974, 6: 276.

¹⁵ „... the novel has to modify the paradigms—to organize *extensive middles* in concordance with remote origins and predictable ends ...”. Uo. 56.

összefüggenek azzal, ahogyan az olvasó legyőzi „tudatlanságát”, vagyis egyre előrébb kerül az értelmezés menetében. Ebben a tekintetben különösen jogos tehát a szöveg közvetítő alakzatainak az olvasói befogadás folyamatára való rávetítése.¹⁶

*

Fontos aláhúzni, hogy Frank Kermode koncepciójának a fent érvényesített új nézőpontból és hangsúlyokkal kialakított értelmezése és továbbgondolása azon az elemzői és elméleti tapasztalaton alapul, melyet a disszertációban megjelenítendő szövegelemzések és teoretikus kifejtések szemléltetnek majd a *közvetítő alakzatok* poétikai működésének a meghatározása területén. A fenti bemutatás azt célozta, hogy némely nem feltétlenül tételesen vagy élesen megfogalmazott gondolatot olyan egységes leírási rendben jelenítsen meg, melyből kiszűrhetők a *köztes* és *közvetítés* fogalmára vonatkozó megállapítások. E megállapításokat a *közvetítő alakzatok* elméleti megközelítéséhez szükséges alapvetés részének tekintem.

Visszatérve a kiemelt szempontokhoz és állításokhoz, a közvetítő alakzatoknak a megközelítését a következő összefüggések figyelembevételével határozom meg, mely az értekezésben később szereplő műelemzések módszertani irányultságát és elméleti kiindulópontjait is részben megvilágítja:

- a közvetítő alakzatokat *szemantikai formációkként* lehet számba venni, és ekként kísérelhető meg leírásuk;
- a *szemantikai közvetítés a szövegfolytonosság keretében* értelmezendő, a *jelentésalakzat köztes* pozíciójának a *szövegformálódás korábbi és későbbi szakaszaihoz rendelt* meghatározásával;

¹⁶ Ez egyben azt is jelenti, hogy a szövegben folyamatosan „előrehaladó”, dinamikus közvetítő alakzatok vizsgálata különösen nagy nyomattal kell, hogy számoljon az előre- és visszafelé haladó olvasás hasonló *folyamatszerűségével*, mely abban áll, hogy ez a kettős irányultságú értelmezési folyamat – formája és tartalma szerint – temporális meghatározottságú, és ennek következményeképpen érvényesít különböző hosszúságú szakaszokat az előre- és visszaolvasás során. Annak megfelelően zajlik ez, ahogyan erre Augustinus a *Vallomások* XI. Könyvének 28. fejezetében mutatott rá, alapvető érvénnyel körvonala a szövegdinamika működésének és értelmezhetőségének mindent megalapozó törvényét: „Valami jól ismert költemény elmondására készülök. Mielőtt kezdem, várakozásom az egészre irányul. Kezdet után pedig, amit belőle a múltba szalasztottam, ott lapul meg az emlékezetemben. Így eme cselekvésem élete megoszlik. Mégpedig emlékezésre, amennyiben már elmondtam valamit, és várakozásra, amennyiben majd mondok még valamit. Figyelmem azonban jelenvaló. Rajta keresztül, ami jövőre volt, átömlik abba, ami már elmúlt. Minél tovább húzódik cselekvésem, a várakozás annál inkább csökken, az emlékezés pedig gyarapodik, míg végül is az egész várakozás elfogy, mert bevégzett cselekvésem már teljesen az emlékezetbe ömlik”. Augustinus 1974: 377. A megidézett augustinusi pozíció jelentőségéről a szövegdinamika problémájára vetítve lásd Kroó: Előadás 2010d (Budapest); illetve a szemiotikai modellezés szempontrendszerébe vonva: uő. Előadás 2010g (Text Dynamics in Terms of Time. Object- and Meta-levels – Tartu).

- a *szemantikai közvetítésre mint folyamatra* tekinthetünk, amely feltételezi a közvetítő alakzatoknak a szövegformálódás különböző szakaszaiban való szerveződését és leírhatóságát;
- az egyes szemantikai alakzatok körülhatárolása és értelmezése eltérő mértékben járulhat hozzá a tanulmányozandó irodalmi mű interpretációjának a kialakításához, tekintettel arra, hogy a vizsgált közvetítő alakzatok más-más poétikai súllyal rendelkeznek, és ez számottevően kihat arra, hogy az ilyen irányú vizsgálat műértelmezési hozadéka milyen mértékű;
- a kifejtés a közvetítési formák eltérő fajtáinak a feltérképezésére is irányul; ezek között fog szerepelni olyan alakzat is, mely a műértelmezés és a kulturális hagyomány összekötésében játszik szerepet;
- az *emlékezet* és az *idő* problémája több dimenzióban kapcsolódik össze: az előre- és visszafelé irányuló olvasási-emlékezési-befogadási folyamatok feltételezésén túl, a közvetítő alakzatok értelmezési kontextusában mindig különös hangsúllyal feltételezett a kulturális emlékezet, valamint fontos kérdés, hogy maga az emlékezés és vele összefüggésben az idő hogyan tematizálódik az irodalmi alkotás önreflexív síkjához kapcsolódva.

II.

A KÖZVETÍTÉS ÉRTELMEZHETŐSÉGE A ZÁRTSÁG ÉS NYITOTTSÁG PROBLÉMÁJA FELŐL

A probléma-megközelítés további vonásainak a kijelöléséhez visszakanyarodom az emlékezéshez kötött szövegbelső vonatkoztatás fentiekben feltárt kérdéséhez. Kermode nyomán eddig két befogadói-emlékezési szemantikai referenciapontról volt szó, a kezdetről és a végről. Ha azonban a közvetítés újra és újra kiterjedő szemantikai terét (bővülő pontjait) tagolható folyamatnak tekintjük, így értelmezve a szövegfolytonosságot mint kontinuitást, a kezdet és a vég értelme viszonylagossá válik. Egy szakaszt lezáró szemantikai alakzatnak is lesz folytatása, mi több, egy záróalakzat kiindulópontul szolgálhat egy új szemantikai kifejtési egységben.¹⁷ A *kezdet* és a *vég* eszerint, ha kizárólag a szövegbelső szemantikai ívet tartjuk is

¹⁷ Vö. Arisztotelész koncepciójával arra vonatkozóan, hogy minden pont egy korábbi szakasz végét és egy új kezdetét jelent egyszerre: „[Az idő] valamiképp hasonlít a ponthoz is, hiszen a pont szintén egyrészt összefogja, másrészt kettéválasztja a hosszúságot, mert az egyiknek kezdete, a másiknak vége. Ám ha így tesz valaki, ha az

szem előtt, a szegmentálhatóság módjai és mértéke szerint folyamatosan újraértelmezendő. Mindkettő csak viszonyfogalomnak tekinthető. Újabb problémaként merül fel az új szemantikai szakaszok határainak a megállapíthatósága és azok létrejöttének a kritériuma. Míg viszonylag könnyen meghatározható egy mű írott szövegbe foglalt kezdetének a helye, vajon milyen feltételek alapján beszélhetünk arról, hogy egy jelentéskibontási szakasz lezárul? És hol kezdődik pontosan a következő? Továbbá, a szakaszok egymásra következőségének a folyamatában hogyan jelölhetők ki a közvetítő alakzatok, amikor egy jelentéssor folyamatot alkotó értelmezői kiteljesítésével a *közvetítés* szemantikai pozíciójának a megítélése szükségszerűen megváltozhat? (A teljes kibontási szakaszt átlátván közvetítőként értékelhetünk korábban nem így módon felfogott alakzatokat). Egy korábbi (1999), az előrejelzésről (vö.: preszuppozíció–anticipáció) írott monografikus elméleti tanulmányban részletesen foglalkoztam az említett dilemmához köthető kérdéssel, nevezetesen azzal a problémával, hogy a szemantikai előrejelzés vajon mikor lépi át a szemantikai beteljesülés határát, a szövegkibontakozás mely pontján válik a preszuppozíció jelentésbeteljesüléssé (jelentésrealizációvá).¹⁸ Problémaként jelentkezik ezenfelül a szemantikai folyamatok összerendeződésének bonyolult rendszerében a jelentésdinamikának az a működési elve, hogy az a *szemantikai térben* több jelentőfolyamat összhatásából keletkezik, mely folyamatok, noha a leírásban párhuzamosként, egymás mellettiként tűnhetnek fel, valójában vonatkoztatási mezőket képviselnek¹⁹: mint jelentésviszonyok, relációk létrehozói fejtik ki hatásukat, az

egyét kettőnek veszi, vagyis ha egyazon pont lesz a kezdet és a vég, akkor szükségszerű, hogy megálljon a pontnál...”, Arisztotelesz 2010: 83–84. IV. 11. <220.a4>; vö.: „Mivel a most vége [...] és kezdete az időnek – noha nem ugyanannak, hanem a múlt időnek vége, a jövőnek kezdete –, ezért az idő is éppúgy mindenkor a kezdeténél és a végénél van, ahogy ugyanott domború is meg homorú is valamiképp a kör. És azért látszik mindig másnak [az idő], mert a most nem ugyanannak a kezdete és a vége; különben egyszerre ugyanabban a vonatkozásban léteznének ellentétek. És azért sem fogy el, mert mindig a kezdeténél van.” Uo. IV. 13. <222a28>.

¹⁸ Kroó 1999. E tanulmány résztémaköreihez kapcsolódó szakirodalmakat, melyek szinte kivétel nélkül fontosak jelen értekezés problémakifejtése számára, néhány kivételtől eltekintve nem ismételtem meg a bibliográfiában. A következőkre való hivatkozás mégis elengedhetetlennek látszik: az öt jegyzetponttal följebb már említett Petőfi–Sözer 1983 és Conte–Petőfi–Sözer 1989 mellett: Petőfi–Franck 1973; külön az első kettőben lásd: Langleben 1983; 1989; valamint: Genette 1972; Culler 1976; Riffaterre 1981; Ricœur 1985: 375–391.

¹⁹ A vonatkoztatási mező problémájának az értelmezéséhez a részrendszerek megjelenésének a tekintetében lásd Jurij Lotmannak azt a Paul Ricœur által más nézőpontból megerősített nézetét, miszerint „deautomatizáló” szerepét egy új alrendszer a szövegben akkor tudja kifejteni, ha az nem „helyettesíti” (lerombolja, elveti) a régit, hanem azzal egyidejűleg létezik, hogy mindegyik a másik háttéréként értelmeződjék. Vö. Lotman 1970: 96. Nem másról van itt szó, mint a *viszonyítás* szemantikai elvéről, amelyre Ricœur összetettebb kontextusban reflektált, amikor kiemeli Lotman állítását, melynek értelmében a szűzsével rendelkező szövegek a szűzsé nélküli szövegek tagadásaként jönnek létre. (Vö.: „Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание”, Lotman 1970: 287). Lotman a szűzsét (mely részben azon a felfogáson alapul, hogy az esemény a szövegben a szereplőnek a szemantikai mező határán való áthelyeződése) a változatlan világképet rögzítő szűzsé nélküli szövegekhez viszonyítva „forradalmi elem”-ként határozza meg. Ricœur a stabilnak (az ő gondolatmenetében, a kermode-i kifejtés háttérén elgondolhatóan: a paradigmáknak) a megbontásával hozza párhuzamba a lotmani szűzsé fogalmát, amely ekként a konkordancia megbontásának tekinthető kermode-i diszkordancia fogalmára rímel. Mindez végig a *viszonyítás*, a *szemantikai rávetítés* gondolatának a medrében

irodalmi mű természetéből adódóan szükségszerűen folytonos szintközi átlépések testesülnek meg bennük.²⁰ Épp a *jelentésdinamika* ténye – annak két fontos működési komponensével, a jelentésviszonyba rendeződés és a hierarchiaképződés állandóan alakuló folyamataival – kérdőjelezi meg a kezdet és a vég értelmének rögzíthetőségét, folytonosan relativizálva e fogalmak értelmének az érvényét.²¹ (Megjegyzendő, hogy e folyamatok alakulásának a

értelmezhető, amit Ricœur okfejtésének végső kérdése nyíltan fel is fed: „Et peut on concevoir une culture qui n’aurait ni *champ sémantique déterminé* ni *franchissement de frontière* ?” Ricœur 1984: 56–57. Vö.: „Je tiens, pour ma part, que la recherche de concordance fait partie des présuppositions incontournables du discours et de la communication.” Uo. 56. Ebben az értelemben minden elvárásmező mint preszuppozíció szemantikai viszonyítási alapként funkcionál. Ehhez kapcsolódóan fontos figyelmet fordítani arra, hogy noha Lotmannak az adott helyről idézett, az eseményt alapegységként kezelő szűzségfogalma látszólag hangsúlyosan a műben megjelenített cselekményes információkhoz csatlakozik, amivel összhangban „mozgó” és „mozdulatlan” hősöket különböztet meg, a jelentéstér-kiterjesztésként értett bináris ellentétek számbavétele önmagában egyértelművé teszi, hogy a szemantikai mező határának az átlépése a *szemantikai szűzsére* vonatkozó felfogást takar, melyet Lotman „fokozatos”-nak, „lépcsőzetes”-nek tételez („создается ступенчатая система семантических границ”; uo. 288). Vö. uo. 287–288.

A preszuppozíció irodalomtörténeti diakrón kontextusáról és külön a költészetnek ilyen értelemben vett „szintagmatikus preszuppozíciójá”-ról (a kifejezés, a tartalom és a referencia összefüggésében is) lásd Смирнов 2001: 150–156. Vö. Jonathan Culler híres elméletével, mely a preszuppozíciót az intertextualitásra vonatkoztatja, amihez még visszatérek majd Szmirnov intertextualitás koncepciójából az „alternatív szintetizálás” fogalmának az értelmezésénél. Lásd Culler 1976. Itt csak annyit jegyzek meg, hogy a preszuppozíción alapuló intertextualitás megalkotásában és elolvasásában Culler szerint kiemelkedő szerepe van a műfaji konvencióknak és azoknak az egyéb, intertextualitásként konkretizálódó elvárásoknak, melyek között szerepel az ismertet és az ismeretlenre vonatkozó specifikus preszuppozíció; helyet kapnak általánosabb és interpretatív operációk; s végül felmerülnek olyan felvetések, amelyek egy diszkurzus-típus tárgyára és céljára vonatkozó kiterjedt feltevéseket tartalmaznak. Uo. 1388. Riffaterre a preszuppozíciót szintén az intertextualitással köti össze, amikor azt interpretáns funkciójában az idéző és az idézett szöveg közé helyezi. Vö. Riffaterre 1981 – erről bővebben és kiterjedtebb összefüggésben lásd még később.

²⁰ A szintközi átlépésekről a *rendszeresség vs. rendszeren kívüliség* problémájára vetítve lásd még továbbá: Лотман 1970: 92–98 (Принцип структурного переключения в построении художественного текста).

²¹ Vö. J. Hillis Miller gondolatát az arisztotelészi *Poétikára* való hivatkozással arról, hogy „the problem of the ending here [in *Lynceus* of Theodectes – K. K.] becomes displaced to the problem of the beginning. The whole drama is ending and beginning at once, a beginning/ending which must always presuppose something outside of itself, something anterior or ulterior, in order either to begin or to end, in order to begin ending.” Miller 1978: 4. Valójában Miller itt annak a típusú folytonosságnak a tényét hangsúlyozza, mely mozgó határokat enged feltételezni: véleménye szerint a bonyodalom és a megoldás, a fordulópont szét van szórva a cselekmény egészében. Minden pont, amelyre összpontosítunk egyszerre „összecsomóz” és „kiold” (vö. uo.) Ez egyben azt is jelenti, hogy nehéz meghatározni a narratíva kezdetét és végét, vagy másképp: minden narratíva „in medias res” kezdődik (uo.). A köztesség elméleti problémafelvetésének a kontextusában hadd utaljak erre az „in medias res” fogalomra mint arra a *középre*, mely a szemantikailag mindig újraértékelődő kezdetre és végre reflektálódás folyamatában értékelődik *közöttség*ként; ez a *közöttség* egyben a végbemenés, a lezajlás legfontosabb tere is – valójában kronotoposz, mivel szűzség tér és idő, abban az értelemben, amely szerint Lotman terjeszti ki az esemény fogalmát a térre (lásd alább).

Aláhúzendő ugyanakkor a kezdet és a vég relativizálódásának az a felfogása is, amely a szövegbelső szakaszok viszonylagossá válását az elbeszélésbe írt elbeszélések láncolataként értelmezi – vö. Borisz Uszpenszkij arról, hogy „az egész narráció szövege egy sor mikroleírásra bontható, amelyek mindegyike egy és ugyanazon elv szerint épül fel (vagyis mindegyiknek külön kerete van, amely a külső és a belső szerzői pozíció váltakozásával alakul ki).” Uszpenszkij 1984: 248. Ezzel kapcsolatosan érdemes arra is emlékeznünk, hogy Uszpenszkij a keret és a háttér ábrázolását, melyek az „ábrázolás az ábrázolásban” struktúrát engedik felismerni, a külső nézőpont alkalmazásához köti, és ezzel összefüggésben értelmezi az alkalmazott jel konvencionalitásának a mértékét. Vö.: a háttérábrázolás esetében „a leírás (ábrázolás) egyre inkább jelrendszerként hat, miközben a leírás nem az ábrázolt valóság *jele* [eredeti kiemelés], (mint a központi figurák esetében), hanem a valóság *jelének* a *jele*. Úgy is mondhatnánk, hogy itt fokozódik a leírás konvencionális jellege.” (uo. 258–259). A konvencionalitás jellegének az erősödéseként tartja számon Uszpenszkij azt, amikor „az író a narráció közvetlen szövegéhez viszonyítva metanyelvi szintre tért át, úgy is mondhatnánk, hogy átment a leírás periferiájára (háttérre vagy

módját és tényleges tartalmát meglehetősen kevésbé fedi le önmagában a szövegfolytonosság terminusa, még ha jól érzékelteti is az értelemképzés *folyamatosságát*, és valamiképpen sejteti az abban rejlő szakadatlan mozgást.) Számot kell vetni emellett az értelmezés folyamatszerűségének (értelmezési dinamika) és kritikai rögzítettségének az ellentmondásaival is (vö.: a kritikai leírás statikussága).²² S mindezekon túl, a közvetítő

keretére)” (uo. 264). Mindebből egyértelműen kiviláglik, hogy Uszpenszkij a kezdet és a vég problémáját, melyet a kerethez, illetőleg a háttérhez kapcsol, az „ábrázolás az ábrázolásban” kérdését a „jeltípusok rendszerében” problémába átfordítva, valójában a szintközi jelentésátlépés – a jeltípusváltás és az onnan folyó szemantikai váltás, vö.: a szöveg narráció szintjéről a metaszóveg-jelölésbe való átlépés – kérdéseként kezeli. A szövegfolytonosság problémája ugyanakkor itt explicit terminológiában nem jelenik meg. Vö. Успенский 1970.

H. J. Miller másfelől beszél arról az újrakezdekről is, mely egy életművön belül jön létre, amikor egy szereplő visszatér egy másik alkotásban. Miller 1978: 4, 5. Megfontolásra érdemes itt az a fajta kezdet–vég relativizálódás is, amely a részekben publikált művek korabeli befogadásának az értékeléseihez kötődik, illetőleg bizonyos művek ciklusba rendezésénél új szövegpozíció megteremtését jelentheti (az utóbbi kérdéssel kapcsolatosan lásd Gensane 1996/2009: 11). A részekben való megjelentetés problémáiról (a kompozíció és a befogadás szempontjainak a szem előtt tartásával) orosz irodalmi anyagokhoz kapcsolódóan lásd William Mills Todd III munkái közül pl. *A Karamazov testvérek* eredeti publikálási folyamatáról írott tanulmányt, mely szerint Dosztojevszkijt az adott helyzet arra ösztönözte, hogy minden újonnan nyomtatásba kerülő résznek valamilyen formában befejezettséget adjon: „Each installment, he promised Liubimov, his long-suffering editor, would have ‘a finished character. That is, no matter how large or small the fragment, it would include something whole and finished,’ [Dostoevskii, *Pis'ma IV*, 50. Letter to N. A. Liubimov of 30 April 1879.]” Todd 1987: 91, 96. (Ugyanakkor egy-egy részlet vége nem lehetett akármilyen, jellemző volt rá a meglepetések helyett a lenyugvás vagy valamely témához való visszatérés, uo. 92.) Vö. még: „My point here is that Dostoevsky's strategies of serialization impelled the reader to perform this integration at the level of thematic inference and not at the level of story or ‘who done it.’ The reactions of his readers that have been collected in volume 86 of *Literaturnoe nasledstvo* show his success in provoking such thematic interpretation of the individual parts and of the novel as an unfolding whole [Lanskoi, *Pis'ma o Dostoevskom*.]” Uo.

A kezdet és a vég relativizálódásának a problémáját a modern költészettel foglalkozó elemző és elméleti munkák gyakran tárgyalják a jelentőegységek szegmentálhatóságának, a belső szöveghatárok (vö. szó, mondat, sor) meghúzhatóságának a kérdéskörében. Vö. pl. Фатеева 2005: *passim*. Az *egész* és a *rész* viszonylagossá válása összefügg a jelentés egyértelműségének azzal az elbizonytalanításával is, mely Fatyjeva számára a *hallgatás* szemantikai értékesülését is érthetővé teszi a modern orosz költészetben. A szó vége és kezdete „fizikai” és jelentésbeli meghatározhatóságának az összefüggését hangsúlyozza Wilma Koutstaal is, aki érinti a konnotációnak mint a szó szemantikai vége értelmezhetőségének a problémáját. Koutstaal 2001: 57–58.

²² Lásd. Lotman tanulmányát arról, miért szükséges, hogy a leírás a dinamikus modellt statikusba fordítsa: Лотман 1978: 19, 21, *passim*. A kutató nem kizárólag a rögzítettség statikus voltára helyezi a hangsúlyt (vö. Ricœur gondolatát a szabályozott poliszemiáról, „amely egyszerre szinkronikus és diakronikus, amennyiben benne egy történeti folyamat vetíti rá magát a statikus rendszerekre, amely statikus rendszerek így pusztán csak a jelentés folyamatának, a megnevezés folyamatának pillanatnyi keresztmetszeteként ragadhatóak meg”, Ricœur 2010: 37), hanem annak megállapítására is, hogy minden leírási modell törvényszerűen megemeli a szemiotikai objektum rendszerszerű szerveztségének a mértékét, amennyiben a leírásból kizárja a struktúrán kívüli elemeket, mint nem létezőket. A leírásnak ezzel a tulajdonságával függ össze az, hogy egy szemiotikai rendszer önleírása jelentősen hozzájárul e rendszer önszerveződéséhez. Uo. 22. Másfelől, a leírás említett sajátossága kiiktatja az így alkotott modellből a benne rejlő kimeríthetetlen lehetőségek körét, miáltal a modellezett rendszer belső információhordozó képessége valójában hasonlíthatatlanul gazdagabb, mint ahogy azt a modell látni engedi. Uo. 26.

A struktúrán kívüli (az adott pillanatban rendszerszerűséget nem mutató, rendszerbe nem szerveződő) elemek mellőzése a leírásban Jan Mukařovskýnak a szándékolt, előre megfontolt megformáltság jelenségét problematizáló tanulmányában is a befogadó értelmezésére való összpontosítással merül fel (először: 1943). Amit Mukařovský e helyen az olvasónak arról a törekvéséről ír, hogy minden elemet megkíséreljen komponensként beilleszteni egy egységes értelmi egészbe – vagyis ezeket az elemeket „egyesítse”, hogy létrejöjjön a jelentésnek az egységessége, amelynek révén jelölő (jel) státusában lesz értelmezhető a műalkotás szövege –, az idézett lotmani gondolatban rejlő hasonló aspektust emel ki. Tágabb, az értekezés konkrét témájához ugyanakkor közelebbi perspektívába helyezve a kérdést mondható, hogy valójában itt sem másról van

alakzatoknak a kezdet és a vég stabilnak feltételezett értelmére történő rávetítése megoldandó kérdésként jelentkezik az irodalmi műalkotás diakrón kulturális kontextusának a felderítése tekintetében is.²³ A szövegfolytonosság jelensége ugyanis, értelemszerűen, korántsem csak a szövegbelső koherenciát fedi.

Történeti-kulturális dimenzióban pillantva a szövegfolytonosságra, az irodalmi művek átörökítéséről van szó, melyet több oldalról is szemlélhetünk. *Történeti-poétikai* dimenziójában tekintve a problémát, a szöveghagyományozódási lehetőségek köréből egy aspektusra korlátozom a vizsgálatot, az *intertextuális* újramegjelenítésre, vagyis, a *poétikai-történeti szövegbelső újraírásra*. E területen a kérdés úgy merül fel, hogyan *folytatja* a szövegközi poétikai gyakorlatába „külső” művet integráló irodalmi alkotás a hivatkozott szöveget, gondolatvilágának újrányításával miként teszi viszonylagossá annak lezártágát. Különösen érzékenyen jelentkezik e dilemma azon művészi gondolkodástörténeti időszakok (irodalmi korszakparadigmák) vonatkozásában, amelyek korszak-ars poeticaei credójában eleve bennfoglaltatik a nyitottság (a töredékesség) elve. Mindazonáltal az intertextuális újragondolások poétikai gyakorlata fényesen bizonyítja, hogy az irodalmi utókorok művészi gondolkodása *újraírható*, tehát *folytatható* műveknek korántsem csak az esztétikailag deklaráltan nagyobb fokú nyitottságot magukénak mondó, a nyitottság poétikáját jobban hangsúlyozó korszakokból és szerzőktől származó alkotásokat tekinti. Intertextuális gyakorlatában minden hivatkozó szöveg az újraírás, a folytatás poétikáját valósítja meg, noha különböző módokon és eltérő esztétikai meggyőződések keretében. Ebben az értelemben a szövegközi poétikák – korábbi művek újramegnyitásával irodalomtörténeti sorokban pozicionálva eme újragondolt alkotásokat²⁴ – viszonylagossá avatják azok amúgy is különböző mértékű stabilitással érvényesített zárópontjait. Így jön létre az irodalmi alkotásokba írt irodalomtörténeti folyamat *történeti szövegfolytonosságként*, annak számtalan egymás mellett élő változatában. Ez a diakrón szövegfolytonosság feltétlenül megkülönböztetendő a szövegkoherencia elvéhez kapcsolt szövegfolytonosságtól. Másfelől, az újraírás természetének tisztázása a poétikai világ feltárását igényli, amely viszont megköveteli mind a „hivatkozó” (idéző) mind a „hivatkozott” (idézett) jelentésvilágok belső

szó, mint a szöveg *értelmi folytonossá tételéről*, s erről Mukařovský is azt állítja, hogy dinamikus folyamat („это смысловое объединение насквозь динамично”, Mukařovský 1975: 175, *passim*). Ahogy Lotman kiemeli a nem rendszerszerű elemek elhanyagolását a szemiotikai modellben, úgy itt is megállapítást nyer, hogy ami nem illeszthető a szemantikai egységességbe, az esetleges, a struktúra szempontjából „szándék nélküli” komponensként tűnik fel.

²³ Ez a probléma túlmegegy a művészi életmű egységességének a kérdésén, és általában helyezi előtérbe az irodalmi kultúra folyamatszerűségének a tényét. Lakonikus megfogalmazásban a problémát lásd: „Alors, une œuvre ne s’achève-t-elle que dans une autre ?” Gensane 1996/2009: 11.

²⁴ Тынянов 2002.

koherenciájának a megértését. Az értelemalkotás folyamatainak végigjárása során pedig kiderül, hogy az intertextuális poétikai alakzatok maguk is intenzíven részt vesznek a szövegbelső közvetítések folyamataiban. Ezen a síkon tekintve beszélhetünk a *szövegbelső és szövegközi közvetítő alakzatok elválaszthatatlanságáról*, és tehetjük fel a kérdést a közvetítő alakzatokkal kapcsolatosan is arra vonatkozóan, vajon az irodalomtörténeti szövegfolytonosság értelmezhetőségének miként válik alapjává a szövegbelső folytonosság és -koherencia. Az értekezésben később következő műértelmezés során ki fogok térni arra is, milyen szerepet játszik egy sajátos tematikus-műfaji közvetítő alakzat: az elégiai gyűjtő-intertextus Dosztojevszkij *Fehér éjszakák* című regénye értelemvilágának a megalkotásában, és hogyan illeszkedik e műnek a szövegbelső folytonossági rendjébe. Az elégiai hivatkozási rendszer itt egyben a regény önreflexív gondolkodásának is lényeges alkotóelemévé válik, betagolódva a fent említett, műbe írt irodalomtörténeti folytonosság rekonstruálhatóságát biztosító poétikai formációk sorába.

*

A kezdet és a vég jelentésének viszonylagossá válását (lezáratlanságát) értelmező fenti gondolatok alapján a szövegfolytonosság problémájának a keretében összegzem a közvetítő alakzatok megközelítésének a disszertációban érvényesített szempontjait, további elméleti és értelmezés-módszertani megfontolásokat is kiemelve:

- a *kezdetnek* és a *végnek* a viszonylagossá válása a közvetítő alakzatok státusát és értelmét, a szövegdinamikából fakadó értelmezői dinamikának köszönhetően, a szövegfolytonosság kibontakozása során új és új módokon világítja meg, szakadatlanul újrendezve a szemantikai határokat;
- a kezdettől a vég felé való haladást, melyet a közvetítő alakzat két alapvető referenciapontja jelöl ki, általános érvénnyel így sokkal inkább a *korábban megjelenő* (a *megelőző, korábbi*) és a *rákövetkezően megjelenő* (későbbi) szemantikai megformálódások referenciapontjainak a felvételével szükséges értelmezni; ez lehetőséget ad arra, hogy a kritikai leírás statikus volta ellenére úgy a szövegformálódás egyes szemantikai szakaszainak, mint a szövegfolytonosság teljesebb kibontásának az elemzésére igényt formálhassunk;²⁵

²⁵ Ha el is fogadjuk a végső modell formájában megvalósuló lezárulási aktus lehetetlenségét az irodalmi szövegben, melynek kifejeződése mint a szöveglét lehetetlenségének a bizonyítéka olyan figurális felülírásokban valósul meg, amelyek az előző narrációs módozatok olvashatatlanságát beszélik el, ebből sem következik még a későbbiekben akár kétséssé váló olvasási megoldások rögzíthetlensége, noha a rögzítések mindig egy folyamat

- a közvetítő alakzatnak a *megelőző*, illetve a *később következő* formációk értelme közötti elhelyezése elemzésmódszertani síkon felszámolhatóvá teszi a szöveg *kötött formája* és az értelemképzés, illetve kifejezetten a szövegbelső zárás (a vég) *értelmi nyitottsága* közötti ellentmondást, amely máskülönben a *zártság* és a *nyitottság* belső ellentmondásaként jelentkezik, és egy újabb vetületben, ahogy az előző pont ezt rögzítette, a szövegdinamika és a statikus kritikai leírás ellentmondásaként is érzékelhető;
- elméletileg és a műértelmezés módszertani eljárásainak a keretében hasonlóan feloldható a zártság és nyitottság ellentétének az a megnyilatkozása is, amely a szövegfolynosság szinkrón és diakrón szemléletű megközelítéséből adódik; az intertextuális szövegfolynosság poétikai-szemantikai feltételei között szerepel a különböző mértékben zárt vagy nyitott szövegek poétikai újramegnyitása, melynek folyamatai ugyanakkor a belső szövegkoherencia szigorú feltételrendszerébe integrálódnak;
- a szövegfolynosságot szövegbelső szemantikai összehangolási rendszerként (szövegkoherencia) és történeti-poétikai dimenziójában is szemlélhető (intertextuális szövegfolynosság) szemantikai kontinuitásként is értve, külön kitérek az olyan típusú közvetítő alakzatok természetére, amelyek intertextuális poétikai formációként illeszkednek a művészi szöveg belső folynossági rendjébe;
- mindezek alapján indokoltnak ítélem azt az eljárást, hogy Dosztojevszkij-művek értelmezésére vállalkozva tanulmányozzam a közvetítő alakzatok mint poétikai formációk szerepét, olyan elméleti következtetéseket levonva, amelyek tágabb, más alkotókhoz és irodalmi korszakokhoz tartozó művek értelemképzési folyamataira is igaznak bizonyulhatnak;
- az elméleti általánosítás lehetőségét alátámasztja, hogy a „zárt” és „nyitott” szövegek ellentmondását két szinten (intra- és intertextuális olvasati síkon) is semlegesíti a kezdet és a vég értelmének a *visszatekintő* és az *előreirányuló szemantikai orientáció* értelmével való kiváltása, illetőleg az irodalomtörténetnek az a meggyőző ténye, hogy a szépirodalmi alkotás eltérő mértékben nyitott vagy zárt kulturális szöveget is bevonhat szövegközi poétikai hatóterébe, azt belső szövegfolynosságába illesztve;

egyes stádiumainak feleltethetők meg. Ettől azonban az „olvasott” értelmezés nem válik „olvashatatlaná”, mindössze az értelmezés folynosságának a természetéből következően új olvasási módba integrálódik, vö.: de Man 2006: pl. 314, ill. ezt vö. Gensane 1996/2009: 14.

- Dosztojevszkij művészetéhez fordulva, az említett két szemponton túl külön érvként tekintem érvényesnek az író poétikájának abban a tekintetben is kiemelt irodalomtörténeti helyét, hogy e poétika magas szinten integráló természetű; egyfelől a késő romantikáig érvényes irodalmi gondolkodási formációkat mind-mind szintetizálja, másfelől olyan gondolkodás irányába nyit utat, amelynek értékelését bizonyos kultúraelméleti és kultúratörténeti megközelítések a nyitott művészet értelmezhetőségének újfajta meghatározásával társítják; nem kizárólag a modern művészet nyitott poétikai rendszereire gondolhatunk itt, és nem is csupán a hagyományosabb Dosztojevszkij-értésben gyökerező illesztésekre: a Dosztojevszkij-művek gondolati elemeinek a 20. századi filozófiákkal való eszmei összhangba hozhatóságára; a Dosztojevszkij-poétikának leginkább azt az irodalmi megtermékenyítő erejét szükséges itt számba venni, mely a mai napig intenzív hatást fejt ki, elvezetve új irodalmi művek és a Dosztojevszkij-kritika új, általános irodalomelméleti kérdésköröket taglaló teljesítményeinek a megalkotásához;
- Dosztojevszkij igen magas szintű kulturális közvetítői erejének és irodalmi-gondolkodástörténeti korszakokat egybefűző, integráló természetű művészete hatékonyságának a tudatosítása is figyelmessé teheti a műértelmezőt arra, hogyan formálja meg e poétika a közvetítés szemantikai, tágabban: kulturális alakzatait; és arra is, vajon hogyan teheti általánosan érvényessé az ilyen művészi szellemiségben fogant mű, illetve művek sora a közvetítő szemantikai formációk poétikájának a hatóerejét mind szövegbelső, mind szövegközi irodalmi-kulturális közegben és környezetben.

MÁSODIK FEJEZETA KÖZVETÍTŐ ALAKZATOK VIZSGÁLATA DOSZTOJEVSZKIJ POÉTIKÁJÁBAN.
A DISSZERTÁCIÓ FELÉPÍTÉSÉRŐL

I.

ÁLTALÁNOS ÉS EGYÉNI KUTATÁSI ELŐZMÉNYEK

1) *Általános kutatási kontextus*

a)

A közvetítés fogalma nyílt vagy rejtett, de odaértett értelmében jól ismert számos szövegelméleti kutatásból és kulturális szövegértelmezési tapasztalatból, melyek a legkülönbébb irányzatokhoz kapcsolódnak. Legkézenfekvőbb példaként említhető Lévi-Strauss strukturalista mítoszelmélete; fontos szerepe van a közvetítés érdemi értésének a különféle metaforapoétikák és -elméletek kialakításában; a szemiotikai szövegelméleti leírásokban a szintközi átlépések értelmezése elképzelhetetlen lenne a közvetítő alakzatok feltételezése nélkül, ám ebben az elméleti kontextusban értelmezhető számos jeltípus funkcionalitása is, akár az irodalomban, akár más kulturális szövegben; a dekonstrukciós olvasatokban a *nyom* megnyilatkozásai egyértelműen felfoghatók közvetítő szerepükben, ahhoz hasonlóan, ahogyan a hermeneutikai olvasatban a kulturális tapasztalat maga is megítélhető közvetítőként. A kulturális tapasztalat reprezentációja több irodalmi intertextualitás-elméletben is kimondva-kimondatlanul közvetítő megjelenítésében értékelődik. Sorolhatók a kritikai gondolkodásmódok, melyek közül a felsoroltakra csak a példa értékére támaszkodva utaltam – strukturalizmus, dekonstrukció, hermeneutika, szemiotika; szűkebb területeket tekintve: mítosz-, jel-, trópus-, és bővítve a sort: narratológiai reprezentációk, de itt lennének említhetők a fordítás tudományos gondolkörében felmerülő aspektusok is (értve ez alatt a nyelvről nyelvre, jelről jelre való átültetéseket, illetve az egyik jelrendszerből a másikba történő különféle átfordításokat). Minden ilyen esetben előtérbe hozható a *közvetítés* jelensége, mely az átkapcsolások, az összekötések, a szintváltások mechanizmusaira vonatkozik, tehát egy *dinamikus folyamatban* azonosítható *transzformáció* működését igyekszik tisztázni. E kérdés így minden esetben a *funkcionalitást* érinti. A kulturális szöveg elméleti és értelmezési problémakörei, melyek keretében nyomatékos helye

lehet a *közvetítés*-megnyilatkozások azonosításának és fogalmi meghatározásának, a felsoroltakkal nyilvánvalóan nem merülnek ki.²⁶

Egyéb nézőpontból is közelíthetünk. A *közvetítés* mint a *köztesség* alakzata értelmezendő minden olyan kulturális jelenség esetében, amelyre mint *folyamatra* tekintünk (az értekezésben a figyelem az irodalmi szövegre korlátozódik). E köztesség egyrészt a szekvenciális lezajlásban (a folyamatban mint *narrativitásban*) nyílik meg; másrészt viszont a folyamat *szemantizálódásában* és *szemiotizálódásában* mint értelmezési mechanizmusokban. A kulturális folyamatok szemantikai és szemiotikai áttételei, átvitele a legegyszerűbb formáktól kezdve (vö. pl. az irodalmi szövegek trópusait vagy a kulturális emblémákat a társadalmi szövegtörzshez), az olyan bonyolult formációkig, mint amilyeneket az *interszemantikai*, illetve *interszemiotikai* rendszerek képviselnek, közvetítéseken alapulnak. (Az interszemantikai rendszerre kitüntetett példát jelent az intertextuális tér; az interszemiotikára pedig az intermedialitás.) Az említett tények ellenére nincs tudomásom olyan szintetizáló munkáról, amely gazdagon feltárná a közvetítés jelenségének az irodalmi szövegre vonatkoztatható tudományos értelmezési területeit, és egységben láttatná a közvetítésnek a szűken vett narratív, a tágan értett szemantikai és a bonyolult rendszerekként felfogható interszemiotikai kulturális folyamatokban betöltött funkcióját.²⁷

A problémát szorosabban saját kutatási területemhez, az irodalomelmélethez és -történethez kötve megállapítható, hogy az általános irodalomelméleti szakirodalom sem tart számon olyan tudományos értekezést, amely kifejezetten az irodalmi szöveg sajátosságaként kezelt szemantikai *közvetítés* és az annak értelméhez kapcsolódó *köztesség* elméleti problémáját közelítené meg monografikus leírás formájában. Nem mondható jellemzőnek a szövegkoherencia kérdéseire összpontosító tanulmányokban sem a közvetítő alakzatok

²⁶ Peeter Torop „Semiotics of Mediation” című nemzetközi konferencia-előadásában (Tartu, University of Tartu: Department of Semiotics, Estonian Semiotics Association; 26–27 November 2010) más diszciplínákra való kitékintéssel alkalmazta a közvetítés fogalmát. Lásd Torop 2010a: 31, a tanulmány megjelenés alatt áll a *Sign System Studies* vonatkozó konferenciaszámában. A jelen értekezés középpontjában álló *Fehér éjszakák* számára, melynek értelmezése során sok szó fog esni a szentimentális, (pre)romantikus intertextualitásról, fontosnak bizonyul a romantikus esztétikák által érintett *közvetítettség*, melyre Orosz Magdolna a német romantika képleirási esztétikájának a kérdéseit körüljárva mutat rá, és amelyet általánosságban véve is összekapcsol a mediális közvetítés problémájával. Orosz 2004.

²⁷ A kultúra különböző területeit átfogó, szemiotikai megközelítésű szintetizáló törekvésekről adott hírt az előző jegyzetpontban említett, 2010-ben Tartuban megrendezett konferencia, melynek konkrét témamegjelölése: „Culture in Mediation: Total Translation, Complementary Perspectives”. A közvetítés folyamatait tanulmányozási tárgyként itt a fordításszemiotika kontextusába állítva jelentettek kiindulópontot, s feltérképezésük során sok hivatkozás történt Peeter Torop ma már több nyelven ismert *Тотальный перевод* című könyvére és az ott feldolgozott, máig korszerű problémakörökre, lásd Torop 2010b. Ezen a konferencián a „The Mediational Dynamics of Literary Intertexts. (An approach to the problem of generative and transformational dynamics)” című témát fejtettem ki előadás formájában, melyet a *Sign System Studies* fogadott el publikálásra (a tudományos előrecenziót a tanulmányra Ritva Hartama-Heinonen írta). Vö. Előadás 2010f, tanulmány: 2011a, közlésre elfogadva.

problémájának monografikus exponálása, ahogyan a szövegfolytonosság kérdésébe való hangsúlyos elméleti bekötése sem. Az irodalmi műalkotásban megjelenő szemantikai közvetítő alakzatok bizonyos típusainak megjelölésére, a szinkrón (szövegelső) és a diakrón (történeti-poétikai kontinuumként szemlélhető) megjelenítések egymásra vonatkoztatására, illetve a szemantikai közvetítő alakzatok funkcióinak differenciálására jelen disszertáció eme *Első részében* leírt elméleti kiindulási pontok és megközelítési szempontok egybefogásával szintén nem került még sor egységes tudományos kifejtés keretében.

Még közelebb vonva a kérdést az értekezésben behatárolt szakkutatások speciális területéhez elmondható, hogy a nemzetközi Dosztojevszkij-kritika történetében nem ismeretes olyan tudományos munka, amely az író poétikai világának szűkebb-tágabb értelmezését kifejezetten és vállaltan a közvetítő szemantikai alakzatok elméleti problémájával és a szövegdinamika tanulmányozásának módszertani kérdéskörével kötné össze.

b)

Az általános kutatási kontextus kereteinek e kijelölése és határainak megvonása után megállok három konkrét vizsgálódásnál, melyek az értekezés egésze tárgyának és kutatási módszerének tekintetében elválaszthatatlanul összekapcsolódó stúdiumokhoz vezetnek közel, a szemiotika, az irodalomelmélet és -történet, valamint az intertextualitás problémaköreit egybefűzve. Mindhárom koncepcióban fellelhető a *közvetítés* problémafelvetése. A bemutatás célja, hogy a szóban forgó koncepciókat az értekezés elméleti kérdésköre keretében fűzze egybe.

Kezdem annak a tanulmánynak a felidézésével, mely maga jelöli ki az irodalmi szöveg vizsgálatának (áttételesen: az irodalomtörténet megközelíthetőségének) szemiotikai módját. Krystyna Pomorska 1982-ben megjelent *Tolstoi: Contra Semiosis* című, azóta sokszor hivatkozás tárgyát képező és mára már „klasszikusnak” számító rövid írásában,²⁸ a *Háború és béke* című regény értelmezése során mutat rá a következőkre. Tolsztoj e művében is előtérbe állítja a nemesi nagyvilági társadalomhoz tartozó hőst, szociális-kulturális környezetével, melynek sajátos jelhasználati módja könnyen felismerhető. Ennek titka abban áll, hogy egy jelentő („signans”) két jelentettnek („signatum”) felel meg. Tartalma szerint ez lefedheti például a nagyvilági, kulturálisan tanult etikett-kommunikációban rejlő valós és a felszínen „tettetett” gondolatoknak egyidejű megjelenítését. Ennek leleplezése önmagában, illetőleg azoknak a narratív technikáknak a segítségével, amelyekkel feltárul a valós tartalomnak és a tanult kulturális egyezményességnek az ütközése, arról ad hírt, hogy a *jelentő–jelentett*

²⁸ Pomorska 1992b.

viszony létesülése nem adekvát.²⁹ Pomorska Tolsztojnak azt a poétikai jelhasználati módját, miszerint a szöveg a leírást a nem megfelelő indexikus jeltől elvezeti a természetes, a valóságot sokkal hűségesebben, mert „természetes” hasonlósággal jelölő, ikonikus jelig, Sklovszkijra (1928) történő hivatkozással a formalista elméleti poétikából jól ismert „остранение” (elidegenítés) jelenségéhez és fogalmához kapcsolja. A kutató az index és ikon fogalmait itt a peirce-i terminológia szellemében használja, amikor is index alatt az odakapcsolt (határosságba hozott) jelentő–jelentett relációt érti.

Amiért most felemlítem ezt a tanulmányt, az a *közvetítés*nek szemiotikai kontextusba helyezése. A leírt folyamatot a tanulmány szerzője úgy értelmezi, mint az ikonikus jelhasználati módnak azt az érvényesülését, amely kiiktatja az inadekvát *kulturális közvetítésből* adódó nem természetes (mert a természetes jelöléssel hasonlóságot nélkülöző) használati módot. Ebben az értelemben véve az ikonikus jelhasználat mint a természeteshez, az elsődlegeshez közel vivő szemiotikai gondolkodásmód a *közvetítetlenség nagyobb fokát* jelenti. Semmiképpen nem értek egyet Pomorska azon nézetével, miszerint Tolsztoj a kulturális közvetítésből fakadó intenzívebb szemiózis hátrányát kiiktatva (a kulturálisan kanonizált indexből természetes ikon lesz) poétikailag a *szemiózis* ellen beszélne. Hiszen, mindez a regény komplex művészi szemiózisának a komponense, ami azt jelenti, hogy az ellenszemiózis egész folyamata is csak jelölés, vagyis ábrázolás tárgya, illetőleg egy komplex szemiózis folyamatának a poétikai megvalósulási módja. (Amikor Lotmanra való hivatkozással az anyanyelv olyan tanulásához hasonlítja a folyamatot, mely nem szabályok elsajátításán, hanem szövegek emlékezetén nyugszik, Pomorska maga is odaérti a kulturális szöveg közvetítő lehetőségét).³⁰ Igen fontos momentum azonban, hogy a kutató az egész problémakört a *szemiotikai közvetítés* kontextusába helyezi (megjelölve egyben e kontextus filozófiai dimenziójának a mélységét és kiterjedését is).³¹ Nem hagyható említés nélkül a

²⁹ Lewis Bagby és Pavel Sigalov a kettős signatum és egy signans meghatározásában kiemelik, hogy az adott társadalmi réteg szavai egyrészt azt jelölik, ami nem közönséges vagy várt, másrészt a közlés mikéntjére, nem csak a tartalmára irányítják a figyelmet. Az indexikus jel ikonikusra történő átváltásának pomorskai koncepciójában pedig arra világítanak rá a kutatók, hogy e váltás a kód karakterét is megváltoztatja, miszerint az önkényes (egyezményes) jelből nem-önkényes (természetes) jel lesz. Bagby–Sigalov 1987: 473.

³⁰ Uo. 57.

³¹ Vö.: „In his attempt to delimit the artificial and the natural, the mediated and the intuitive codes of communication, Tolstoi faced the same difficulties that have beset all philosophers who have asked fundamental questions about the role of semiosis in our acquisition of knowledge. Two basic issues have been raised: (1) Is all our knowledge mediated by signs, or is there any immediately perceivable cognition? Or, to put it specifically as the philosophers of antiquity did: does *cognito rei* precede *cognito verbi*? (2) What is the relation between the sign and the thing; does the thing match the sign? Since antiquity these questions have been asked by philosophers such as Locke, Lambert, Humboldt, and Husserl, and also by anthropologists, linguists, semioticians, and psychologists such as Whorf, Sapir, Benveniste, Jakobson, and Piaget. Various answers have been given to these questions, but these only confirm the fact, that it is very difficult, if not impossible, to define the extent of *semiotic mediation*.” Uo. 58.

gondolatsor kifejtésének a közegében Marcus C. Lewitt tanulmánya, mely nyílt, egyértelmű hivatkozással Pomorska írására a *Puskin Pro Semiosis* címet viseli.³² Noha a tanulmányban foglalt állítással, miszerint Tolsztojnak a Pomorska által feltárt szemiózis elleni irányultsága éppúgy jellemző lenne Gogolra, Lermontovra, Goncsarovra és Dosztojevszkijre – és valójában a 19. századi klasszikusok esztétikájára a maga egészében –, a fentiek értelmében nem értek egyet, rendkívül fontosnak ítélem, hogy a kutató kifejezetten a *közvetítés* problémájának az exponálásával vezeti fel a *Jevgenyij Anyegin* első fejezetének az olvasatát. Ennek megelőlegezett tétele abban a gondolatban foglalható össze, hogy a verses regény adott fejezete az író szemiózishoz való viszonya „mikrokozmoszának” tekinthető, mivel a műnek e szövegrésze egyfelől kommentálja, másfelől megalkotja a paradigmáját annak, ahogyan Puskin elmozdul a jel monologikus megközelítésétől egy komplexebb, problematizáló természetű jelfelfogásig. Monologikus jelfelfogásként Levitt a bináris oppozíciókban való gondolkodást jelöli meg.³³ A közvetítést magához a szemiózis fogalmához hozza közel, mely e felfogás szerint is kulturális konvenciókhoz kapcsolódik. Ezért hivatkozik a szerző fontos kultúratörténeti értelmezésként Jurij Lotman munkái mellett William Mills Todd III egyik könyvére, melyben az észlelés és befogadás kulturálisan kondicionált aspektusairól esik szó, a kulturális közvetítés kikerülhetetlenségének és egyben felszabadító hatásának a lehetőségeiről is számot adva.³⁴

Mielőtt ez utóbbi gondolatból továbbvezetve áttérnék a közvetítés kulturális szövegekhez kapcsolódó értelmezésének másik megidézendő megközelítésére, előre jelzem, hogy Pomorska és a hozzá kapcsolódóan érintőlegesen megidézett szerzők (Lotman, Levitt, Bagby–Sigalov, Todd) tanulmányában felmerülő kérdéskör – az élmény és jelölés közvetítettsége – az értekezés *Második* és *Harmadik* részében sorra kerülő műértelmezésekhez (*Fehér éjszakák*, *Bűn és bűnhődés*) többszörösen kötődik. Nem csak a primer témán keresztül, hiszen a műelemzések mindvégig a közvetítő alakzatok vizsgálhatóságának a nézőpontjából folynak. Annak mentén is feltárul majd a kapcsolódás, hogy a két Dosztojevszkij-alkotás olvasatában a szentimentalizmus problémakontextusában hangsúlyos helye lesz a *természet* és a *kultúra* közötti összefüggés tárgyalásának, melyhez több nézőpontot jelölnek majd ki a szöveginterpretációk. Nem véletlenül fogom megidézni a maga helyén, a *Bűn és bűnhődés*nek a *Fehér éjszakák* szentimentalizmus-kérdésköréhez illesztett értelmezése során Lotman Rousseau-interpretációját s ott a *természet(es)* vs. *nem*

³² Levitt 1993.

³³ Uo. 439–440.

³⁴ Vö. *Fiction and Society in the Age of Pushkin*. Cambridge, Mass., 1986. Hivatkozott lapszám: 116. Lásd Levitt 1993: 339–340. Álljon itt egy másik fontos munkája is a kutatónak: Todd 1978, vö. uő. 1999.

természet(es)/ellentermészet oppozíciót. Eme ellentmondásnak Rousseau gondolkodásában fellelt érvénye egészen addig a (leegyszerűsítettnek tűnő) kijentésig vezeti Lotmant, hogy „Rousseau a jelek ellensége”.³⁵ A kiüresedő kulturális kánontól való eltávolodás mint a kulturális közvetítés kiiktatása és ennek megfelelően a „természetes” (Pomorska tanulmányában *közvetítés nélkül*ként aposztrofált) jelölés irányába való elmozdulás tehát még további megfontolás tárgyát fogja képezni az értekezés második és harmadik részében. A következőkben a Levitt által felvetett bináris oppozíciók problémáját továbbgondolva térek rá a második előre jelzett koncepció ismertetésére.

A bináris oppozíciók tételezése és strukturális szerepének tisztázása alkotja ugyanis azt az elméleti kontextust, amelynek közegében a *közvetítés* jelensége szemantikai funkciója szerint kap értelmezést Lévi-Strauss mítoszelméletében. Ennek részleteit most nem szükséges elősorolni. Arra emlékeztetek csak, amit gyakran kiemelnek Lévi-Strauss szakértői, s amit most Vjac. Vsz. Ivanov értékelése szerint idézek: „A strukturális antropológia alapvető következtetése, melyet különösen élesen fogalmazott meg Lévi-Strauss, az, hogy a rítusokban és a mítoszokban folytonosan keresés tárgya a szélsőséges *bináris ellentétek közötti egyensúly*. Ez az egyensúly az *ellentétek közötti közvetítésnek* köszönhetően érhető el, és ez tipikus a karneváli rítusokra is.”³⁶ Szükség példákat nem elevenítek fel semmiféle kommentárból, csak annyit emelek ki, hogy Vjac. Vsz. Ivanov az egyensúlyteremtés egyik eseteként említi a két pólus *egy egészben való egyesítésének* a jelenségét, melyet Ju. D. Apreszjanra való hivatkozással a *szemantikai neutralizáció* jelenségével hoz gondolati összhangba.³⁷ Mindez arra hívja fel a figyelmet (különösen, ha az egy alakzatban fellelhető szemantikai együttességre mint oximoronra³⁸ gondolunk), hogy a megidézett strukturális antropológiai leírásban a *közvetítés* kifejezetten mint *szemantikai funkció* vehető számba.

Lényeges oka van annak, hogy ezt kiemelem. A kritikai irodalomban ugyanis a strukturális antropológiai leírás, melyre a saussure-i (kétszatzatú) jelölési struktúra felfogásán alapuló megközelítésként szokás hivatkozni, éppen a bináris ellentétek közötti *szemantikai közvetítés* kiemelt szerepének betudhatóan feltűnően emlékeztet a peirce-i szemiózis-modellre. Azt viszont, többszörösen és több szinten triádikusnak ítélni felépítettsége okán, a szemiotikai

³⁵ Лотман 2000: 143.

³⁶ Вяч. Вс. Иванов 1977: 48–49. Vö. bahtyini kontextusban uő. 1973. 35–39, különösen: 37. Vö. Dundes 1997: 40. Az értekezés későbbi részében még visszatérek ezeknek az írásoknak az említéséhez, amikor a *Bűn és bűnhődés* mitopoétikai világát értelmezve újra szóba kerül majd a bináris ellentétekre épülő szemantikai gondolkodás.

³⁷ Вяч. Вс. Иванов 1973: 49–50.

³⁸ Az értekezés műértelmezési részeiben erről is esik majd még szó.

polémiák hagyományosan radikálisan szembeállítják Saussure koncepciójával.³⁹ A peirce-i modellben viszont több leírási síkon is kulcsszerepe van a *közvetítés*nek. Egy megfogalmazásban ez a „Harmadik” („Third”) fogalmában testesül meg, mely attól az, ami, hogy *közvetítő*: „A Harmadik az, ami azon dolgoknak köszönhetően az, ami, amelyek között közvetít, és amelyeket relációba hoz egymással.”⁴⁰ Egy másik értelmezési és leírási szinten pedig a *közvetítés* az interpretánsban (az értelmezőben) testesül meg, mely nélkül nem teljes a jelölési folyamat (másképpen a jel mint processzualitás).⁴¹ Mindez – még egyszer érdemes talán ezt tudatosítani – nem csak arra irányítja a figyelmet, hogy Lévi-Strauss mítoszelmélete fontos többletet hordoz magában a hivatkozott („strukturalista”) gondolkodási paradigmához képest.⁴² A közvetítésnek ebben a mítoszmagyarázatban jutó fontos szerep, valamint a közvetítés funkciója Peirce jel- és jelölésfolyamat-felfogásában éles fénybe helyezi e jelenség *szemantikai* státusában való értelmezhetőségét. Ez, mint maga a két elmélet is mutatja, egészen eltérő megközelítésekből és kontextusokban is lehetséges.

A harmadik koncepció, melynek közismertsége ismét nélkülözhetővé teszi a részletesebb leírást, Peirce jelfelfogásának a folyománya, és újra visszavezet bennünket az irodalmi műalkotások birodalmába, tágabban: az irodalomtörténethez. Jelelméleti vonatkozásai ugyanakkor a Pomorska-tanulmányhoz hasonlóan összekötik e területeket a szemiotikával. Riffaterre intertextualitás-elméletéből az interpretáns szerepéről van szó, mely, ahogy erre már nem egy értelmező, de mindenekelőtt maga Riffaterre rámutatott,⁴³ Peirce háromosztatú jelöléskoncepcióján alapul. Az interpretáns/értelmező e feltételezés szerint is szemantikai „kapcsolóként” működik, melynek köszönhetően valójában kialakul az a jelentéshozzárendelés, amely az elsődleges szöveget mint jelet (illetve annak részleteit) segít értelmezni. Az értelmező Riffaterre felfogásában egy másik jel, még hozzá szöveg: egy intertextus. Az interpretáns így az a harmadik szöveg lesz, melyet a szerző „részleges ekvivalenseként használ annak a jelrendszernek”, amelyet azért konstruál, hogy újramondja, újraolvassa az intertextust.⁴⁴ Ebben, a Riffaterre által megalkotott értelemben interszemiotikai

³⁹ Vö. pl. Danesi 2009: 15.

⁴⁰ Saját fordításom az *Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*-ből vett idézet alapján (1: 248, 1890-ből, vö. Vol. 1. 1867–1893. Ed. by Northon Houser and Christian Kloesel, Bloomington, IN: Indiana University Press), angolul idézi: Bergman 2000: 33. Vö.: „Now Thirdness is nothing but the character of an object which embodies Betweenness or Mediation in its simplest and most rudimentary form; and I use it as the name of the element of the phenomenon which is predominant wherever Mediation is predominant, and which reaches its fullness in Representation. [5.104]. Thirdness, as I use the term, is only a synonym for Representation...” [5.105]. Peirce 1963: 68.

⁴¹ Vö. Uo. 57–66.

⁴² Vö. Albert Doja határozottan kifejezett véleményét az egysíkú, redukcionista Lévi-Strauss-értékelések veszélyéről: Doja 2010: 19, vö. Doja 2008: 323–324.

⁴³ Riffaterre 1979, különösen: 133–135 (lásd a Frege modelljére való hivatkozást is).

⁴⁴ Uo. 134.

rendszeréről beszélhetünk. Egy kicsit továbbgondolva a definíciót, felfoghatjuk ezt úgy is (és itt már saját terminológiai rendszeremhez illeszttem a megfogalmazást), hogy az értelmező az idéző szöveghez tartozó rámutató jel (két szemiotikai rendszerhez való tartozása szerint: interszemiotikai jel; az értekezésben használandó terminológiai rendszer értelmében: pretextus-szignál) és a másodlagosan (a hivatkozó szövegben megképződött) intertextus között közvetít. De úgy is elgondolható a jelenség, hogy az értelmező intertextus avatja például a szubtextust *közvetítő* alakzattá. Riffaterre a szubtextust egyik meghatározása értelmében trópus-, illetve szimbólumalakzatként fogja fel, mely a szemiotikai átfordítás, tehát a közvetítés képességével rendelkezik. Funkciója a fikcionális igazság létrehozása, mely feltételezi a narratív beszédmódról a poétikus beszédmódra történő átváltást (a valóságra való referencia lecserélődik a nyelvre való referenciára).⁴⁵ A szubtextust alapvetően intertextusok hozzák mozgásba. Működésének lényegét Riffaterre egy szubsztitúciós típusú újrameghatározási folyamatsor kialakításában látja, mely a „valószerűségeen alapuló narratív igazság és a szimbolizmuson alapuló metanyelvi igazság között teremt kapcsolatot olyan trópusok közvetítésével, amelyek a valószerűség rendszeréhez tartoznak”.⁴⁶ A két megközelítésnek az összegzéseképpen mondható, hogy a *közvetítés* Riffaterre elméletében is két szinten való értelmezést tesz szükségessé. A *szemantikai átfordítás* (nevezzük ezt akár a narratíváról a diszkurzívára való átlépésnek, akár az eseményességből a trópusnyelvbe való átváltásnak, vagy akár, némiképpen más vetületben, a reális és a nyelvi referencia közötti átjárás biztosításának) *közvetítő kompozíciót* is igényel, vagyis strukturális átvezetést. Az interpretáns ebben az értelemben az idéző és idézett szöveget azért tudja összekötni, mert az interpretánshoz el tud vezetni egy olyan szignál (interszemiotikai jel), mely két szemiotikai rendszernek a tartozéka, tehát szemantikailag is kétirányú, és éppen ezért közvetítő. Az intertextus „nyoma” vagy az anomáliát okozó szubtextus mindkét rendszerben értelmezést igényel, és éppen a rendszerek egymáshoz való viszonyításának a kialakításában rejlik közvetítő lehetősége, szemantikai átvezető funkciója.

A szemantikai összekötésnek, az újra-meghatározás másik fajtájának a megvalósulását Riffaterre a szilleptikus típusban látja. A szillepszis önmagában elegendő ahhoz, hogy „áthidalja a szakadékot a történet és a kommentár között, mert ez a kétarcú szó vagy szókapcsolat egyaránt, habár különbözőképpen, mindkét diskurzusra vonatkozik – a valószerűségére csakúgy, mint a metanyelvi szimbolizmusára.”⁴⁷ A szillepszis esetén ezek

⁴⁵ Riffaterre 1998b: 104.

⁴⁶ Uő. 1998a: 73, *passim*.

⁴⁷ Uő.

szerint, egyszerűbb formában, éppen úgy a kétarcúságnak tudható be az összekötő funkció, mint a bonyolultabb, rendszerre kiépülő szubtextuális trópus-újraírási folyamatokban. Emlékezhetünk mindemellett arra is, hogy a szillepszist meghatározva Riffaterre háromféle funkciót azonosít, s ennek megfelelően a szilleptikus alakzatot egyszerre rendeli három, vélekedése szerint elkülöníthető intertextuális módozathoz:⁴⁸ 1) a komplementáris típushoz (mely azon alapul, hogy az olvasó a szöveget mintegy intertextusának a fotográfiai értelemben vett negatívjaként értékeli); 2) a *közvetített* típushoz (ahol is a szövegnek az intertextusára vonatkozó referenciája egy harmadik textuson keresztül lép életbe, mely harmadik textus interpretánsként működik, Peirce terminológiája értelmében közvetítve jel és tárgy között) – érdemes ehhez hozzátenni az 1979-es tanulmányra támaszkodva a riffaterre-i gondolatot: az irodalomban a *tárgy* sem lehet más, mint *jel*⁴⁹ (éppen ezért itt a tárgyat szövegdenotátumként tételezhetjük); végezetül harmadik intertextuális módozatként, melyhez a szilleptikus alakzat hozzárendelhető, az úgynevezett intratextuális típust nevezi meg a kutató, amikor is az intertextus részlegesen bele van kódolva a textusba annak összetevőjeként (a feltételezés szerint szemantikai konfliktushelyzet áll itt fenn, melyet a stiláris és jelentésbeli összeférhetetlenségek okoznak). A szillepszis azért tartozhat mindhárom intertextualitás-típushoz, mert Riffaterre álláspontja szerint képes három eltérő szerepet betölteni. A komplementáris típusban a szillepszis önmagában létrehozza az intertextuális preszuppozíciós szemantikai helyzetet, és egymagában hordozza a jelentést; a közvetített típusban referenciája a textuális interpretáns; az intratextuális típusban szimbolizálja a jelölés és jelentőség (saját meghatározásom szerint: a szemiózis) síkján annak összeegyeztethetőségét, ami a jelentés síkján összeegyeztethetetlen.⁵⁰ Mindezt az értekezés témája felől tekintve, a második típusú intertextualitáshoz rendelt közvetítő szilleptikus funkció bizonyul igazán érdekesnek. Itt az intertextuális viszony kihelyeződik egy olyan harmadik textusba, mely mint szemantikai dekódoló mechanizmus hozza létre az intertextualitást. Ezek szerint azonban a szillepszis mint úgymond „önmagában” elegendő hermeneutikai modell sem tud egyszerűen hidat verni a fikcionális-reális, illetve a „poétikus”, nyelvi olvasási módok közé. Ha az interpretánst úgy is elképzelhetjük, mint azt a külső textust, mely szemantikailag megadja a hozzárendelési szabályokat, és így képződik meg a hivatkozó műben a tényleges intertextus, akkor egy egész szemantikai rendszerrel kell számolnunk (akárcsak a szubtextus esetében). Közvetlen viszonyítás olyan bonyolult szemiotikai jelrendszerek esetén, mint az irodalmi szöveg és

⁴⁸ Uő. 1980: 627

⁴⁹ Uő. 1979: 134.

⁵⁰ Riffaterre 1980: 629.

annak intertextusa (a disszertációban végig érvényesítendő terminológia szerint a *szövegben megképződő intertextusról* van szó), nem létezik. A szövegek egymásra vonatkoztatásának⁵¹ a keretét, struktúráját építi kompozicionálisan a riffaterre-i értelemben vett szubtextus és a közvetítőként megjelölt szilleptikus megnyilatkozás. Tartalmilag pedig a vonatkoztatási szabályokat (textus és megképződött intertextus; narratív és diszkurzív olvasat; fikciós igazság és nyelvi igazság stb.) alakítják ki ezek a közvetítő struktúrák.

Riffaterre elősorolt írásainak összehangolását természetesen tovább lehetne finomítani a kutató további szakmunkáinak a bevonásával. A bemutatás célja azonban most nem ebben rejlik. Az ismertetésre azért került sor, hogy felfedezhetővé váljék e (nem utolsósorban intertextualitás-koncepció kimunkálására vállalkozó) gondolkifejtésben is a *közvetítés* alakzatainak két dimenziójú (kompozicionális és szemantikai) létmódja, mely hangsúlyosan az irodalmi szövegben megvalósuló jelölés és referencia, tehát a poétikai szemiózis, a poétikai-nyelvi megnyilatkozásból fakadó értelemképzés kérdéseként áll előttünk.

Ha Riffaterre a közvetítő alakzatok körvonalazását ily mértékben a „narratív” (fikciós eseményesség) és a „poétikus” beszédmódok közötti váltáshoz köti (az utóbbi tartalma a nyelvi eseményesség, melynek közege és ontológiai síkja a poétikai tropológiai gondolkodás), végezetül hadd térjek ki futólag az előre jelzett három bemutatás után egy negyedik vonatkozásra is. Noha ennek felemlítése került a sor végére, éppen e formáció tűnik a leginkább magától értetődőnek, és a Riffaterre által megjelölt két sík behatárolását ismételtén szükségessé teszi. Annak a közvetítésnek a számbavétele után, melyet Lévi-Strauss mítoszelméletén keresztül azonosítottam, eljutva az ellentétes szemantikai alakzatok viszonyának a problémájához,⁵² valamint azt követően, hogy a Pomorska-tanulmányból megidéztem a felvetett jelölési konvenciók és kulturális szemiotikai rendszerek mint közvetett és közvetlen valóságértelmezési mechanizmusok szemiotikai természetét, továbbá miután mindezekhez is kapcsolódóan részlegesen megtekintettem Peirce jel- és szemiózis-koncepcióján keresztül Riffaterre intertextualitás-modelljének bizonyos aspektusait, épp csak egy rövid gondolat erejéig megállok az irodalmi szereplő – a fikciós-eseményes világ hőse és a poétikai világban formálódó szemantikai figura – közvetítő funkciójánál. Mivel a *Fehér éjszakákban* vizsgálendő intertextuális közvetítő alakzatok alaphátterét olyan (pre)romantikus (szentimentális) irodalmi paradigmához tartozó szövegek alkotják, melyek megformálódó cselekményvilágának nemritkán sajátja, hogy a hősök maguk is rendelkeznek a közvetítés

⁵¹ Vö.: „Signification, in Peirce’s semiotic, is precisely the result of the interpretation of the *fundamentum relations*, a mirroring of the *relation* in a third component–itself a sign—which he calls the interpretant”. Shapiro 1979: 128.

⁵² Ezt kiegészítendő is lásd Danesi 2009.

képességével (azzal a tulajdonsággal, hogy eszmei és érzelmi szférák közötti mediátorok), érdemes eszünkbe idézni például a Jerzy Faryno Lermontov-tanulmányában rekonstruált szemantikai modellt. Ebben a kutató azoknak a hősöknek a szerepkörét azonosítja, akiknek jellemzője, hogy „közvetítenek” – génuszok, próféták ők, és ezzel összefüggésben e modell a dicsőséget és az emlékezetet is középpontba emeli.⁵³ Senderovich Zsukovszkij költői világát értelmezve beszél azokról a tűnékeny „szellemekről”, akiknek jelentősége már korántsem csak a lírai eseménytörténeti világban mutatkozik meg, és akiknek alakjai nem is csak eszmei világnézet kifejeződésének a tartozékai a versekben. Senderovich arra hívja fel a figyelmet, hogy e „természetfölötti” lények úgy is fontosak, mint akik „más világokkal kommunikálnak”, vagyis hírnökei és egyszersmind szimbólumai a másik világnak, tehát ebben a *kommunikációs* vetületben is közvetítő lények („intermediate”, „intermediary beings”). Semmi más információt nem hordoznak, mint önmagukat, a másik világ jelölőinek a minőségében. Egyszerre „lények” és „jelek”, és többek között ennek köszönhető, hogy Zsukovszkij lírai univerzuma mélyen szemiotikai és szemiotikus.⁵⁴ A lírai szereplő benne egyszerre hős és szemantikai figura, amennyiben alakja saját jelstátusára hívja fel a figyelmet egy konstruált lírai fikciós világhoz kötöten. Ezzel szemantikailag kidomborítja a jelölés kérdését, ám úgy, hogy az egyben a lírai szöveg jelölő struktúrájába épül be. Mondhatjuk tehát, hogy az elemzés, amit Senderovich e tanulmányában kidolgoz, olyan lírai alakokról szól, akik éppen azon „narratív” és „poétikus” szint között közvetítenek, amelyet Riffaterre is kiemel, amikor a szubtextus és a szillepszis „újraíró”, szemantikailag átfordító, tropológiai diszkurzív rendbe való illeszkedésének a képességéről és trópus-természetéről gondolkodik. A Zsukovszkij-költeményekből megidézett „köztes” lények valójában közvetítő jelekké válnak. Így végső soron alapvető jelentésük nem merül ki abban, hogy modellált világok között közvetítenek. Sokkal inkább abban rejlik funkciójuk, hogy a lírai diszkurzus jelölési struktúrájának (szemiózis-kompozíciójának) a szintjei között biztosítanak átjárást. A két

⁵³ Фарино 1978: 178. Vö. még ehhez: „они являются центром и точкой опоры для других людей [...] они отдают себя, жертвуют собой для тех, кого ведут за собой, кому служат ‘посредниками’. Посредник — это тот, кто чувствует в себе божественное и отдает себя на уничтожение, чтобы пророчествовать о божественном, чтобы сообщить его людям и представить в обычаях и действиях, словах и делах” (Faryno Schlegel-idézete, vö. *Ideen*). Itt emlékeztetek magának a cselekménynek mint olyannak a közvetítő szerepben való értelmezhetőségére. Vö.: „A cselekmény tehát az esemény és a történet között közvetít”. Ricœur 2010: 7.

René Girard a hős közvetítő szerepét pszichológiai háromszöggént modellálja, mely egy imitációs mintát tartalmaz a vágy közvetítésének megvalósulása tekintetében. Ez az értelmezés elsősorban a cselekményinterpretáció síkján kínálhat megfontolásokat. Girard Dosztojevszkij műveire is kitér, köztük az *Ördögökre*. A kutató Sztavrogin személyére érvényesített mediációs modellje a pszichológiai sík megragadására vetíti azt a közvetítő funkciót, melyet, véleményem szerint, az említett hős mint szemantikai figura a szövegstruktúra több szintjéhez kötve (cselekmény, metaforaformálódás, intertextuális poétika, önreflexív szöveggondolkodás) lát el. A későbbiekben az *Ördögökre* vonatkozó saját meghatározásaimra még részletesen kitérek. Vö. Girard 1988.

⁵⁴ Senderovich 1985: 213.

említett tényező azért hathat együtt, mert ezek az alakok funkciójuk szerint trópusokká lényegülnek, vagyis szemantikai figurákba transzformálódnak.

A közvetítő alakzatok eltérő, mégis azonos irányokba is elvezető megközelítési lehetőségeit azért szűrtem ki a fent bemutatott elméleti vetületű koncepciókból, mert az így rekonstruált elgondolások *poétikai* jelenvalósága kivétel nélkül meg fog mutatkozni a *Fehér éjszakák* és a *Bűn és bűnhődés* műértelmezési menetében, melyet a közvetítő alakzatok meghatározhatóságának a szempontjai fognak irányítani. Dosztojevszkij nagyregényében vissza fogok térni a bináris oppozíciók szerepére, és e szerepet leválasztva a mitopoétikai gondolkodás ismérveiről igyekszem majd tisztázni a közvetítő jelentésalakzatban az oximoron sajátos szemantikai státusát, ellentéteket egybekötő funkcióját. Ezt megelőzően azonban a *Fehér éjszakákban* vizsgálom a jelstruktúra kompozícióját és azokat az előrehaladó szakaszokat, amelyekben a közvetítések új és új jelentéseket érvényesítve sorra állnak össze, így biztosítva a szövegfolyamatot és -folytonosságot. A folyamat kibontakozása során az eseménytörténeti világban nagy szerepe van a hősnek, aki álmodozóból elbeszélővé válik. Narratív szerepkörének változásain túl azonban sokkal jelentősebb az a szerep, melyet alakjára mint szemantikai figurára a mű szövegének a trópusdiszkurzusa ruház. Ez teremti meg annak lehetőségét, hogy a regényszereplő szemantikai figuraként közvetítő szerephez jusson. Ahogyan elbeszélései mint narratív megnyilatkozási módzatok a regényegész narratíváját építik egybe (vö. a narratív közvetítéseket egészen a véglegesült személyes elbeszélésig), úgy a szemantikai alakhoz kötötten kifejtett trópusdiszkurzus a poétikai értelemkonstituálást teszi folytonossá megállás nélkül előrehaladó közvetítő alakzatain keresztül. E kompozíciót és jelentésformálást fogom nyomon követni az értekezésnek a *Fehér éjszakák* monografikus leírását alkotó *Második részében*.

2) Egyéni kutatási kontextus

Elméleti kutatásaim területén a disszertációban foglalt problémafelvetés és -kifejtés előzményének tekinthetők a szövegfolytonosság kérdésköréhez kapcsolódó tanulmányaim, amelyekben a szövegformálódás folyamatainak szemlélése felől műértelmezésekhez eljutva, illetve az utóbbiakkal a feltárt folyamatokat példázva különböző irodalmi alkotások belső összetartó erejének, a szövegkohézióinak, a szövegkoherenciának a működéstörvényeit tanulmányoztam elméleti kontextusban. Ide tartoznak egyfelől a kifejezetten a *folyamatszerűségében értett szövegformálódási dinamikát* vizsgáló elméleti orientációjú tudományos írások, elsődlegesen az 1999-ben megjelent, nagyobb lélegzetű munka: *Az*

*irodalmi szöveg mint saját „próféciájának” beteljesítője és értelmezője (A szemantikai előreutalás költői szerkezete).*⁵⁵ Ahogy címe is mutatja, ebben az írásban a szemantikai előreutalás struktúráját határoztam meg, a szemantikai várakozás és beteljesülés relációját mint szövegfollyonosságot értelmezve. Mindazokra az elméleti következtetésekre, melyekhez e munkában eljutottam, a disszertáció épít. 2008-ban jelent meg a *Semiotica* című folyóiratban a jelentésemergencia elméleti kérdésére összpontosító szaktanulmányom,⁵⁶ amelyben két szövegelemzési részleten (Shakespeare *Hamlet* című tragédiája és Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye példáján) keresztül közelítettem meg egy ellentéteket magában foglaló jelentésviszony-típus poétikai funkcióját. Vizsgálat tárgyát képezte, hogy az adott jelentésreláció miként motivál (irányoz elő) olyan jelentéstranszformációt, amelyet az irodalmi szöveg folyamatszerűen ki is bont. A kettős olvasaton (jelentésviszonyon) alapuló jelentésátalakítás természetét e tanulmányban a szemantikai közvetítés problémájának részeként tanulmányoztam. Kifejezetten a szemantikai közvetítés kompozicionális megformálására és jelentésperspektíváinak felderítésére összpontosított az az előadás is, mely szintén 2008-ban hangzott el egy nemzetközi konferencián⁵⁷ (átdolgozott változatban megjelenés alatt⁵⁸), annak a gondolatmenetnek is részét képezve, melyet jelen értekezés *Fehér éjszakákról* szóló szövegelemzésébe is belefoglalok. Különálló tanulmányban jelent meg 2006-ban a *Bűn és bűnhődés*t tárgyaló értelmezésrészlet,⁵⁹ amely újabb elméleti és értelmezési kontextusokhoz kötve vetette fel a közvetítő szemantikai alakzat funkciójának a kérdését Dosztojevszkij eme nagyregényében. Ez az anyag átdolgozva szintén részét képezi a doktori értekezésnek.

A disszertáció tárgyához felvezető elméleti kutatásba sorolható másfelől annak az intertextualitás-elméletnek a megalkotása, amely a *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonja (A Rugin nyomról nyomra)* című nagymonográfiában valósult meg.⁶⁰ E könyvben arra törekedtem, hogy feltárjam Turgenyev első regényében az ott megformálódó szövegközi rendszer legfontosabb komponenseit, az intertextusok működését egymásra vonatkoztatott rendszerszerűségükben meghatározva és azokat több szinten leírva.⁶¹ A ilyen irányultságú műértelmezés folyamatának eredményeképpen született meg az a koncepció,

⁵⁵ Vö. a fentebb már megadott hivatkozást: Kroó 1999 (Budapest). A téma szűkebb keretű korábbi kifejtését angolul lásd: Kroó 1994a (Bécs), majd elméleti alapvetéssel: 2000 (Bécs).

⁵⁶ Uő. 2008c (Berlin–New York: Mouton de Gruyter).

⁵⁷ Uő. Előadás 2008 (Oxford).

⁵⁸ Uő. 2011b, közlésre elfogadva (Amsterdam: Rodopi).

⁵⁹ Uő. 2006a (vö. 2006b) (Budapest).

⁶⁰ Uő. 2002a (Budapest).

⁶¹ Az egyes fejezetek tartalmának összefoglalásai: uo. 341–365. Orosz nyelvű módszertani áttekintést a könyvben és további tanulmányokban kifejtett intertextualitás-elmületről lásd 2007a: 511–515 (Moszkva).

amely a folytonosan képződő és újraképződő intertextusok rendszerében több párhuzamosan futó, de egymással összefüggő irodalomtörténeti sor azonosításához jutott el, rámutatva arra, hogy az irodalmi alakformálás, a szüzséépítés, a tematikus dominancia, a metaforavilág, a műfaji ismérvek és a műnemi jellegzetességek alapján Turgenyev regényében olyan *komplex belső irodalomtörténetírás* zajlik, mely többszörös fénytörésbe helyezi és mindig megújuló irodalomtörténeti szempontok alapján megítélhetővé avatja az intertextuális rendszerbe lépő művészi szövegeket, azok eredeti irodalomtörténeti helyét illetően. A monográfia orosz nyelvű átdolgozásában (mely 2008-ban jelent meg Pétervárott a „Гуманитарное агентство – Академический проект” tudományos könyvkiadónál a „Современная западная русистика [Kortárs nyugati russzisztika]” sorozatban) új formában fogalmaztam meg és foglaltam össze a szóban forgó intertextualitás-elmélet alaptételeit,⁶² majd a turgenyevi szövegközi rendszer középkori/lovagi irodalmi-kulturális sávban azonosított működési folyamatainak értelmezését önálló bemutatásban különítettem el egy konferencia-előadásban és tanulmányban.⁶³

A *Rugyin*ról szóló két monográfia, az említett magyar és orosz nyelvű könyv elméleti alapvetéssel és következtetésekkel foglal állást annak az intertextualitás-poétikának a vonatkozásában, amelyet Turgenyev regénye reprezentál, és amely általánosabban rávilágít nemcsak a 19. századi orosz irodalmi intertextualitás-poétikák természetére, hanem a szövegközi formálódás poétikai jelenségének szélesebb körűen érvényesnek tekinthető szabályszerűségeire. Az intertextuális poétikából fakadó szövegbelső irodalomtörténet-írás azt eredményezi, hogy az idéző mű egy történeti-poétikai nézőpontból szemlélhető kulturális szövegláncolat részévé válik, amikor is *intertextusainak belső szemantikai kohéziója és koherenciája megteremtésének az útján* – önreflexív gondolkodásának megnyilatkozásaként – jól kivehető pontokon helyezi bele magát a kulturális tradícióba, pontosabban, a kulturális tradíció különböző, tisztán azonosítható rétegeibe és diakrón folyamataiba. Így teremődik meg a szövegbelső formáknak (intratextuális szövegkohézió) és a szövegközi alakzatoknak (történeti-poétikai egymásra vetítések) azon összerendeződése, amelynek értelmezését az előző fejezetben, a disszertációban képviselt megközelítés jellegzetességeit megjelölendő, a kétféle szövegfolytonosság összekötődésének feltárásaként irányoztam elő a *Fehér éjszakák* értelmezése számára. A szinkrón és diakrón szövegfolytonosság poétikai szétválaszthatatlanságáról és szintéziséről tanúskodó legszilárdabb elméleti és elemzésmódszertani tapasztalatok az említett két monográfiából származnak át a

⁶² Kroó 2008a (Szentpétervár).

⁶³ Az írásos változatot lásd uő. 2008d (Pécs).

disszertációba.⁶⁴ Igyekszem a szövegbelső és szövegközi kohézió kettősségén megalapozódó kétarcú, de szimbiózist alkotó szövegfolytonosságot a *Fehér éjszakák* vonatkozásában új oldalról megvilágítani, továbbgondolni és árnyalni, amikor az adott jelenséget a *szemantikai közvetítés* elméleti kontextusába helyezve tanulmányozom.

Összegezve, a disszertáció elméleti kérdéskörének kifejtése szempontjából elengedhetetlen egyéni kutatási előzménynek a *szövegkohézió*, a *szövegdinamika* és a *szövegfolytonosság* különböző témáiban született, fent említett tudományos írásaimat tartom. Ezekről elválaszthatatlannak tekintem a megnevezett orosz és magyar nyelvű Turgenyev-monográfiában kiteljesített – a későbbiekben más-más (kultúratörténeti, szemiotikai) megvilágításból több ízben összefoglalt és továbbgondolt, egyéb művészi anyagokra is építő⁶⁵ – intertextualitás-elméletnek a kidolgozását, amelyet szándékom szerint a *Fehér éjszakák*ban bemutatandó közvetítő alakzat szövegbelső és szövegközi funkciójának a felderítésével vezetek tovább a disszertációban. Ebben különös nyomatékkal támaszkodom mindazokra az eredményekre, melyek a kifejezetten a közvetítő alakzatok működését vizsgáló, említett tanulmányokban az elmúlt évek során megjelentek. A *Fehér éjszakák*nak a disszertációban megfogalmazandó poétikai interpretációjával ugyanakkor arra törekszem, hogy eljussak a korábbi önálló műelemző részletekből nyert következtetések szintéziséhez is.⁶⁶

II.

A PROBLÉMAKIFEJTÉS MÓDJA – A DISSZERTÁCIÓ CÉLKITŰZÉSEI ÉS KOMPOZÍCIÓJA

Az értekezés központi részét – a fent mondottak értelmében – Dosztojevszkij *Fehér éjszakák* című alkotásának olyan monografikus megközelítése alkotja, amelyben a kutatás tengelyét a közvetítő alakzatok tanulmányozása képezi. Ennek alapján olyan műértelmezés megvalósítására törekszem, amelynek egységességét a vizsgált poétikai-szemantikai alakzat

⁶⁴ Épp e szintézisnek a korábbiaknál lényegesen markánsabb megfogalmazása és intertextualitás-koncepcióvá érlelt elméleti elvonatkoztatásai, általánosításai különböztetik meg a szóban forgó két Turgenyev-monográfiát a korábbi Dosztojevszkij-monográfiától, ahol szintén több dimenzióban felmerült az intertextusok rendszerszerűségének a kérdése és szövegbelső elrendezésüknek az elve (vö. Kroó 2005, Szentpétervár). Dosztojevszkij-műveket tárgyaló elemzési anyagon a Turgenyev-könyvben megjelenített intertextuális működési elvet tár fel *A Karamazov testvéreket* olvasó későbbi három összefüggő tanulmány: Kroó 2004a (Szentpétervár–Moszkva), 2007c (Moszkva), 2007d (Riga).

⁶⁵ Az említetteken túl lásd még: Előadás 2010f, vö. tanulmányként: Kroó 2011a, közlésre elfogadva (Tartu); vö. továbbá: 2007b (Budapest), 2008e (Budapest–Tartu).

⁶⁶ Egyben felsorolva a *Fehér éjszakákról* szóló tanulmányokat és előadásokat lásd: Kroó 2008f (Szombathely), 2009c (Szombathely), 2010a (Budapest); lásd továbbá: 2011b (Amsterdam), 2012a (Tübingen) és 2012b (Columbus, Ohio) – az utóbbi három közlésre elfogadva, valamint: Előadások: 2008, 2010a, 2010b, 2010e.

különböző szinteken történő leírása biztosítja. E leírás során, ahogy a fentiekben több nézőpontból jeleztem e szándékomat, kiemelt célként jelentkezik az interpretáció számára a *szövegbelső-poétikai és a történeti-poétikai szövegolvasás összehangolása*, annak szellemében, ahogyan ezt az értelmezendő Dosztojevszkij-regény poétikai szövegkoherenciája maga kijelöli, egy irodalmi-kulturális kontinuumban helyezve el a *Fehér éjszakákat*, és önmeghatározás formájában mutatva fel a mű jelentőségét. E kontinuumnak lényeges korszakai között található irodalmi gondolkodásmódjával a szentimentalizmus és a (pre)romantika. A *Fehér éjszakák* olyan szemlél(tet)ése, amely az orosz és világirodalmi – elsősorban a szentimentális és (pre)romantikus, valamint jól körülhatárolható műfaji – tradíciókhoz való kapcsolódásában deríti fel e regény interpretációjának a lehetőségeit, fő elméleti kérdésköre területén így a diakrón szövegfolytonosság és a kulturális szövegkoherencia problémaaspektusait fogja át, melyeket értelmezésem keretein belül kiindulásképpen, és majd a szintézis síkján is, a szövegbelső kohézióval és -folytonossággal a lehető legszorosabban összefűződő problémaként kezelek. Nem törekszem azonban az intertextuális rendszer minél gazdagabb feltárására, a lehető legtöbb intertextus azonosítására és egyedi elemzésére. A cél ezen a tanulmányozási területen a szemantikai működési elvek feltárása, pontosabban: azoknak a pontoknak a kijelölése, amelyek közelebb vezetnek a közvetítő alakzatok poétikájának a teljesebb megértéséhez. Az értekezésben adott kifejtés a közvetítésnek különböző módozataira biztosít rálátást, a közvetítő alakzatok egyes válfajai természetének, jellegzetességének a közelebbi meghatározásával. A *Fehér éjszakák* egységes poétikai olvasásának a kialakítása mint műértelmezési célkitűzés, a mondottakból következően, elméleti orientációjú, annyiban, amennyiben a *közvetítés poétikája* általánosabb problémájának a megismerésére és leírására irányul.

A *Fehér éjszakák*nak az „elejé”-től (a regény mottójától) a „végé”-ig (a regény utolsó soraiig) zajló szövegkövetése, a formáját tekintve lezárt műben kirajzolódó szövegdinamikai haladási irány rekonstruálása mint interpretációs alapfeltétel és elemzés módszertani elv, természetsszerűleg egyesíti a lineáris (szintagmatikus) és a paradigmaképző eljárások többszörös, az újra és újra a műbe iktatott szemantikai meghatározásokat követő számbavételét. Egy ilyen teljesnek ugyan nem mondható, de a lezárt szövegformának mint teljességnek mégis igen fontos rétegeit lefedni igyekvő értelmezés megkülönböztetendő a disszertáció ezt követő *Harmadik* részében helyet kapó szövegelemzéstől, amely a *Bűn és bűnhődés* bizonyos szemantikai vonulatainak és jelentéssávjainak a felderítésére korlátozottabb megközelítési feltételek között vállalkozik. Az értekezés e *Harmadik* részéhez tartozó fejezetekben elméleti-módszertani kérdésként éppen az merül fel, hogy vajon

kiemelhető-e az irodalmi művekben az a *központi* szemantikai közvetítő alakzat, amelynek értelmezése nagymértékben felelős lehet a mű átfogó olvasatának a tartalmáért és hitelességéért. És vajon egy ilyen közvetítő alakzat bemutatása lehetőséget teremt-e arra, hogy az elemzés, részleges és korlátozott volta ellenére, mégis a mű gondolatvilágának kiemelt pontjaiba, szeleteibe hatoljon be? Ezek a felvetések annyiban vonatkoznak azokra a műelemző fejezetekre, amelyek a *Bűn és bűnhődés*nek a maga helyén pontosan körülhatárolandó értelmezési útját foglalják magukban, amennyiben az interpretáció érvényességi mértékének a kérdése felől kapnak értékelést. Ám a tudományos célkitűzés itt is kettős. A műértelmezés azért zajlik majd a közvetítő alakzatok tengelye mentén, mert az mint elméleti problémakör tarthat számot érdeklődésre, a disszertáció fő témájaként. E téren viszont az mondható el, hogy a *Bűn és bűnhődés*ről szóló fejezetek továbbvezetik és ezzel gazdagíthatják a közvetítő alakzatok azon jellegzetességeinek az értékelését, melyek a *Fehér éjszakák* szöveganyagához kötve táruznak fel az értekezésben, illetőleg árnyalhatják a működési folyamatoknak e kisregény olvasata eredményeképpen kikristályosodó meghatározásait és leírásait.

Másfelől, e két dosztojevszkiji szövegmegjelenítés tanulmányozása, mely a *Fehér éjszakákat* értelmező *Második rész*ben kiegészül a *Szegény emberek* kötött szempontok szerinti végiggondolásával, a maga együttesében teszi jogossá a *szövegfollyonosság* poétikai kérdésének mint a Dosztojevszkij-poétika egészére vonatkozó problémának a kijelölését és megközelítését a disszertációban. A három mű elemzésének egy interpretációs térbe kerülése, illetve az értekezés keretein belül biztosított párhuzamos átláthatósága ugyanakkor egyszerre enged betekintést az 1840-es évek második felének két alkotásába, valamint a már érett későbbi alkotói periódushoz tartozó *Bűn és bűnhődés* világába, így felfedezhetővé téve azokat a poétikai vonásokat, melyek e művek jelentésvilágainak összefüggéseiben nyílnak meg, és ez ideig még kevésbé kaptak kritikusi figyelmet. Ezek a köztudottan egységes dosztojevszkiji művészi életmű jellemzéséhez újabb adalékkal szolgálhatnak olyan alkotások közötti kapcsolódások feltérképezésében, amelyek nem szűkíthetők le a tematikát vagy a cselekményes szűzsét érintő kérdésekre. Igaznak bizonyul ez a *Fehér éjszakáknak* mind a *Bűn és bűnhődéssel*, mind a *Szegény emberekkel* való összefűzhetőségére.

Különösen érvényesnek mutatkozna az ilyen összekapcsolás a *Fehér éjszakák* és az *Ördögök* viszonylatában – ez utóbbi műnek az említett szövegek sorában való bemutatásáról mégis lemondtam az értekezésben, noha e regény közvetítés-poétikájának a jellegzetességeit

korábban megjelent tanulmányaimban már azonosítottam.⁶⁷ Jelen esetben azonban az adott kutatási területre vonatkozóan fontosabbnak látszott a *Fehér éjszakák* monografikus leírását az értekezés középpontjába állítani, és annak vizsgálatába belemélyedni, hogyan kapnak hangot Dosztojevszkij e pályája elején született alkotásában a poétikai rendszerbe lényegülő hagyományok, és szervesülnek, illetve módosulnak az onnan eredeztethető művészi megoldások, hihetetlen integráló és szintetizáló erővel.

A *Fehér éjszakák* mint „szentimentális regény” ugyanakkor a korai Dosztojevszkij-művekhez való kapcsolódásában is egy corpus részének tekintendő. Dosztojevszkij művészi indulása, melyre jellemző, hogy az író a puskinsi művészettel a szentimentális és a romantikus paradigmák összefüggésében vet számot, akkor érthető meg igazán, ha e korai alkotásokat a maguk egységességében is megvizsgáljuk. Ily módon ítélni lehet meg alaposabban, mi módokon *folytatódik* a Dosztojevszkij poétikájában kijelölt és elismert hagyomány. Az itt számba vehető írások közül csak egyet képvisel a *Szegény emberek*. A szentimentális poétikai beszédmódra reflektáló többi korai Dosztojevszkij-mű bevonása a tanulmányozandó szépirodalmi alkotások körébe mégsem tartozott az értekezés célkitűzései közé. Annak ellenére nem, hogy például *A hasonmás* értelmezésére korábban vállalkozó tanulmányomban fellelhető olyan megközelítés, mely könnyen illeszthető lenne a közvetítésnek a disszertációban tárgyalt kérdéskörébe. *A hasonmás*ban tanulmányozott önreflexív jelölési rendszer problémájának a felvetése (a cselekmény- és metaszöveg-szüzsé viszonyának bemutatása) a hős alakján (mint az összekapcsolást működtető „operátoron”) keresztül⁶⁸ vonatkoztatható lenne a közvetítés témájára is. Annál is inkább, mivel *A hasonmás* is olyan alkotás, mely a *kezdet* (*kezdés*), a *vég* (bevégzés) és a *folytatás* motívumainak és szüzséjének nyomatékos tematizálásával (a szövegbelső tematikus és cselekményes kohézió megteremtésének páratlanul fontos eszközével) kifejezetten ráirányítja a figyelmet a szövegfolytonosság jelenségére. *A hasonmás* és az *Ördögök* ilyen szellemben fogant egymás mellé helyezésére szintén vállalkoztam már egy korábbi írásomban,⁶⁹ megjelölve az *Ördögök* intertextuális olvashatóságának Platónhoz visszavezethető eredetpontját is.⁷⁰

⁶⁷ Vö. először: 2005 [1999]: 227–272.

⁶⁸ Kroó 1998.

⁶⁹ Uő. 2009a. Ez az írás a *kezdés* és *folytatás* tematikus hangsúlyaira és a kisregény önreflexív-metaszövegi gondolkodására összpontosító figyelemmel állítja egymás mellé az *Ördögöket* és *A hasonmást*.

⁷⁰ Platón mellett a már megjelölt másik tanulmányban (2007b) Victor Hugo az *Egy halálraítélt utolsó napja* című regényét az aranykor-mitologéma poétikai feldolgozásának komplexebb időproblematikájába helyezve vizsgáltam. *A félkegyelműnek* és az *Ördögöknek* e tanulmányban bemutatott időgondolatköre szintén közvetlenül lenne kapcsolható a *Fehér éjszakákhoz*. A *Második* részben e kapcsolsra egy-egy megjegyzés erejéig sor fog kerülni. A Platónnal való párhuzamos olvasást lásd még: 2008c.

Az értekezésben fő helyen tárgyalt *Fehér éjszakák* és e mű olvasásának elsődleges elméleti kontextusa, a közvetítő alakzatok értelmezése megítélésem szerint indokolja az életművön belüli szövegfoltonosság tudatosításához a *Bűn és bűnhődés* közvetítő alakzatának az előtérbe állítását. E regényben élesen fogalmazódik újra Dosztojevszkijnek a szentimentalizmushoz fűződő művészi viszonya. Jóllehet, e viszony megállapítása az egész életműben folytonosan visszatérő kérdés, a *Bűn és bűnhődés* képviseli azt a regényt, melyben e gondolkör épp a szöveg középponti közvetítő szemantikai alakzatán keresztül szólal meg, ezért választottam a vonatkozó szöveghelyek bemutatását és értelmezését. A Dosztojevszkij egész szépirói űvre-jén belül értett *kezdés* és *folytatás*, az életmű egészét alkotó corpuson belüli szövegfoltonosság példázására is hivatott tehát a *Bűn és bűnhődés* értelmezési példája a disszertációban, miközben a korai művekben igen dominánsan felvetett szentimentális irodalmi gondolkodás problémakörét elevenen tartja. Ehhez szorosan kötődően a *natúra* témájának a kijelölése is a *Fehér éjszakák*hoz való fontos kapcsolódásnak bizonyul majd. A *Bűn és bűnhődés*nek az értekezésben megjelenő tárgyalása azonban ez utóbbi téma kibontását is kizárólag a szövegkohézió kérdésére felfűzve, a szemantikai koherenciát biztosító szövegbelső közvetítő alakzatok szerepére való összpontosítással fedi le.

A puskinsi örökség mellett A *Fehér éjszakák*ban Dosztojevszkij számot vet a gogoli poétikával is, ahogyan a *Szegény emberek*ben is együtt tartja intertextuális világában a két irodalomtörténeti és poétikai referenciarendszert. Míg az a tény, hogy az író Gogolt Puskitól való elkülöníthetlenségében szemléli a *Szegény emberek*ben, sok megfontolást kapott már a szakirodalomban,⁷¹ a Dosztojevszkij-kutatók lényegesen szerényebb mértékben tanulmányozták eddig a *Fehér éjszakák*-beli intertextuális összeérlelés jelenségét. Az értekezés fő témája szempontjából ennek fontosságát az adja, hogy a *Fehér éjszakák*ban szervesen egybeépülő puskinsi és gogoli hivatkozás szintén részét képezi a közvetítő alakzatok poétikai szemantikájának. Mindhárom eddig említett korai Dosztojevszkij-műben (ideértve a kifejezetten a gogoli poétika irányában súlyozott *A hasonmást* is) a ma *Pétersvári elbeszélések*ként számon tartott⁷² kisepikai alkotásokhoz tartoznak azok a gogoli intertextusok, amelyek elsősorban *A köpönyeg* (vö. a *Szegény emberek*ben), *Az orr* (vö. *A hasonmásban*) és a *Nyevszkij Proszpekt* (vö. a *Fehér éjszakák*ban) anyagából szövődnek. *Az orr* és a *Nyevszkij Proszpekt* esetében külön figyelemreméltó, hogy más-más módon mindkét mű szemantikai középpontba helyezi a *kezdés* és a *vég* fogalmait, poétikailag

⁷¹ Vö. pl. Бочаров 1985. A *Szegény emberek*ről az irodalmi tradíció tükrében lásd Kroó 2006c.

⁷² Ismert tény, hogy e művek eredetileg nem együtt láttak napvilágot. Lásd például, hogy a *Nyevszkij Proszpekt* az *Арабеску* (1835) gyűjteményben jelent meg, vö. pl. Frazier 2000: 1–3.

(kompozicionálisan, illetve a metaszővegsík megformálása útján) problematizálva e két fogalom értelmét.⁷³ Ennek során és keretében a kezdet és a vég viszonyának a tartalma a *létezés* és *nemlétezés*, illetve e két élmény egymásba fordíthatóságának és egymásba lényegítésének a problémájaként áll előttünk, a *minden* és *semmi* relációjának azon nagy gondolatkörébe tagolódva, amelynek időproblematicai leképezéseként értékelhető a *Fehér éjszakákban az örökkévalóság* és a *semmibe foszló múlt pillanat* ellentéte. A *kezdés* és *folytatás*, illetve a *bevégezés* így a gogoli irodalmi örökségre való vonatkoztatottságában is létproblémaként nyílik meg e korai művekben, és egyértelmű, hogy a szövegfolytonosság mint dinamikus belső koherencia a *szöveg létmódjának* olyan felfogását rejtí magában, amely a történeti-poétikai szövegfolytonosság eszméjén keresztül az *irodalmi kulturális létmód* megszakíthatatlanságára kérdez rá.

Ezért válik olyan fontossá a *határok* feszegetése, annak a dilemmának a felállítása, hogy vajon hol kezdődik, és hol végződik be a szöveg. Hol húzódik lét és nemlét határa? Meg lehet-e nyitni a *kulturális létezés*ként értelmezett *létet*: el lehet-e kezdeni és be lehet-e fejezni az elbeszélést és az írást (lásd az ugyancsak 1848-ból való *A gyenge szív* című Dosztojevszkij alkotásban kifejtett fő problémát⁷⁴), illetve be lehet-e fejezni, le lehet-e zárni a *létet* és a *szöveget*? Mindez határozottan a poétikai-kultúrafilozófiai gondolkodás kontúrjait rajzolja ki. Dosztojevszkij más dimenzióban is felveti a problémát: vajon meg lehet-e *jelölni* a kezdést és a véget? – itt már szemiotikai(–retorikai) kérdéskörrel találkozunk.⁷⁵ És ha azzal is szembesülünk, hogy vajon lehet-e értelmezni magát a jelölést, akkor egyfelől a szemantikai (narratív–diszkurzív) kifejezés, másfelől a recepcióesztétikai probléma hangsúlyai válnak nyomatékossá. A kezdés mint megkezdhetőség, a vég pedig mint befejezhetőség igényli az értelmezést. S minél többet figyeljük a kezdés és a vég irodalmi szemantikai-szemiotikai alakzatait, annál tisztább körvonalakat ölthet az a feltevés, hogy a kezdet és a befejezés közötti *irodalmi létezés* (a kezdéstől az átmeneti zárásig megtett út az értelmezésben) jelentésbelileg legalább annyira súlyozott, mint a kezdéshez és az újakezdéshez való eljutás (Kermode metaforájához visszakanyarodva mondhatjuk, hogy a „tikk-takk” közötti várakozás a „takk” és az új „tikk” közötti várakozással és irányultsággal egyenértékűen motiválja az irodalmi szöveglétezés értelmezését). A befejezés, a lezárás folytatása az újramegnyitás.

⁷³ Természetesen a fantasztikus zárlattal („концовка”) élő *A köpönyeg* is hangsúlyosan felhívja a figyelmet a szűzsé és a szöveg bevégeződésének a poétikájára.

⁷⁴ Az *írás* motívumának szemiotikai rendszerbe való illeszkedéséről lásd Renate Lachmann tanulmányában: Lachmann 1997.

⁷⁵ Innen érthető, hogy nem egy kutatás jeleméleti kontextusba helyezve tárgyalja e műveket, lásd pl. Lachmann imént említett munkáját vagy Gasperetti 1989.

Pontosabban fogalmazva: csakis az *újramegnyithatóság* lehet kritériuma az irodalmi-kulturális szövegfolytonosságnak.

Ebben a legtágabb értelmében véve minden olyan alakzat, amely újramegnyitható véghez vezet, vagy a vég újramegnyitását motiválja – közvetítő kulturális alakzat. E szerepkörében tekintve minden intertextus közvetít.⁷⁶ Történeti-poétikai pontokat köt össze az irodalom

⁷⁶ Teljesen jogos Alistair M. Duckworth Dickens-értelmezésében az intertextusokból szőtt irodalmi közlésrészeknek a *közvetítés* problémája felől kialakított értelmezése, ahogyan a közvetítésben a szerzői és a szereplői sík megkülönböztetése is. Kermode-nak e Duckworth-tanulmányra vonatkozó fenntartásai ellenére (Kermode 1978: 150–152) igen termékenynek tűnik a strukturalista és a dekonstrukciós olvasat eltérésének a *kulturális közvetítés* értékelésén keresztül megragadott megkülönböztetése, amelyhez Duckworth folyamodik, noha a tanulmányban hivatkozott gondolkodók (Lévi-Strauss, Barthes, Derrida, J. Hillis Miller) tudományos gondolkodási irányzatokba való besorolása már kevésbé mondható árnyaltnak. Mindazonáltal annak a módnak a gondolati előtérbe helyezése, ahogyan a szépirodalmi alkotás intertextuális poétikáján keresztül gyakorolhatja az individuális *kreatív* kulturális közvetítést, igen lényeges következtetés. Duckworth 1978 (vö.: „In this way we can recuperate Dickens as an author whose ‘originality’ exists not despite but *by virtue of* his use of cultural and literary codes”, uo. 124, vö. 123). Az említettek folyománya lenne az a „szemantikai stabilitás” (uo. 120 – ez egyben az „esztétikai egység” fogalmához is közelít, uo. 123), melyet Duckworth a „grammatologikusként” is gyakorolható tematikus kritika jogainak a visszaállításával próbál felmutatni (vö. uo. 130). Ennek pozitív eredménye ugyanakkor olyan elemzésként nyílik meg, mely perspektivikusan messze túlhaladja a tematikus egységek értelmezését, amikor a szerző egyszerre hivatkozik metafora-komplexumokra (uo. 116) és arra az intertextuális közvetítésre, amely valóban a kreatív szemantikai és esztétikai egység értelmével ruhazza fel annak a gondolatnak a tartalmát, hogy „minden kifejezés a már megírt közvetítése” (vö. uo. 119). Mindezek medrében Duckworth korántsem olyan véget érésként értelmezi a tanulmányozott Dickens-regényt, mely a végtelen behelyettesíthetőség örökké tartó játékát hozná mozgásba. Ehelyett a dickensi szemantikai kiteljesítés jelenségét érzékelteti a kutató, amikor jelentéssel felruházott zárást azonosít a szöveg végén.

A strukturalista (tematikus kritika) és a dekonstrukciós értelmezés Duckworth által megvalósított olyan összevetése és ötvözése, mely az individuális kreatív kulturális közvetítés problémája alapján és mentén valósul meg, bizonyos pontokon kapcsolható Umberto Eco-nak a *Nyitott műben* megfogalmazott elméletéhez, abban a tekintetben, hogy Eco is két olvasási eljárás együtthatását feltételezi. Az egyik, értelemszerűen, a nyitottság (melynek kapcsán „az esztétikai ideák történeti fejlődésén belül [...] meg kell különböztetnünk egymástól a mai művészeti irányzatok programszerű nyitottságát és a minden műalkotás jellemző vonásaként definiált nyitottságot”, Eco 1998: 107). A másik olvasási orientáció azon alapszik – és ennek elismerése hiányában értelmezhetetlennek bizonyulna Eco egész nyitott műre vonatkozó gondolatmenete –, aminek megnevezése tekintetében talán tarthatjuk magunkat az *esztétikai egység* fogalmához. Ezt Eco nagyon sokféleképpen és kitüntetett hangsúlyokkal határolja körül. Nagy súllyal hivatkozik a szerző szándékára, melyet szintén többféleképpen is meghatároz. Részben a forma befejezettségének és befejezendőségének a relációján keresztül: „a külső befejezettség végtelen számú olvasat lehetőségét zárja magába” (uo. 107). A nyitottságot ugyanakkor e koncepció *művészi szándék* eredményeként mutatja fel – olyan nyitottság ez, amely „nem kötelező érvényű és nem egyértelmű felhívás a szabott irányú közreműködésre, a szabad beilleszkedésre egy olyan világba, amely azért még mindig a szerző szándéka szerinti világ marad. A szerző tehát egy *befejezendő* [eredeti szerzői kiemelés – K. K.] művet kínál a használnak” (uo. 101). Vö.: „Az a nyitottság, amelyet *esztétikai szándékkal megszervezett* ingerek hívnak létre és irányítanak, a megismerési folyamatban válik valóra.” (uo. 132). A szándék fogalmát persze Eco egyértelműen árnyalja: „Egy poétikából azonban nem szükségszerűen az derül ki, hogy mi volt a művész szándéka, hanem az, hogy *mit csinált*. Vagyis a *kimondott* poétika mellett, amelyben a művész elmagyarázza, hogyan szeretné megalkotni művét, van egy *kimondatlan* [eredeti szerzői kiemelések – K. K.] poétika is, amely a mű *tényleges megalkotottságában* mutatkozik meg.” (uo. 332). A *mű megalkotottságaként megnyíló struktúrák* milyensége nagymértékben felelős a mű nyitottságának a természetéért. E nyitottság vizsgálatánál az egyik fő kérdés éppen az, hogy az alkotás „nyitottsága milyen strukturális vonásokon nyugszik; és milyen strukturális különbségek felelnek meg a nyitottság eltérő fokozatainak” (uo. 107). Amit ugyanis Eco hangsúlyoz azzal kapcsolatosan, hogy „a mozgásban lévő mű”, melynek befejezendősége az olvasó illetékessége, „nem amorf felhívás bármiféle beavatkozásra”, egyenértékű azzal a gondolattal, hogy „a mozgásban lévő műben sem a relációk káosza következik, hanem az a *szabály, amely megszerveződéssüket lehetővé teszi*” (101). Vö. ugyanezt még radikálisabban: „A nyitott és mozgásban lévő mű minden általunk említett példája tartalmazza ezt az alapvető aspektust, amelynek értelmében mindig műként jelennek meg, s nem esetleges elemek halmazaként, amelyek készek kiemelkedni a káoszból, ahol

vannak, hogy tetszőleges formává legyenek.” (uo. 102). S bár Eco nyilvánvalóvá teszi, hogy a „formát” úgy értjük igazán helyesen, ha látjuk, hogy a „nyitott mű modellje nem a művek feltételezett tárgyi struktúráját, hanem a *műhasználati viszony struktúráját* alkotja újjá”, a kétféle olvasási orientáció, amelyre ez az elmélet épül, nem maradhat takarásban. Az esztétikai egységet, mely bármely „műhasználati” módban megakadályozza a mű szétesését, Eco feltételezése szerint a megalkotott forma biztosítja. Amit Eco „Kunstwollen”-nek nevez, és ami a befogadás síkján elválaszthatatlanul összefügg azokkal az elvárásokkal, amelyekre másképp mint „feltételezési formatartomány”-ra hivatkozik (pl. uo. 188), tulajdonképpen annak a befogadási irányultságnak felel meg, melyet Duckworth bemutatott Dickens-elemzésében a tematikus olvasat, a struktúrák feltérképezése, a metafora-komplexumok számbavétele jelez. A Duckworth azonosítása szerint „grammatológiai” olvasási módban feltárlható állandónak tekinthető jel-jelentés reláció szilárdságának a hiánya, mozgó volta feleltethető meg Eco elméletéből annak a nyitottságnak, melyet ugyanakkor a belső forma szabályoz annyiban, amennyiben e formán alapulnak azok a választási lehetőségek, amelyek együtthatása nem képes szétroncsolni azt a műegységet, amelynek befogadási-„műhasználati módjaként” a nyitottságot irányozza elő maga a szöveg. Szó van tehát formáról és formafeltételezési tartományról, amelyek egymástól elválaszthatatlanok, s e formafeltételezési tartománynak magának is szükségszerűen át kell alakulnia a dinamikus nyitott műben: „A feltételezési formatartományban abban az értelemben kell szervesen fennmaradnia, hogy harmonikusan, ugrások és deformálódás nélkül kell növekednie, de *nőnie kell*, s eközben módosulnia.” (uo. 188). Ezzel teljesen összhangban áll a nyitott műnek az a működési feltétele, hogy a befogadó elvárása „nem annyira a *várt előrejelzése*, mint inkább az *előrejelzés várása* legyen” (uo. 191).

A bemutatott elméletekben felfejthető kettős meghatározottság legfontosabb gondolataként – melyet a kritikai leírás szintjén leegyszerűsítve a *zártság–nyitottság* termékeny fogalmi összerendezéseként tarthatunk számon, de amely a poétikai-befogadói gyakorlat során a *belső és külső formafeltételezések dinamikus változó, nyitottan alakuló folyamatait* hozza felszínre és teremti meg a szövegformálódás és az alkotó befogadás dinamikus találkozási pontjain és szakaszaiban – érdemes visszakapcsolni Ricoeur már említett okfejtéséhez, melybe beletartozónak tekintem a Lotman irányában megfogalmazott tudományos elismerést is. Ez, emlékezhetünk, a szemantikai viszonyításra vonatkozott, amelynek alapja a paradigma és annak tagadása, az attól való elhajlás. Más megfogalmazásban a konkordancia tudatosításáról lehet szó, melyhez viszonyítva megtörténik a határátlépés (vö. még egyszer Ricoeur Lotman-értékelését, 1984: 57). Ezzel összhangban nem rombolódhat le az idő-konfiguráció sem a narrativitásban (lásd Ricoeur Kermode-kritikáját, uo. 51). E kontextusban tekintve, a *nyitottság* szintén nem más, mint *formafeltételezési tartományok beiktatása és túllépése*, úgy a szövegbelső, mint az interkulturális-interszemiotikai térben. E kettő együttes jelenléte jól szemlélhető, ha egymás mellett olvassuk Ricoeur és Eco olvasói elvárásra vonatkozó fejtegetéseinek bizonyos pontjait. Éppen azokat, amelyek az *elvárások mozgó voltára* vonatkoznak. Ahogyan Eco a feltételezési formatartomány szükségszerű módosulásáról beszél a nyitott műben, úgy Ricoeur annak a meggyőződésének ad hangot, hogy a szerző maga az, aki nem teljesen lerombolva a konvencionális (tehát: kulturálisan szabályozott) elvárásokat, maga alakít ki újabb, finomabb, érzékenyebb elvárási rendszert, az adothoz különböző formákban kapcsolódva (Ricoeur 1984: 50). A megtartás (lásd szemantikailag a viszonyítás érvényességét) és az átalakítás (Ricoeur-nél lásd szintén: transzfigurálás) működésének együtthatása az elvárás strukturált nyitottságának a vonatkozásában lényeges tekintetben mutat rokonságot azzal az elvvel, mely a *többértelműség* kialakításának a bemutatásában Eco és Lotman felfogását hozza igen közel egymáshoz. Eco, akárcsak Lotman, fontos szempontnak tekinti azt a tényt, hogy „a többértelműség rendezetlenséget visz a kódba” (Eco 1998: 169), amikor az irodalmi üzenet „egy valószínűségi rendszerként adódó rendre utal, ugyanakkor artikulációs módjával tagadja ezt a rendet, de legalábbis válságot idéz elő benne”. Így válhat a többértelmű üzenet „új kommunikációs lánc kezdetévé” („A befogadó üzenettel kapcsolatos magatartása folytán az üzenet már nem a kommunikációs folyamat végpontja lesz”, uo.). Vö. Lotmannál még egyszer a már említett gondolatsort a többértelműség kialakulásáról és annak a szintközi átlépéseket szabályozó szerepéről a fent megjelölt szöveghelyen.

A disszertációban tárgyalt kérdéskör mentén Jurij Lotman, Umberto Eco és Paul Ricoeur releváns koncepciójából bizonyos elemek felelevenítésére és összeolvasására azért vállalkoztam Duckworth a *Nineteenth-Century Fiction* különszámában megjelent Dickens-tanulmányából kiindulón (ismét emlékeztetek arra, hogy e különszám a narratív befejezés problémáját tanulmányozó olyan írásokat tartalmaz, melyek Kermode híres könyvének gondolati aurájában születtek), mert megítélésem szerint a *strukturáliszmus vs. dekonstrukció* vitában állást foglaló Duckworth érvelési sora a szabályozottság és nyitottság kérdéskörében olyan összefüggéseket igyekszik feltárni, amelyek újrafelfedezése egyéb munkákban is rokoníthatóvá tesz más-más szerzőkhöz és eltérő irodalomtudományi megközelítésekhez tartozó elméleti kifejtéseket. A Lotman, Ricoeur és Eco elméleti munkásságából felidézett közös sáv, ahogy a fentiekben erre igyekeztem rámutatni, olyan szövegbelső és *kulturális formafeltételezési tartományról* beszél különböző megfogalmazásokban és terminusok segítségével, amely *dinamikusan* alakul, és amelyben a vég új kezdetté válik (nevezhetjük ezt a *dinamikus formafeltételezési tartomány* és a *kulturális újramegnyithatóság* problémák szimbiózisának is). E kezdet kialakításában úgy a szerző által teremtett esztétikai forma, mint a befogadó kreativitása szerepet kap. A mozgó folyamatoknak, a

diakrón szövegfolytonosságában. Az intertextust ugyanakkor egy magasabb szinten az azt megformáló irodalmi műalkotás közvetíti, mely úgy vállalja fel az irodalmi-kulturális közvetítés küldetését, hogy szükségszerűen újramegnyithatóvá avatja önmagát. Meggyőződésem szerint azok az irodalmi alkotások, amelyek szerzői nagyobb fokú tudatossággal kötelezik el magukat az irodalmi-kulturális közvetítésnek (kijelölve helyüket a történeti szövegfolytonossági sorban), vagy amelyeknek szövege és „szövegisége” (akár öntudatlan alkotói indíttatásból) erőteljesebben válik eme kulturális küldetés hordozójává és letéteményesévé, tisztábban körülhatárolható metapoiészt mondhatnak magukénak. Ebben az összefüggésben tekintve a *kezdés*, a *folytatás* és a *bevégzés* jelentéshangsúlyai téma- vagy eseménytörténeti-cselekményes szintű megjelenítési módozataikban a *folytatás–folytathatóság* (a *közvetítés*) problémafelvetésének a jeleiként is értelmezhetők az irodalmi alkotásban.⁷⁷ Ugyanez a helyzet a *kezdés–folytatás–vég* értelméhez társuló *időfilozófiai*

kezdetet és a véget folytonosan újrendező, átalakító szemantikai történeteknek a tanulmányozásánál viszont, meggyőződésem szerint, jelentős szerepe van a *közép-/köztes* és a *közvetítő alakzatok* vizsgálatának. Ezen alakzatok esetében is feltétlen érvényűnek tartom Ecónak azt a megállapítását, hogy „[e]gy forma akkor írható le, ha létrehozza saját értelmezéseinek a rendjét” (Eco 1998: 61). A közvetítő alakzat önnön értelmezésének rendjét dinamikus folyamatokban hozza létre, melyekben újra és újra megjelölődik egy-egy alakzat státusa és értelme. De nem csak ebben a tekintetben dinamikus ez az alakzat. Aszerint is ilyen tulajdonságú, ahogyan állandóan valamiféle korábbi, illetve későbbi szemantikai formáció felé orientálódik. Janus-arcú: vissza és előre is tekint. Akárcsak az irodalmi olvasási mód. Ezért is válhat talán a *közvetítés* az olvasás metaforájává. És ezért nyílik lehetőség arra, hogy a közvetítő alakzatok számbavételén keresztül műértelmezéseket építhessünk fel. Még azokban az esetekben is valamiféle átfogó jellegre törekedve, amikor viszonylag korlátozott és szűkebbre szabott az a szépirodalmi anyag, mely a tanulmányozás körébe vonható. A disszertációban, ahogy az *Első rész* e két fejezetében mindvégig hangsúlyoztam, az értelmezendő műveket a közvetítő alakzatokon keresztül közelítem meg. Így vizsgálom azt, hogyan munkálják ki Dosztojevszkij alkotásai saját értelmezési rendjük belső útjait. A kérdés az lesz, miféle szövegfolytonosságot takar egy-egy értelmezési rend. E kérdés pedig, magától értetődően, elválaszthatatlan a diakrón irodalomtörténeti interpretációs tér és logika felfejtésétől.

⁷⁷ Teljesen összhangban áll ez Oleg Zsaslavszkijnek az utóbbi években folytatott kutatásaival (összegző áttekintést lásd Заславский 2006). A kutató a klasszikus orosz irodalomban – kiemelt helyen Puskin alkotásaiban – vizsgálva a mű megszakítottságát (tkp. a mű lezárásának megszakítottságként való érzékelhetőségét, vagyis folytonosságának radikális bevégzését), arra a következtetésre jut, hogy a szűzség megszakítottság (tematizálódhat ez a hős halálaként, de a szöveg megszakítódásaként is, ami önmagában az ilyen típusú szövegek metafelépítettségének a jelentségére mutat), valójában e művekben csak *ikonikus jele* a megszakítás témájának, s mindez oly módon történik, hogy egy strukturális paradoxon létesül: éppen a szöveg látszólagos befejezetlensége válik hathatós generátorává a mű befejezettsége gondolatának, és egyben hitelesíti is ezt a befejezettséget. Ebben az értelemben nevezhető „látszat/kvázi-megszakított”-nak a szöveg (vö.: „псевдооборванный текст”). Zsaslavszkij hangsúlyozza, hogy e paradoxon nem csupán azoknak a szövegeknek a sajátossága, melyek előzetesen rögzítettek, hanem maga a paradoxon különíti el és határolja el ezt a szövegtárgyat, befejezett egészé alakítva azt. (Ez utóbbi gondolatot lásd: „Подчеркнем, что при этом парадоксальность является не только свойством изучаемого текста как заранее фиксированного объекта, но выделяет и ограничивает сам этот объект, делая его завершенным целым.” (uo. 267). Az értekezésben tárgyalt elméleti kérdés szempontjából két mozzanatot emelek ki a gondolatsorból. Először is, a struktúra (a szűzség bevégződésében megjelenő megszakadás, mely tematizációs tükröződésében is fogható) és a metastruktúra (a szövegfolytonosság megszakadása) olyan egymásra vetítésének a gondolatát, amely a szövegszemantika két síkjának a relációját az ikonikus megjelölés ismérvével határozza meg. Eszerint a cselekményes és a tematikus reprezentáció az önleírás eleme. A másik fontos mozzanat, hogy miként a cselekmény is csak folyamatként fogható (hiszen a bevégezetlenség mint jelentés nem is merülhetne fel, ha hiányozna a folyamatszematika mint kontextus), azonképpen az önleírás is csak szövegfolytonossággként tételezhető, mi több, az önleírás az, aminek köszönhetően formát kap a szöveg mint folyamat (vagyis az önleírás alapvető szövegszemantikai működési elv). Az ilyenén felfogásban benne rejlik a cselekményvilág (a

gondolatok gyakori előtérbe kerülésével, és ehhez kapcsolódóan a finoman kidolgozott időpoétikai rendszer jól érzékelhető jelenléte esetén.⁷⁸

Mindez megtapasztalható Dosztojevszkij alkotásaiban is. A megtekintendő művekben élesen kitapintható és határozottan azonosítható az általános irodalmi-kulturális metapoétikai és a konkrét önreflexív megnyilatkozások összekapcsolódó szemantikai tartománya, ami mindenképpen történeti-poétikai léptékűnek tekinthető. Az értekezésnek az a célkitűzése, hogy a *közvetítő alakzatok* poétikáját a közelbe hozza, talán elvezethet oda, hogy tisztább választ kaphassunk a kérdésre: Vajon miféle kulturális közvetítő szerepet ruház Dosztojevszkij önnön alkotásaira, amikor e művek – belső poétikai „értelmezési rendjük” szellemében – nem mulasztják el érvényesíteni a szemantikai közvetítés szövegbelső és szövegközi alakzatait?

szövegstruktúra első szintje) és az arra ráépített metastruktúra közötti viszony, amennyiben az is feltételezhető, hogy miután a metastruktúra ikonikus folyamatleírását adja a struktúrának, maga az elsődleges szövegstruktúra kifejezetten arra hivatott, hogy önnön működésének folyamatait tárja fel. A metastruktúra ezek szerint tulajdonképpen nem „ráépül” a cselekményre és a tematizációs formák uralta szemiózusra, hanem azok által megjelölt. Hasonló felfogást *A hasonmás* szövegbemutatásán kibontva lásd Gasperetti 1989. Vö. Kroó 1998.

Már hivatkoztam arra, hogy Lotman más nézőpontból hangsúlyozza: az önleírás alapvető szövegműködési elv, a szöveg önszerveződésének fontos mechanizmusa. (E pozíciót tekintve akkor megint azt mondhatjuk, hogy nem „utólagos”, vagyis nem „ráépített” konstrukció, hanem magának a szövegnek a formálódásáért felelős mechanizmus, és ebben az értelmében véve csak a textus felépülési dinamikájának nélkülözhetetlen komponense, maga tehát a *dinamikus alakuló textus*). Лотман 1978, 22. A kutató ugyanakkor a kultúra egészének viszonylatában tekintve leíró (meta-) nyelvként tételez bizonyos „alszövegeket”, a kultúra nyelvi köréből kikerülő „alnyelvet”, mely funkcionálisan leíró nyelvvé válik, vö.: „...в недрах семиотической системы выделяется некоторый подязык (и подгруппа текстов), который рассматривается как метаязык для описания ее же самой [...] Существенно подчеркнуть, что в данном случае описание есть самоописание, метаязык заимствуется не извне системы; а представляет ее подкласс.” Uo.

⁷⁸ Itt szükséges újra megemlíteni Krystyna Pomorska tanulmányát, melyben Tolsztoj *Háború és béke* című regényével kapcsolatosan fejti ki, hogy a lineáris időbemutás a természetes időontológia élményét adja az olvasónak, vagyis *kiiktatja a közvetítést* a valóság és a jelölés között. Ahogy fent jeleztem, e tanulmány viszont éppen ahhoz a meggyőződéshez vezet olvasóját, hogy a Tolsztojnak tulajdonított „kontraszemiózis” poétikai érvényesítése mennyire súlyozottan a természet és a kultúra (vö. valóság és kulturális reprezentáció; valóság és szemiotika) relációjára összpontosít, és élezi ki a kérdést a szemiózis problémájának az irányában. Pomorska úgy véli (és ez egyben szorosan kapcsolódik Zaslavszkij egész elméleti kifejtéséhez), hogy minden, ami *megtöri* az idő folytonosságát, deformálva ezt a természettől fogva adottat, elvon a közvetítés nélküli valóságtól. Lásd Pomorska 1992b: 63.

Az idő tematizációja megítélésem szerint is erőteljes metapoétikai konstruáló eszköz, melyen keresztül a művészi szemiózis mibenlétére vonatkozó kérdések mélyülnek el.

dc_298_11

MÁSODIK RÉSZ

DOSZTOJEVSZKIJ: *FEHÉR ÉJSZAKÁK*

BEVEZETÉS

PROBLÉMAKIJELÖLÉS – A KIINDULÓ ÉRTELMEZÉSI SZEMPONTOK MEGHATÁROZÁSA

Dosztojevszkij a *Fehér éjszakák* című alkotásában a közvetítő alakzatokat kiinduló megközelítésben három nézőpontból vonom vizsgálat alá:

1) A regényben megjelenített (1848) *Pétervár-környéki látványleírást* (a továbbiakban: *pétervári látomás*), melynek szövegváltozata Dosztojevszkij a *Pétervári krónika* (*Петербургская летопись*) című karcolatának negyedik darabjából (1847. június 15.)⁷⁹ is ismert, szemantikai köztes státusa vonatkozásában a mű motívumrendszerének a kontextusában tanulmányozom.

2) E látványleírást a „szentimentális regény” egy cselekményepizódjára vetített megjelenítésként értelmezem. Ez mint párhuzamos szöveghelyet képviselő „vizuális” reprezentáció bizonyos mértékű szemantikai megfelelésbe hozza a regény főszereplő hősnője, Nasztyenyka alakjának szimbolikus tartalmát és a látomásban fogant gondolat- és érzésvilágot.

3) A szóban forgó látomást a *Fehér éjszakák* gazdag intertextuális rendszerével alkotott kapcsolatában vizsgálom meg. A látomás legszorosabban ahhoz az intertextushoz kötődik, mely Gogol *Nyevszkij Prospekt* című elbeszéléséből szökken szárba, és egyben betagolódik a Zsukovszkij-, Puskin-, Lermontov-, Plescscejev- és Turgenyev- versek lírai anyagából szövődő intertextusok rendszerébe.

A közvetítő alakzatok irodalomtörténeti megközelítésének további szempontját rajzolja ki az említett orosz költők és prózaírók (Zsukovszkij, Puskin, Gogol, Plescscejev, Lermontov és Turgenyev), valamint az orosz és világirodalom tágasabb kulturális terének részét képező, később említendő alkotók egyéb műveinek bevonása a regény tanulmányozásába. Ahogyan a disszertáció *Első részében* erről szó esett, mindehhez hozzátartozik majd – a vizsgált „szentimentális” regény elemzéséhez illeszkedően – a *Szegény emberek* alapján néhány olyan poétikai aspektus felelevenítése, amelynek értelmezése kihatással lehet a *Fehér éjszakák* interpretációs lehetőségeire. Ezzel összefüggőképpen kerül majd sor a későbbiekben azoknak a szemantikai közvetítő alakzatoknak a tanulmányozására, melyeken keresztül a *Bűn és*

⁷⁹ A *Krónika* írásainak a korai Dosztojevszkij-művekkel való összefüggéséről lásd Nyecsajevát, Komarovics kutatómunkájára történő hivatkozással: Нечаева 1979: 221–244.

bűnhődésben követhető nyomon Dosztojevszkijnek a szentimentális irodalmi gondolkodásmódhoz való viszonya.

A *Fehér éjszakák* a fiatal Dosztojevszkij olyan alkotása, mely az orosz irodalmi hagyományozódás folyamatában (témamegjelenítések, műfajok, irodalmi-gondolkodási korszakparadigmák tekintetében) a maga egészében igen nagy erejűnek bizonyul az elődszövegek⁸⁰ közvetítésében. E regény a Dosztojevszkij-életmű keretein belül is sok tekintetben tartalmazza poétikai megformálási módozatok strukturális előképeit és jelentésmegelőlegezéseit, melyeket érdemes is „összeolvasni” későbbi művek rokon alakzataival.

⁸⁰ A disszertációban vezetett kifejtés egészében azt az alkotást, amelyre az idéző szöveg poétikailag hivatkozik, s amelyből szövegközi értelemképző eljárásai során intertextust alkot, pretextusnak vagy *elődszöveg*nek nevezem. E terminus elméleti megalapozására a *Rugyin* szövegközi rendszerének tanulmányozása során kimunkált intertextualitás-konceptió bemutatásában került sor. A kérdés összegzését lásd: Kroó 2002a: 28–29. 33. jz., 367–368. Az „előszöveg” terminusnak a kiiktatása az intertextuális térbe vont korábbi művészi szövegek meghatározásában más irodalomelméleti megközelítésekben is ismert. Vö. például a cseh tradíciót, mely Jirí Kulka leírásában tükröződik és más leírásokban is hivatkozás tárgyát képezi (Kulka, Jiří. 2008. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing, 2. přepřac. Vydání, 26). Eszerint az előszöveg értelmében vett pretextusnak azok a szövegváltozatok tekinthetők, amelyek megelőzik egy mű végső szövegformájának a kialakítását. Közismert, hogy különféle terminológiai rendszerekben írhatók le a szövegviszonyok, szövegformák és szövegstációk, ezek közül talán az egész világon a legismertebbek Gérard Genette meghatározásai (Genette 1982). Terminológiai szóhasználatomban az elő(d)szöveg / pretextus és az intertextus megkülönböztetése az irányadó. Az intertextualitás-értelmezésbe bevont fogalmak, szövegtípusok és szövegrelációk meghatározásait lásd Kroó 2011a, közlésre elfogadva.

ELSŐ FEJEZET

A KÖZVETÍTŐ ALAKZAT KIJELÖLÉSE ÉS ÉRTELMEZÉSE A MŰ
MOTÍVUMRENDSZERE FELŐL.
A *VIRÁG* MOTÍVUM TURGENYEV *VIRÁG* CÍMŰ KÖLTEMÉNYÉNEK
KONTEXTUSÁBAN

Elsőként a Dosztojevszkij-regény Turgenyev-mottója (a regény kezdete) és a mű befejezése közötti értelmi összekötést úgy kísérem meg felderíteni, hogy nyomon követem a metaforikusan kibontakozó *virág*⁸¹ motívumot, mely három szöveghelyet – az alább tanulmányozandó mottót, az álmodozó pétervári látomását és az ódai-elégiai felütésű zárlatot – mint következetesen formálódó szemantikai sort engedi látni. A regény elejét és végét a *virág* és (e motívum gondolati kiterjedésének köszönhetően) a központi szerephez jutó, szemantikailag köztes helyen álló *pétervári látomás* fűzi egységbe. A látomásleírás ezért egyfajta „középen álló”, közvetítő alakzatnak tekinthető, amely nem egyszerűen a regény eleje és vége között közvetít. Legalább ilyen fontos, hogy a *virág* motívum itt nyeri el nyíltan azt a metaforikus értelmét, mely Pétervár terével kötődik össze. *Pétervár* pedig mint költői tér olyan sűrítőpontot képvisel a *Fehér éjszakákban*, melyen keresztül éppen a *természet* fogalmának árnyalása válik lehetővé. *Pétervár* szemantikailag meghasítja, megsokszorozza a *természet* fogalmát. A nyári fehér éjszakák színtereként aláhúzottan természeti locus, ehhez kapcsolódik a fehér éjszakák idején születő szerelem valósága az egyezményes valóságot képviselő eseménytörténeti reáliák világában. E „természeti”-ként értett szerelmet mindazonáltal folyamatosan az álmodozó kulturális meghatározottságához méri a szöveg. Egyfelől annyiban, amennyiben az új szerelem erőteljesen a hősnek a régi pétervári zugban fogant álmodozásaira utalt (az ábrándszövegek alatt megbúvó irodalmi alkotások révén). Másfelől, az új szerelemérzés egyszerre bontakoztatja ki az álmodozó új valóságértését – módosítva ábrándjainak természetét – és annak kulturális meghatározottságát (első megközelítésben új műfaji-műnemi meghatározottságról, újfajta elégiai modalitásról)⁸²

⁸¹ *Technikai megjegyzés* – Az értekezésben továbbra is kurzívval jelölöm saját gondolati kiemeléseimet. A szövegértelmezések során azonban a dőlt szedést döntő többségében a *motívum*, *gondolat*, *értelem*, *jelentés* azonosítására alkalmazom, ez esetben a toldalékokat már nem kurzíválom. A motívum megnevezését csak abban az esetben írom egybe (vagy kötőjellel) a „motívum” szóval, amennyiben egy motívumfajta meghatározásáról van szó, lásd pl.: *virág* motívum (a motívum azonosítása) vs. *virágmotívum* (a motívum valamelyik alfajtajára történő utalás, pl. mirtusz).

⁸² *Modalitás* alatt a szövegkifejezésben a jelentett, illetve szövegdenotátumhoz való viszonyulást mint szemantikai árnyalási formákat értem. Az esetek többségében műfaji (például elégiai vagy ódai) modalitás-

beszélhetünk a regényi műfajon belül, melynek közelebbi meghatározásához az elemzés későbbi szakaszaiban jutok majd el). *Pétervár* ezért a *természet* és a *kultúra* fogalmának értelmi komponenseit egybefogó metafora, amely éppen a pétervári hős természeti és kulturális létének és azok egymáson való megalapozottságának árnyalt bemutatását biztosítja.⁸³ Az így kialakuló jelentés hordozó metaforájává a „pétervári szív” („перепбуржское сердце”⁸⁴) válik. Ezen a háttérén *Pétervár* és a *virág* összekapcsolása óriási jelentőségű. A virág ugyanis a *Pétervár* metaforához hasonlóan kettős szemantikai arculatú. Egyrészt a *természethez* tartozik, másrészt viszont a Turgenyev-vers e motívumot az elégiai modalitású poétikai megnyilatkozás alapmetaforájaként vezeti be a *Fehér éjszakákba* (vö.: a *virág* mint szentimentális szerelemi áldozat), vagyis egy kulturális szövegtípus jeleként alkalmazza.⁸⁵ A virág így a *természethez* viszonyuló irodalmi *kultúra* értelmét közvetíti, és éppen ez a jelentés erősödik fel a pétervári látomásban (ennek eseménytörténeti síkon azonosítható tartalma: a leány szerelemre szólító kivirágzása). A pétervári látomás ennek következtében mint *pétervári kulturális szöveg* kap megjelölést a *Fehér éjszakákban*, ami oda

kifejeződési példákkal fogunk találkozni. Amikor *intonációról* lesz szó, ez fedheti a beszédintonáció egy-egy példáját (a narrátorhoz, a hősökhöz kapcsolódóan), de jelentheti általánosabban azt az intonációs modalitást, mely a műfajt a szöveg egészlegességében, illetve kulturális hagyománykontextusában tekintve érti. A modalitásnak csak egy megnyilatkozási formájaként tekintek az intonációra. Az értekezés érinteni fogja a narratív modalitást, a modalitást mint hangulatot és mint tematikus reprezentációt. Az intonáció minden esetben úgy értendő, mint ami modalitást épít.

E megnevezett funkciók és változataik lényegüket tekintve megfeleltethetők annak a bahtyini értelemben vett „intonációs metaforának”, melynek értelmezését Kovács Árpád dolgozta ki tanulmányaiban. Az „intonációs metafora” kifejezés az értekezésben nem fog szerepelni. Vö. Bahtyin 1985: 27, vö. Kovács 2010: 25–47.

⁸³ A Pétervár-mitologémáról és ott a *természet* és a *művéség* összefüggését megrajzoló motívumokról is, lásd Nagy István 2003. Széles ívű kultúratörténeti áttekintésért magyar nyelven lásd a kötet egészét: *Történelem és Mítosz. Szentpétervár 30 éve* 2003.

⁸⁴ A *Fehér éjszakák* szövegének magyar változatára mindvégig a következő kiadás alapján hivatkozom, az idézetek után zárójelben közölve a lapszámot: Dosztojevszkij 1965, I, 483–543. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet. Az eredeti orosz szöveg idézeteinek a forrása: Достоевский 1972, T. 2, a lapszámok itt is a főszövegben szerepelnek. Továbbra is csak az eredeti szerzői kiemelésekhez fűzök megjegyzést.

⁸⁵ Turgenyev művészetének szentimentalizmushoz való kapcsolódásáról több szakmunka látott napvilágot, vö. Жиликова 1990, 1991. E munkák tudománytörténeti feldolgozását lásd M. V. Ivanov könyvében: М. В. Иванов 1996: különösen: 21–24, *passim*. Jelen helyen a turgenyevi *virág* motívum nem a szentimentális természetábrázolás kánonjába való illeszkedése szempontjából tart érdeklődésre számot, hanem jel- és metajelszerűségében: megjelöli a felismerhetően szentimentális szűzsékbontást, melyet Dosztojevszkij a *Fehér éjszakákban* következetes és igen elmélyült átalakításoknak vet majd alá. A *virág* motívumnak mint trópusnak, illetve az erre épülő lírai szűzsék corpusának megjelölését, Turgenyev lírai megoldásának előzményeit is ideértve (vö. Baratinszkij, 1921; Puskin, 1929), lásd Michael Finke tanulmányában, a vonatkozó szakirodalmakra való hivatkozások keretében: Finke: 2000: 248–249. Ezek közül a magam részéről Жиликова könyvére utalok, arra a szöveghelyre, ahol a kutató Étienne Pivert de Senancour *Obermann* (1803) című alkotására többek között az álmodozó dosztojevszkiji figura-megformálásának a kontextusában tér ki. Жиликова 1989: 212, *passim*. Ehhez hozzágondolandó az az értelmezés is, mellyel Zsiljakova A. A. Grigorjev *Ophelia* című romantikus elbeszélését utalja vissza ugyanehhez a forráshoz, miközben magát az elbeszélést a Dosztojevszkij-regény közvetlen előképének tekinti. Жиликова 1990: 148. Ez Zsiljakova szerint érinti az *áldó búcsú* motívumát is, mely megítélésem szerint nagyon messze áll a Dosztojevszkij-regény zárlatának komplexitásától. Ugyancsak Zsiljakova az a kutató, aki elevenen tartotta a mottónak a Turgenyev-vershez való kötődését és azt a szerepet, mely a szöveg líraiságának a megszólaltatásában mutatkozik meg. Uo. 147, lásd továbbá: 149. E témakör ugyanakkor már 1972-ben körvonalat öltött Anufriev tanulmányában, melyre Zsiljakova hivatkozik is (uo. 147): Ануфриев 1972. Vö. még Жиликова 1973a, 1972b.

vezet, hogy a látomás szemantikai közvetítőként az elégiai modalitás és az ábránd-utópia irodalomtörténeti kérdéskörét hangsúlyosan a pétervári kulturális szöveg kérdéseként tárja elénk. (Jelentősen eltér ez attól, ahogyan az orosz szentimentális történetek *par excellence* színtere sok esetben éppen a vidék; noha a látomás a *Pétervár környéki táj* terébe vezet,⁸⁶ az élmény letéteményese a pétervári hős, akinek szemléleti és érzékelési módja nagymértékben éppen e térben gyökerezik⁸⁷). *Pétervár* és a *virág* tehát külön-külön és így együttesen is nagy erejű köztes metaforák, melyek a *természeti és a kulturális lét közötti átmenetekre* irányítják a figyelmet.

Nézzük akkor sorban a *Fehér éjszakákból* tanulmányozásra kijelölt részleteket – elsőként a pétervári látomás leírásának az elejét!

Én is örültem, ahogy még soha. Mintha hirtelen Olaszországba kerültem volna – úgy elbűvölt a táj, olyan elragadtatásba ejtett a természet engem, a göthös városi embert, aki már fuldokoltam a város falai között.

Van valami kifejezhetetlenül megindító a mi Pétervár-környéki tájainkban tavasszal, amikor hirtelen egész szépségükben, az égtől nyert vonzerejük teljében mutatkoznak meg, amikor minden rügyezik, lombosodik, virágokkal tarkállik... Engem a táj ilyenkor akaratlanul fiatal leányra emlékeztet, tüdővész, sorvadó leánycára, akire az ember néha szánakozva néz, néha valami részvételi szeretettel, néha egyszerűen észre se veszi, de aki egy pillanatra, hirtelen, váratlanul és megmagyarázhatatlanul csodálatos szépséggé változik, úgyhogy az ember elképedve, ámultan gondolja: mitől csillognak ilyen tüzesen ezek a szomorú, merengő szemek? Mi csalta a vért ebbe a halvány, lesóványodott arcba? Miért hullámszik úgy ez a kebel? Mi árasztotta el szenvedéllyel ezeket a gyöngéd arcvonásokat? Mi varázsolt ilyen hirtelen erőt, életet, szépséget e szegény leányka arcára? Mitől ragyog rajta ilyen mosoly, mi indítja ilyen élénk, gyönyörű kacagásra? Az ember körülnéz, keres valakit, találgatja, hogy mi lehet a nyitja a dolognak... (489)⁸⁸

⁸⁶ A város széléhez való megérkezéssel kapcsolatosan a muravjovi analógiáról (*Обитатель предместья*) lásd M. B. Иванов 1996: 127.

⁸⁷ Orosz kultúratörténeti dimenzióban tekintve a kérdést igen fontos elem a vidék–város viszonyának jól körvonalazott, a vidéki élet feltétlen értékét hangsúlyozó axiológiai rendszerben való elhelyezése, mellyel kapcsolatba hozható az orosz szentimentális kisprózai műfajvilágban a *vidéki elbeszélés* (сельская повесть) meghonosodása. Ennek egyik példjaként lásd Karamzin *Júlia* (1796) című elbeszélését: Karamzin 1979 [1796]. A vidék mint cselekménytér magától értetődően a *természetnek* a szentimentalizmusban kiterjedten feldolgozott egész problémaköréhez is kapcsolódik (vö. pl. Томашевский 1990, 1: 108–109; Peace 2009: 387–389), ahhoz a kérdéshez tehát, melynek irodalomelméleti-esztétikai műfaji vetületű feldolgozását Schiller alkotásában, *A naiv és a szentimentális költészetéről* című tanulmányában követhetjük majd nyomon a disszertáció egy későbbi fejezetében. Az orosz szentimentális gondolkodás alakulásának problémáival kapcsolatosan lásd pl. Орлов 1979; Кочеткова 1994; M. B. Иванов 1996, *Le sentimentalisme russe* 2002–2003 (E munkák közül némelyikre a továbbiakban több ízben is történik majd hivatkozás). A szentimentális műfaji és modális változatokról lásd Tosi 2000 (a szentimentális ironiáról) és uő. 2002–2003. (A műfajok ötvözéséről – például a fennkölt és a kalandregény-szüzsé újszerű találkozásáról az ismeretlen szerzőjű *Русская амазонка, или героическая любовь россиянки, отечественное происшествие, случившееся в продолжение последней против французов кампании в 1806 и 1807 годах* című műben.)

⁸⁸ A regényben megjelenített pétervári látomás szövegváltozata Dosztojevszkij a *Pétervári krónika* (*Петербургская летопись*) című karcolatának negyedik darabjában (1847. június 15.) így szerepel: „Van valami megfoghatatlanul naiv, sőt megható a Pétervárt környező tájban, ahogy szinte váratlanul, hirtelen megmutatja egész hatalmát, összes erőit, zöldbe öltözik, kilombosodik, felcicomázza, tarka virágokkal ékesíti magát... Nem tudom, miért, csenevész és beteges leányra emlékeztet engem, akire az ember néha szánakozva,

И я был рад, как еще никогда со мной не случилось. Точно я вдруг очутился в Италии, – так сильно поразила природа меня, полубольного горожанина, чуть не задохнувшегося в городских стенах.

Есть что-то неизъяснимо трогательное в нашей петербургской природе, когда она, с наступлением весны, вдруг выкажет всю мощь свою, все дарованные ей небом силы, опустится, разрядится, упестрится цветами... Как-то невольно напоминает она мне ту девушку, чахлую и хворую, на которую вы смотрите иногда с сожалением, иногда с какою-то сострадательною любовью, иногда же просто не замечаете ее, но которая вдруг, на один миг, как-то нечаянно делается неизъяснимо, чудно прекрасною, а вы, пораженный, упоенный, невольно спрашиваете себя: какая сила заставила блистать таким огнем эти грустные, задумчивые глаза? что вызвало кровь на эти бледные, похудевшие щеки? что облило страстью эти нежные черты лица? отчего так вздымается эта грудь? что так внезапно вызвало силу, жизнь и красоту на лицо бедной девушки, заставило его заблестать такой улыбкой, оживиться таким сверкающим, искрометным смехом? Вы смотрите кругом, вы кого-то ищете, вы догадываетесь... Но миг проходит, и, может быть, на завтра же вы встретите опять тот же задумчивый и рассеянный взгляд, как и прежде, то же бледное лицо, ту же покорность и робость в движениях и даже раскаяние, даже следы какой-то мертвящей тоски и досады за минутное увлечение... И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами, – жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени... (105)

A tavaszi pétervári természet metaforikus meghatározása a *csodás váratlansággal, hirtelenül kivirágzó beteg leány* alakrajzával, aki az ég által nekiadományozott teljes vonzerejében képes megmutatkozni, mint „amikor minden rügyezik, lombosodik, virágokkal tarkállik...”, a *virág* motívumon keresztül egyenesen vezet vissza a regény mottójához. Ez a mottó a szintén két nyelven – a magyar fordítás mellett az eredeti orosz változatban is – megidézendő Turgyenyevers néhány sorának módosított változatát adja. A Turgyenye-költeménynek viszont nemcsak

néha valamelyes együttérző szeretettel néz, máskor meg egyszerűen észre sem veszi, ám aki hirtelen, egy szempillantás alatt és valahogy váratlanul, csodásan, megfoghatatlanul széppé válik, és az ember elbámulva, meglepetten, önkéntelenül ezt kérdezi magától: milyen erő készítette ilyen tüzes ragyogásra ezt a mindig szomorúan elmélázó szempárt, mi űzte a vért ebbe a sápadt arcba, mi öntötte el szenvedélyekkel és vágyakkal ezeket a gyöngéd vonásokat, mitől emelkedik és sülyed úgy ez a kebel, mi vitt hirtelen erő, életet és szépséget e nő arcára, mi készítette ily ragyogó mosolyra, ily tündöklő, gyöngyöző kacagásra? Az ember körülnéz, keres valakit, találgat... De a pillanat elmúlik, s holnapra talán újból ugyanazt a szomorúan elmélázó és szórakozott tekintetet látjuk, ugyanazt a sápadt arcot, a mozdulatoknak ugyanazt a mindenkori alázatát és félénkségét, fáradságot, erőtlenséget, tompa bánatot, sőt a pillanatnyi fellelkesülés után támadó hasztalan, bénító bosszúságot is.” Dosztojevszkij 1985: 197. Fordította: Recski Ágnes. E szövegrész orosz eredetijét lásd: „Есть что-то неизъяснимо наивное, даже что-то трогательное в нашей петербургской природе, когда она, как будто неожиданно, вдруг, выкажет всю мощь свою, все свои силы, оденется зеленью, опустится, разрядится, упестрится цветами... Не знаю, отчего напоминает мне она ту девушку, чахлую и хворую, на которую вы смотрите иногда с сожалением, иногда с какою-то сострадательною любовью, иногда просто не замечаете ее, но которая вдруг, на один миг и как-то нечаянно, делается чудно, неизъяснимо прекрасною, и вы, изумленный, пораженный, невольно спрашиваете себя: какая сила заставила блистать таким огнем эти всегда грустно-задумчивые глаза, что привлекло кровь на эти бледные щеки, что облило страстью и стремлением эти нежные черты лица, отчего так вздымается эта грудь, что так внезапно вызвало силу, жизненность и красоту на лицо этой женщины, заставило блистать его такой улыбкой, оживиться таким сверкающим, искрометным смехом? Вы смотрите кругом себя, вы чего-то ищете, вы догадываетесь... Но миг проходит, и, может быть, на завтра же встретите вы опять тот же грустно-задумчивый и рассеянный взгляд, то же бледное лицо, ту же всегашнюю покорность и робость в движениях, утомление, бессилие, глухую тоску и даже следы какой-то бесполезной, мертвящей досады за минутное увлечение.” Достоевский 1978: 29.

címe a *Virág (Цветок)*,⁸⁹ hanem egyik hőse is – az a virág, melyet gondatlan kezek leszakítanak és elpusztítanak:

Találtál már sötét berekben
szerény virágot? Zöld közül
nézett rád fübe rejtezten.
(Idegen voltál s egyedül).

Тебе случалось — в роще темной,
В траве весенней, молодой
Найти цветок простой и скромный?
(Ты был один — в стране чужой.)

Rád várt – a harmat-érte füben
magában nyílt, s napokon át
számodra őrizgette hüen
nyílása első illatát.

Он ждал тебя — в траве росистой
Он одиноко расцветал...
И для тебя свой запах чистый,
Свой первый запах сберегал.

Te ingó szárával leszdedted,
mosoly mutatta: élvezed,
s óvatosan gomblyukba tetted,
amit megölt gonosz kezded...

И ты срываешь стебель зыбкий.
В петлицу бережной рукой
Вдеаешь, с медленной улыбкой,
Цветок, погубленный тобой.

S már úti porban jár lábad,
s körül minden mező aszott.
Az égi hő bőséggel árad,
s virágod rég elhervadt.

И вот, идешь дорогой пыльной;
Кругом — все поле сожжено,
Струится с неба жар обильный,
А твой цветок завял давно.

Frissült a hajnal záporától,
árnyékos csend nevelte fel,
s meghalt a dél forró porától,
heves sugár perzselte el.

Он вырастал в тени спокойной,
Питался утренним дождем
И был заеден полью знойной,
Спален полуденным лучом.

Sajnáld-e, sorsát megsiratva?
Hiába volna. Hűs helyen
azért lett tán, hogy pillanatra
a szívedhez közel legyen.
(Áprily Lajos fordítása⁹¹)

Так что ж? напрасно сожаленье!
Знать, он был создан для того,
Чтобы побыть одно мгновенье
В соседстве сердца твоего.⁹⁰

A Dosztojevszkij-regény befejezése egészen másféleképpen emeli a *virágot* motívumkészletének középpontjába, az életének végső értékelését az emlékezés aktusában a szemünk elé táró narrátor-hős megnyilatkozásaként:

De hogy én emlékezném a megbántásra, Nasztyenyka! Hogy én fekete felhővel sötétíteném el a te derűs, zavartalan boldogságodat, hogy én keserű szemrehányásokkal búsítsalak, titkos lelkifurdalásokkal mérgezzem meg életedet, fájó szívdobogást okozzak neked a boldogság perceiben, *hogy elhervasszak csak egyet is azokból a zsenge virágocskákból, amelyeket fekete fűrtjeidbe fontál, mikor vele együtt az oltár elé léptél... Ó, soha, soha!* Legyen verőfényes a te eged, sugárzó és zavartalan a mosolyod, és légy áldott az üdvösség és boldogság pillanataért, amelyet egy másik magányos, hálás szívnek adtál!

Istenem! Az üdvösség egy teljes perce! Hát nem elég ez egy egész életre? (543)

⁸⁹ Tekintettel arra, hogy az értekezésben vizsgált költemények nem minden esetben rendelkeznek magyar fordítással, a disszertáció egészében az összes versre oroszul hivatkozom. Az elemzéshez szükséges szövegerészeket, motívumbemutatókat is az orosz eredeti művekből veszem.

⁹⁰ Тургенев 1960: 29.

⁹¹ Klasszikus orosz költők I, 1978: 511–512.

Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье, чтоб я, горько упрекнув, нагнал тоску на твое сердце, уязвил его тайным угрызением и заставил его тоскливо биться в минуту блаженства, *чтоб я измял хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла вместе с ним к алтарю... О, никогда, никогда!* Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу!

Боже мой! Целая минута блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?.. (141)

Első tekintetre szembeszökik a mottóbeli, szövegindító, illetve a zárlatban kiemelt motívumot alkotó *virág* jelentéstartalmának és -aurájának az éles különbsége. A mottó által konnotált Turgenyev-versben – melynek elemei több lényeges ponton kapcsolódnak a *Fehér éjszakák* eseménytörténeti reáliáihoz – a tiszta, ingó virág *sorsa* a pusztulás, melyet a „te”-ként megszólított alany egy okra visszavezethető (a gyenge virág letépése: „Te ingó szárával leszedted”; „И ты срываешь стебель зыбкий”), de két szemantikai formában kibontott cselekedete idéz elő. A motívumsor kidomborítása céljából elsőként az orosz eredetiből idézek.

Az első jelentéssor így fejlődik:

ждал *тебя* (szó szerint: várt *téged*): для *тебя* (*teérted*) →

ты срываешь (*te* letéped) →

твой цветок (a *te* virágod): завял (*elhervadt*).

Az említett második jelentéssor szintagmatikus rendjének tartalma a következő két-két verssor kapcsolatában összegződik:

идешь дорогой *пыльной* [...] *Кругом — все поле сожжено* („S már úti porban jár lábad, / s körül minden mező aszott.”) →

И был заеден *полью знойной*, / *Спален* полуденным лучом („s meghalt a dél forró porától, / heves sugár perzselte el”)

– ahol is a ‘*пыль–пол(ь)–нал*’, illetve az ‘*ой–ом*’ morféma-összerendezések – s részben egyszersmind morfémius hangkapcsolatok – a megszólított „te” másféle cselekedetét is megnevezve („S már úti porban jár lábad, / s körül minden mező aszott.”) motiválják a virág pusztulását („s meghalt a dél forró porától, / heves sugár perzselte el”). Ez a kettősen megformált motivációs láncolat kellőképpen erőteljes ahhoz, hogy a *pusztítás* → *pusztulás* ok-okozati viszonyt megkérdőjelezhetetlenné tegye, miközben a költemény utolsó versszaka mégis megnyitja e viszony elbizonytalanítását: „...Hűs helyen / azért lett tán, hogy pillanatra / a szívedhez közel legyen.” – mondja a vers záróstrófája oly módon, hogy az orosz eredeti „он был создан для того” („azért lett tán”) és „В соседстве сердца твоего” („a [*te*] szívedhez

közel legyen”) sorokból a „te” névmás a célhatározó kifejezésébe tagolódik, minek következtében újraformálódik a második strófa megfelelő helye (vö.: „И для тебя свой запах чистый, / Свой первый запах сберегал”; „számodra [teérted] őrizgette hűen / nyílása első illatát”). Ez az újraalkotás a „te”-alany cselekvésének megváltozott jelentést ad, a pusztulás gondolata helyett a célhatározói mellékmondat tartalmára futtatva ki a virág sorsának értelmét. Nem más ez, mint a virágnak az a lehetősége, hogy egy pillanatra a „te” szívének a közelében létezhesen. A pusztítás kettősen megformált motivációsorából az első a személyes névmás különböző ragozott alakjain keresztül önmagában is a „te” személyét helyezi a középpontba, mintegy a „te”-alanyra mint főhősre vonatkoztatva a történeteket és azok értelmét. Ennek megfelel a virág sorsának a „te” személyére irányuló újraértelmezése.

A két jelentésperspektíva, a *pusztulás* és a *szívközelség* időjegyeken keresztül is egymásra vetül. A pusztulás bekövetkeztét a szerelemre-várásban rejlő és az „úti porban jár[ás]”-ba beleértett *időtartam*, míg a szívközelséget a „pillanat” fémjelzi. A pillanat ugyanakkor a verset záró utolsó közlés részeként maga is a *teremtettség* célhatározói környezetébe vonódik, s ezzel a *pillanat tartalmában*, a *szívközelségben* jelölődik meg a virág sorsának az igazi értelme, mely a mondottakból következően az idő tartamának jelentését és jelentőségét is magában foglalja.

A két szemantikai perspektívának külön-külön biztosított érvényessége a Turgenyev-költeményben – 1) a virág sorsa a „te” által előidézett (kettősen megformált) pusztulás (miközben ugyanakkor a „te” alakja középpontba helyeződik, ami a „te” személyére való vonatkoztatásnak másféle értelmezési irányába mutat); 2) a virág arra teremtődött, hogy a „te” szívének a közelébe vonódjék (ezzel valóban átértelmeződik a „te” jelentősége) – nem egyszerűen azt eredményezi, hogy az első szemantikai megformálás átlényegül a másodikba, hanem ahhoz a gondolathoz is elvezet, hogy a *szív közelében létezés lehetősége a pusztulás áldozatán* alapozódik meg.⁹²

⁹² Michael Finke a perspektivakettőződést Turgenyev *Цветок* című versének értelmezése tekintetében kizárólag a dosztojevszkiji újrakontextualizálás jegyének tünteti fel. Megítélése szerint ez abban áll, hogy a Turgenyev-móttóban feltett kérdést Dosztojevszkij kétszer válaszolja meg a történetben. Egyszer a narrátorra vonatkoztatva, akit elhagy Nasztyenka (e nézőpont azonosításában Finke Gary Rosenshield írására hivatkozik, vö. az eredeti tanulmánnyal, mely a *Fehér éjszakákban* kialakított nézőpontok eddig legrészletesebb tárgyalásával szolgál: Rosenshield 1977); másodszer Nyasztyenkára vonatkoztatva, akit végül nem hagy el a szerelme. Ennek alapján állítja a kutató, hogy ahol Turgenyev egyszerű, kétagú rendszerben gondolja végig a férfi szereplőnek a nőre vonatkozó pusztító cselekedetét, ott Dosztojevszkij sokoldalú rendszert épít ki, ahol is a pusztulásnak alávetett „vesztes” nézőpontjából vezetett történet lehetővé teszi, hogy a turgenyevi „cinikus *bon vivant*” szociológiai-pszichológiai nézőponttal gazdagodjon, beiktatva a „tragédia és a tiltakozás” tonálisát, a fájdalom, öröm, veszteség és megdicsőülés gazdagabb érzelmi tartományának ábrázolásába tagoltan. Megítélésünk szerint a dosztojevszkiji továbbgondolás értékeléséhez elengedhetetlen az *eredeti turgenyevi kettős szemantikai perspektíva* rögzítése, melyet másféleképpen finomít majd az intertextuális újrafogalmazás. Vö. Finke 2000: 250.

Lássuk ezek után a *Fehér éjszakák* záró részében eltérően körvonalazódó *virág* motívumot. A virág itt nem csupán Nasztyenyka szemantikai tartozéka, hanem a Turgenyev-vers aurájában egyben a lányalak metaforája – így bontakozik tovább a látomásábrázolás metaforaláncolatként. Ennek megfelelően, ha a hős-narrátor akár csak egyet is elhervasztana „azokból a zsenge virágocskákból, amelyeket [a lány – K. K.] fekete fűrtje[ibe] [font] mikor [szerelmével] együtt az oltár elé lép[ett]”, „fekete felhővel sötétíten[é] el derűs, zavartalan boldogság[át]”, pusztulásba sodorná „üdvösségét” („блаженство”). A regény főhőse ettől nyomatékosan megtartóztatja magát. Helyette lelkes szívvel zeng hálát az „üdvösség egy teljes percéért”, mely az *egész* életet képes értelemmel felruházni, boldogsággal megtölteni. Olyan boldogsággal, melyet Nasztyenyka „egy másik, magányos, hálás szívnek ad[ott]”.

A *pusztulás* motívumát a Turgenyev-versen keresztül olvasva (hiszen a mottó és konnotációja a regény egészére vonatkozó értelmet közvetít) kettős átalakításra lehetünk figyelmesek. Nem csupán a hős nem hajlandó elpusztítani Nasztyenyka – metaforikus átiratban: a virág – felhőtlen boldogságát. A szerelem beteljesülésének a *Fehér éjszakák*ban gondolatilag megjelenített lehetősége (az álmodó ábrándja, hogy Nasztyenykával együtt élhessen), melyhez kapcsolódóan a *pusztulás* eseménytörténeti érvényre tesz szert (az álmodozó számára véglegesen elpusztul a szerelem reménye), szintén átértékelődik, amikor a narrátor-hős a Nasztyenykával megélt „teljes pillanatot” egy *egész* élet értékével felérő teljességgént értelmezi át.⁹³ Így bontja ki a pusztulásból a szerelmet, az elmúlt életeseményből

Másfelől a kutató felhívja a figyelmet Turgenyev szintén 1843-ban megjelent *Parasa* című elbeszélő költeményének intertextuális hatóerejére a *Fehér éjszakák*ban. Ebben az 57. strófához tartozóan – attól mégis a narratív kompozícióval, sőt ritmikusan is elkülönítve – egy, a narrátor által meghallott („kilesett”) dalban jelenik meg a *virág*. Itt a dúsan virágzó növény „kedves vendég”-re, egy méhre vár, hogy az odarepülve „völegény”-ként reá szálljon: „Так склонись же, стебель стройный, / Так раскройся ж, мой цветок; / Прилетел жених... достойный — / В твой забытый уголок!”. Mindazonáltal a közvetlen folytatást kínáló 58. versszak eleje annak a szomszédnak a lehetséges cselekedetét veszi számba, akibe Parasa beleszeretett, ám aki – meglehet – nem gondolva reá, el fogja őt hagyni: „Но, впрочем, это кончится ничем / Могло... он мог уехать — и соседку, / Прогулку и любовь забыть совсем, / Как забываешь брошенную ветку.” Finke véleménye szerint a Turgenyev-poéma, az egyazon évben született verssel ellentétben, felkínálja azt a kettős választ, melynek visszhangja majd Dosztojevskij *Fehér Éjszakák* című művében lelhető fel (uo. 250–251; a Turgenyev-poéma szövegének forrása: Тургенев 1960: 96–97, a poémát a későbbiekben is ebből a szövegkiadásból idézem: uo. 75–101).

⁹³ Ez ad egyben választ a töredékességnek arra a kérdésére, melyet Jurij Mann Zsukovszkij *Моя богиня* című verséhez kapcsolódóan vet fel: Mann 2008: 343, *passim*. Vö. e kérdéskört a vers és a regény időfilozófiai gondolkodására vetítve: Kroó 2008f. A *töredékesség* problémakörének teljesebb átgondolása még előttem áll. Ahogy azonban az értekezés *Első* részében a romantika-esztétikákat érintő kifejtésből már kitűnt, e problémakör szorosan kapcsolódik a romantika korának poétikai és alkotásfilozófiai kérdésfeltevéséhez, és elválaszthatatlan a vég fogalmának e területeken megvalósuló átgondolási szükségletétől. Az ilyen irányú kérdésfelvetés ugyanakkor korántsem korlátozható a megnevezett korszakra. Erről fényesen tanúskodik Maár Judit fontos könyve, lásd ott a romantika-esztétika *töredékesség*-fogalmát: Maár 2008, különösen: 13–47.

A befejezetlenség schlegeli és német esztétikai kontextusáról lásd pl. Frazier 2000: 4–22. Schlegel és Kermode együttes említését lásd uo. 103, 134, *passim*.

a múlhatatlan emléket, melyet az általa írott regény rögzít, illetve annak megformálási folyamata valósít meg, és amely így a *Fehér éjszakák*ban a regényírás aktusához kötődik.

Másfelől jelentősen módosul a *szív-mellettiség* is. A Turgenyev-költeményben a lírai alany a virág sorsának megjelenítését úgy zárja, hogy második személyű birtokos névmást használva a „te szíved” közelségéről beszél (egy önmegszólító vershelyzetet feltételezve a lírai alany egybe is eshet a megszólított „te”-vel;⁹⁴ ennek megfelelően a megszólított „te”-hős, valójában a lírai „én”-hős). A dosztojevszkiji szövegzárlatban ezzel szemben a narrátor „te”-ként a szeretett kedvest szólítja meg, míg önmaga felé eltávolító gesztust tesz azáltal, hogy egy „másik, magányos szív”-ként utal önnön személyére a teljes boldogság letéteményeseként. Míg a Turgenyev-vers a témafelszínen látszólag folytonosan a virágról beszél, valójában mindvégig a megszólított „te” áll a középpontban (aki a fentiek értelmében akár egybe is mosódik a lírai alannal); a *Fehér éjszakák* vége ezzel szemben a leány „te”-ként adott, egyes szám második személyű megszólításával és a megszólító saját személyének eltávolításával éppen Nasztyenyka alakját helyezi a középpontba, a mű én-elbeszélésének mint személyes narratív módusznak a keretében. Nasztyenyka alakjának szemantikai magja pedig a szövegzárlatban az a *virág*, amely a mottó konnotációs bázisán a Turgenyev-költemény címének feleltethető meg. E megfelelés mindazonáltal láthatóan transzformációs jellegű: olyan változtatási mozzanatokból tevődik össze, melyek a *szív mellé helyezés aktusára* vonatkozóan átalakítják, másképp jelölik meg a cselekvés ágensét: a *főfira váró „magányos”* virág („Он ждал тебя [rád várt] [...] Он одиноко расцветал [magában nyílt, s napokon át]...” – Turgenyev) maga adja a perc egész étellel felérő teljes boldogságát a férfi „magányos [...] szívének” („счасти[е], которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу! – Dosztojevszkij). A dosztojevszkiji szövegzárlat kiemeli tehát a Turgenyev-költeményben rejtettebben jelenlévő gondolatsort (a virág arra teremtdött, hogy leszakítsák és pusztulás árán is átadja magát a szeretetnek), miközben e gondolatnak a *Fehér éjszakák*ban megjelenő árnyaló cselekményes aktualizációja (vö.: a szeretett férfi egyáltalán nem pusztítja el Nasztyenykát, hanem meghozza a „felhőtlen” boldogságot, míg a boldogtalan szerelmes narrátor-hős az eseménytörténeti kifejtés egy pontján nem tehet mást, mint feláldozza saját boldogságát, amit a szerelem egészét értékelve saját *üdvözültsége* komponenseként értékel a regény zárlatában) a *szeretet áldozatát* a regényhős alakmegformálásába is bevonja, ezzel fogva egységbe Nasztyenyka és a narrátor alakját.⁹⁵

⁹⁴ Fínke a költői én „te”-megszólításában az olvasóval való azonosítás gesztusát fedezi fel. Fínke 2000: 250.

⁹⁵ Fontos részlete e gondolatnak, hogy az elhagyott lány szintén feláldozná magát az álmodozó szerelméért, amikor a másik férfit szeretve is megajándékozná őt a boldogság lehetőségével, – vélhetően ez is befolyásolja az álmodozónak a lányhoz való viszonyulását a mű végén.

A turgenyevi szövegkezdetet és a dosztojevszkiji szövegvéget összeolvasva éles kontúrt kap a virág szív mellé helyezésének a szeretett másik személyre való irányultsága, amit a következő megfogalmazás sűrít magába: „hogyan elhervasszak csak egyet is azokból a zsenge virágocskákból, amelyeket fekete fűrtjeidbe fontál, mikor vele együtt az oltár elé léptél... Ó, soha, soha!”. A turgenyevi „te” mint megszólított alany/én, aki leszakította a virágot, végérvényesen átalakul a virágot a leány boldogságának nem hervadó koszorújában őrző „én”-né. Az így őrzött és megtartott virág, egyben a lány metaforájaként is, a Nasztyenykához fűződő szerelem teljességének és örökkévalóságának a jegyvévé lényegül, ami viszont az álmodozó-hősről szóló regényben már maguknak az emlékeknek a felidézéséhez, szövegben való megtestesüléséhez fűződik jelentésbelileg. Ily módon talál egymásra, az idő múlékonyságából kilépve, az önátadás ábrázolt létbeli és szemantikailag megjelenített szövegbeli eseményében a narrátor és a virág, mely utóbbi szívre helyezése immár egész más módon tartozik a hős cselekvési alanyiségéhez, mint Turgenyev költeményében. Az önfeláldozásnak olyan gesztusa eredményezi, amely nem a szentimentális áldozatnak kijáró együttérzést motiválja mint befogadói érzelmazonosítást, hanem a későbbi Dosztojevszkij-művekben teljes mélységében és kiterjedésében megismerhető *cselekvésen alapuló érzelmi teljesség*-gondolattal szembesíti az 1848-ban íródott *Fehér éjszakák* olvasóját.⁹⁶ Olyan gondolattal, amely a mű alcímében adott műfaji megjelölés szerinti „szentimentális regényt” az elbeszélés zárópontján jelentős korlátok közé szorítja.

A műfaji kód kibontásában, átalakításában tölt be tehát jelentős funkciót a Turgenyev-vers, melyen keresztül legtisztább formában a Dosztojevszkij-mű eleje viszonyítható annak végéhez. Ez azonban, mint láttuk, csak akkor lehetséges, ha a kezdet és a vég viszonyát a narratív-szemantikai összekötő pontokra épített folyamatra is rávetítjük. Ezt tettük akkor, amikor a *Fehér éjszakák* eseménytörténeti világát is számításba véve az *áldozat* motívumát a cselekményben is megidéztük (lásd Nasztyenykát mint a szeretett kedvestől esetlegesen elhagyott lányt; vagy Nasztyenyka elhatározását, hogy beleszeret az álmodozóba stb.). E

⁹⁶ A befogadói azonosulás radikális megváltozásáról van tehát szó, mely megbontja a hős, a narrátor és a befogadó azonos érzelmi húrra való hangoltságának azt az egységét, melyet V. N. Toporov szentimentalizmus- és *Szegény Liza*-értelmezése tár fel. Топоров 1995a, több helyütt. De mindez első szinten, természetesen a hős- és szüzséábrázolásból következik. Ebből a szempontból tekintve az mondható el, hogy magának a „szentimentális regény” hősének is hasonló utat kell megtennie Dosztojevszkij alkotásában. E regényzárlatban megfogalmazott viszonyulás kizárja a másik életének érzés alapján való tiszteletben tartásából a részvétet, ahogyan a saját élet iránti megbecsülés érzelméből is az önsajnálatot. Radikális elmozdulást jelent ez az álmodozó induló pozíciójához képest – vö. Nasztyenyka iránti első érzelmével: „...вы плакали, и я... я не мог слышать это... у меня стеснилось сердце... О, боже мой! Ну, да неужели же я не мог потосковать об вас? Неужели же был грех почувствовать к вам братское сострадание?... Извините, я сказал сострадание...” (108); ehhez hasonlóan fog ekkor még Nasztyenyka is részvétet viseltetni az álmodozó iránt: „она промолчала, погодя немного слегка пожала мне руку и с каким-то участием спросила” (118).

cselekményelemek kibontásának a nyomon követése nélkül éppúgy nem érhető az intertextuális keretben megvalósuló műfaji átdolgozás, mint ahogy bizonyos motívumok megszemlélésének a híján sem látható át a transzformációs folyamat (a szentimentális próza jól ismert motívumtárából az utóbbiak közé tartoznak például a *magány*, illetve a *részvét* és azok elhajló, messzebbre kanyarodó változatai a *Fehér éjszakákban*).⁹⁷

A szövegkezdet és a szövegvég egymásra vetítésének, transzformáló megfeleltetésének megértésében és leleplezésében lát el nélkülözhetetlen szerepet a fentebb szó szerint megidézett pétervári látomásábrázolás. E leírást annyiban tekinthetjük közvetítő alakzatnak, amennyiben narratív-szemantikai köztes pozícióban áll, egy jelentéssor kibontási láncolatában korábbi és későbbi elemek összekötésében bizonyulva nélkülözhetetlennek. A látomás közvetítő funkciójának gyökere a lány *kivirágzásának* olyan leírása, mely először a hasonlóságot nyíltan tematizálja, majd rejtett és korlátozott allegorikus jellemzést kínál.

Emlékezhetünk a már idézett passzusra. A tavaszi *táj kivirágása* („tavasszal, amikor hirtelen egész szépségükben, az égtől nyert vonzerejük teljében mutatkoznak meg, amikor minden rügyezik, lombosodik, virágokkal tarkállik...”; „когда она, с наступлением весны [...] опушится, разрядится, упестрится цветами...”) kerül hasonlósági viszonyba a *csodás leányszépség erejének megelevenedésével* („Mi varázsolt ilyen hirtelen erőt, életet, szépséget e szegény leányka arcára?; „какая сила [...] что так внезапно вызвало силу, жизнь и красоту на лицо бедной девушки...?”). A *táj-virágzás-szépség-erő* a Turgenyev-vers motívumkörét hozza a szemünk elé, majd az allegorikus leírást követő második rész kiemeli a Turgenyevnél – igaz, más változatban – szereplő *műlékonyság* és *változás* gondolkörét:

De a pillanat tovaszáll – és az ember talán már holnap megint a régi szórakozott, eltűnődő tekintetet látja rajta, ugyanazt a sápadt arcot, mozdulataiban ugyanazt a megadó félénkséget, valami büntudatosságot és valami halálos szomorúság, sőt a pillanatnyi kivirulás miatt érzett keserűség nyomait... És sajnálni fogja, hogy a pillanatra felragyogó szépség ilyen gyorsan, ilyen visszahozhatatlanul elhervadt, hogy ily csalóka és hiábavaló volt, hisz még annyi ideig se tartott, hogy az ember megszerethette volna... (489–490)

⁹⁷ Ezek azok a változatok, melyek középpontba kerülnek a *Fehér éjszakákban*, míg feltűnően kimarad az európai paradigma elemei közül a szenvedélyes szeretet, és ehhez hasonlóan háttérbe szorul az a szentimentális alapú, a romantikában kiteljesedő gondolat, amely előtérbe állítja a természetben, a világban részt vevő én egyetemes érzékenységet. A szentimentalizmus téma- és szűzévezetési lehetőségeit vázlatyszerűségében is gazdagon foglalja össze Bahtyin az 1970–71-es évhez tartozó feljegyzéseiben: Бахтин 1979b: 345–346. Erre Zsiljakova is felhívja a figyelmet, ahogyan arra is, hogy a Dosztojevszkijről szóló könyv átdolgozási tervéhez tartozó anyagban megjelenik a „Dosztojevszkij és a szentimentalizmus” kritikai témakijelölés. Жиликова 1989: 12–13. Vö. Бахтин 1979a: 317. Az értekezés számára a legfontosabb ebben az összefoglalásban az, hogy Bahtyin a szentimentalizmust egyenértékűen kapcsolja a *tónushoz* is, melynek részét képezik a könnyek és a nevetés. Ez tehát tonális/elbeszélés-intonációs modalitás, nem csupán témakidolgozás. Az együttérzés egy fajtája nem más, mint „a világ könnyes aspektusa”. Különösen értékes az említett kis vázlatban, hogy Bahtyin a líra mellett elkülöníti a regény lírai részleteit. Vö. Бахтин 1979a: 345.

Но миг проходит, и, может быть, завтра же вы встретите опять тот же задумчивый и рассеянный взгляд, как и прежде, то же бледное лицо, ту же покорность и робость в движениях и даже раскаяние, даже следы какой-то мертвящей тоски и досады за минутное увлечение... И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами, – жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было времени... (105)

Az élet és a pillanat elvesztésének a történetét vezeti végig a látomás, ám úgy, hogy annak indítópontjára helyezi a(z újjá)születés mozzanatát (a beteges, csúnya lányból életerős, viruló szépség lesz). A Turgenyev-költemény alapelemei ezzel máris átalakulnak, tekintettel arra, hogy ott a szép, tiszta virág leszakítását megelőzi a várakozás, a szépség kinyílásának folyamata a virág sorsának előtörténetébe értendő: „*s napokon át / számodra őrizgette hűen / nyílása első illatát*”. Ami Turgenyevnél már adott valóság, hisz a tiszta szépség megérlelődésének és megnyílásának a csúcán áll, az a pétervári látomásban a jelenben zajló folyamatként jelölődik meg, még akkor is, ha az állapotváltozás oly rövid, hogy egyetlen pillanat alatt végbemegy mind a kivirágzás, mind a hervadás.⁹⁸ A szépség létrejöttének mikéntje legalább olyan fontos itt, mint az utána következő elmúlás, a régi állapotba való visszasüllyedés, melyet a *halál* jelöl meg, a szépség tovatűntének fájdalmát, a „*halálos szomorúság*” érzését hírül adva (vö.: „valami büntudatosságot és *valami halálos szomorúság*, sőt a pillanatnyi kivirulás miatt érzett keserűség nyomait; „*даже раскаяние, даже следы какой-то мертвящей тоски и досады за минутное увлечение*”).

A pétervári látomásleírás tehát úgy eleveníti fel a turgenyevi motívumkört, hogy annak kibontását nem a költeményben adott értelem szerint kettőzi meg (lásd a *Цветок* című versben a *virág elpusztítása*, illetve *szív közelében létezése* gondolati kibontásának két szálát,

⁹⁸ A hervadás motívumának paradigmaticusságáról és az őszhöz való odakapcsolásáról lásd МАНН 2008 [1984]: 347. A szemantika bonyolultsága, melyet további kifejtésemben feltárok majd, nemcsak az egymásra vetítésekből fakad, hanem az *ősz* motívumának fontos helyzetéből is. Ez egyrészt Puskin *Осень* című versét is a látókörünkbe hozza, másfelől azt a bolgyinói őszt, amely Puskin egyik legtermékenyebb korszaka volt, s amelynek metapoétikai relevanciáját az adja, hogy a regény jó néhány intertextusának forrása ebből az alkotói periódusból ered (e kérdéshez még visszatérek). A *kivirágzás* (tavasz) és a *hervadás* (ősz), mely utóbbi szintén megelőlegezi a műzárlatot (az álmok elhervadásának a közvetítésével: „az álmok megsápadnak, elhervadnak és lehullnak, mint sárga falevelek az ágakról...”, 511) – vö.: „A falak, a padlók megfakultak, minden megkopott [...], mintha a szemközti levő ház is megrogyant, megfakult volna, mintha oszlopairól hámolt és hullott volna a vakolat, párkányai megfeketedtek, meghasadoztak, élénksárga falai megfoltosodtak volna...” (542) –, bonyolult szemantikai összetételt alkot tehát. Ez megfelel a narratív alanyok előrehaladási szűzségének: visszaemlékezései végén a hajdani álmodozó, aki feleleveníti, hogyan váltott a tavasz ősze, megírja regényét, és ezzel kiteljesíti az ősznek az alkotáshoz kapcsolódó puskin-i értelmét (és mindemellett persze a költő-én mégiscsak nagyon hangsúlyos érzékenységét, mely ekkor már nem „egyetemes”, hanem mélyen személyes). Vö. Zaslavszkij kitékintését Puskin *Осень* című költeményére, melyben a kutatónak Szmirnov kasztrációs elméletével folytatott vitájának (Смирнов 1991 alapján) érdekes részletét követhetjük nyomon. Заславский 2000: 352. A vita általános koncepcionális keretéhez még visszakanyarodom a későbbiekben. Itt még annyit jegyzek meg, hogy munkájában a kutató más helyen is visszatér az *Осень* című vershez, épp annak „tüdőbeteg [szép] lány”-nak a motívumán keresztül („чахоточная дева”), akiről a Puskin-versben kimondatik, hogy „csak átsuhan a kurta életem” (Puskin 1978: 366; „На смерть осуждена”, Пушкин 1974, Т. 2.), és aki éppen ezért rokonítható azzal a *Fehér éjszakák*-beli látomásban megjelenített lánnyal, akinek szépsége csak épp egy pillanatra virágzik ki, majd azután rögtön el is hervad. Заславский 2000: 358.

melyek végül oksági összefüggést létesítve fonódnak össze és olvasódnak egymásra). Dosztojevszkij köztes jelentésalakzata lényegbe vágóan alakítja át a turgenyevi kifejtést, még hozzá funkciójához híven úgy, hogy szemantikai felvezetőül szolgál a turgenyevi kezdetet (a *Fehér éjszakák* elejét) transzformáló megfelelésbe hozó műzárlathoz (a *Fehér éjszakák* végéhez), másképp fogalmazva: összeköti a dosztojevszkiji szöveg kezdetét és befejezését. Azt, ahogyan a regény végén átértékelődik a turgenyevi *szívközelben-levés*, a látomásban adott szüzsékkettőzés alapozza meg. Ebben a *halálból élet* és az *életből halál* alap gondolat együttes, még hozzá egymás utáni megjelenítése deríthető fel. E két szál továbbfejlődésének – további átalakításának – az eredményeképpen jelenhet majd meg a *Fehér éjszakák* végén a kettős szüzsé elrendezésében megmutatkozó megcserélődés: az eltűnt pillanatban (vö.: *elmúlás, halál*) a *múltkonyságnak ellenálló teljesség (élet)* megtalálása. Mindez, ahogy tapasztalhattuk, a *virág* motívum középpontba állításával történik. Így valóban a turgenyevi kezdő- és a dosztojevszkiji záróalakzatok között közvetít a látomás. Mi több, kiemeli azokat a motívumokat, melyek a dosztojevszkiji műfaji intertextualitás (a „műfaji emlékezet”, a szentimentális regény újragondolása) irányában hatnak, és egyben értelmezi is a szöveg ilyen irányú szemantikai eljárásait. E motívumok legfontosabbika a *részvét* és a *sajnálát/sajnálkozás*, mely több formában is megjelenik, és e formák láncolatba fűződnek.⁹⁹

A szóban forgó motívumláncolat felfedezhetővé teszi a mindig beteges lány hirtelen kivirágzásának, majd újra elhervadásának mint eseménynek a minősítését. Ebben a regiszterben elsőként a beteges, csúnya lány *szánalomra méltósága* említhető: „akire az ember néha *szánakozva* néz, néha valami *részvétteli szeretettel*” („на которую вы смотрите иногда с сожалением, иногда с какою-то сострадательною любовью”). Ezt követően a kivirágzás szemlélése lesz a narrátor számára „megindító” („что-то неизъяснимо трогательное”), majd a csodás szépség eliramlásával a lány arcán – és a narrátor lelkében – marad ott a tűnékenység feletti sajnálkozás nyoma: a halálos szomorúság („мертвящей тоски”) és a *megbánás* („раскаяние”), ahogyan a narrátor lelkében kétségtelenül ott rezdül a sajnálkozás is: „*sajnál*ni fogja, hogy a pillanatra felragyogó szépség ilyen gyorsan, ilyen visszahozhatatlanul elhervadt” („жаль оттого, что даже полюбить ее вам не было

⁹⁹ Victor Terras a korai Dosztojevszkij-művek (1846–1849) fontos elemzési szempontjait megalapozó és kibontó monográfiájában a *Fehér éjszakák*at bizonyos markáns romantikus jegyek, mondhatnánk: *par excellence* mű-reprezentánsaként mutatja be. Vö. Terras 1969: pl. 38, 187 (vö. szintén Dosztojevszkij szentimentális poétikájáról: Terras 1983). E jegyek feltárása során háttérbe szorulnak a *szentimentális* irodalmi-gondolkodási minták, valamint egy fontos kivételtől eltekintve, melyre a későbbiekben még kitérek, alapvetően figyelmen kívül marad azok összekapcsolódása a feltárt romantikus tematikus (vö.: zene, természet), szüzsés (álom-esemény), stílári (retorikusság), modális-kompozicionális (irónia) „emlékeztetőkké”. Hasonlóan, lényegileg vizsgálódási körén kívül hagyja a kutató azokat az újraértelmezéseket (új funkcióba helyezéseket és szemantikai átfogalmazásokat), melyek a *Fehér éjszakák*nak a megnevezett irodalmi hagyományokhoz való *sajátos* kötődési módját igazolják.

времени...”). Látható, hogy a *sajnálát / sajnálkozás / részvét / megbánás* megnyilatkozásai egyrészt az orosz szentimentális minta (illetve még inkább: a szentimentalizmus orosz irodalmi reflexiója) szellemében egy sorba rendeződnek (a narrátor érzelmi empátiával éli át a gyors elvirágzás alanyának keserű, „halálos szomorúságot” kiváltó sorsát,¹⁰⁰ hasonló érzelmet táplálva iránta, mint amit az átélés alanya mondhat a magáénak (vö. pl. Karamzin *Szegény Liza* című művében a hős és a narrátor érzelmi pozíciójának az ábrázolásával¹⁰¹). Másfelől, éppen azért, mivel egy szintagmatikus kifejtési rendben értelmezhető motívumláncolatról van szó, könnyen észrevehető az átalakítás, amely az említett szentimentális mintát nem megerősíteni hivatott, hanem éppen annak leleplezésére szolgál, amikor is a *szeretet* fogalmát meghasítja a szövegben. A *virágzás előtti „szeretet”* a *szánakozás*, a *részvéttel teltség* érzelemtartományába tartozik („szánakozva néz, néha valami *részvétteli* szeretettel”), míg a másik oldalon felcsillan egy másik fajta érzelm: az a *szeretet*, mely, épp ellenkezőleg, a *részvét kiiktatódásához* kapcsolódik, hiszen a szépség váratlan, csodás kivirágzása hívja életre. Ám e *szeretet* nem csupán véglegesülni nem tud, de szinte át sem élhető a maga teljességében, hiszen a narrátor annak elmúltával úgy érzékeli, és éppen azt *sajnálja*, hogy az „ily csalóka és hiábavaló volt, hisz még annyi ideig sem tartott, hogy az ember megszerethette volna”. Ezért mind a narrátor, mind a leány *sajnálja* pillanatnyi és szükségszerűen tovatűnő érzelmeit (az orosz eredeti szerint noha a pillanatnyi elragadtatás okán érzett *megbánás* alanya közvetlen kifejezésben a narrátor, az értelem az adott szituáció-kontextusban vonatkoztatható az elhervadt lányra is). A *sajnálátnak* e keretek között más-más a vonatkozási tárgya, ahogyan halad előre az eseménytörténet lineáris kibontása, és ezzel összhangban esik szó kétféle *szeretetről*: a *részvétteliről* és arról, amelyből épp a *részvét* hiányzik, ám amelyet talán el sem érhetett a narrátor a pillanatnyi kivirágzás szűk időtartamában (а *любовь*, a *szeretet* értelmét magát is kettős meghatározás rajzolja ki, vö.: „даже полюбить ее вам не было времени”, illetve „увлечение”, ami az adott kontextusban inkább az *elragadtatás* értelmét fedi, s épp ez az, ami tovatűnik a pillanat elmúltával).

A pétervári látomásleírás a fentiek tekintetében is köztes szemantikai alakzatnak bizonyul. E szövegrész a benne felfedezhető fő motívumkapcsoláson keresztül vezet végig a szentimentális paradigma átírását a *szeretet : részvét* azonosítás megbontásával. A szentimentális irodalmi-kulturális szövetnek a *részvét* köré rajzolt mintázatát emeli ki.

¹⁰⁰ Az orosz szentimentális költészetben Muravjov lírájából jól ismert a tünékeny pillanat motívuma. Erre az összefüggésre Szokolova Denise hívta fel a figyelmet. Vö. Кочеткова 1980: 730–733.

¹⁰¹ Lásd most már az említett könyvből konkrétan: Топоров 1995a: 82, 86. Az író és az olvasó viszonyáról az érzékenységnak a Felvilágosodás programja szerint érvényes kiművelési törekvése fényében lásd részletesen Fraanje 2002–2003.

Összeköti tehát a mottóval (a *Fehér éjszakák* kezdetével) konnotálódó, a *Цвѣток* című vers egészében megtestesülő turgenyevi pozíciónak, illetőleg a Dosztojevszkij-regény szüzsés folyamatait a végpontjára vezető szövegzárásnak, az ott fellelhető módosulásnak a gondolatartományait. Egyikkel sem esik egybe, de mindkettő irányában létesít referenciapontokat. A *szeretet* jelentésének kettébontása összecsendül a *szeretet : pusztítás* és a *szeretet : szívközelben-levés* turgenyevi kettősségével. Ugyanakkor e harmonikusnak látszó összecsendülés mélyén ott rejtőzik a turgenyevi megoldástól való elhajlás. Az *áldozathozatal árán megvalósuló szívközeltség* gondolatának megfogalmazása ugyan ebben az alakzatban is a Turgenyevnél leányalak-metaforaként értelmezhető *virág* motívumára épül, e *virág kivirágzásának* és *elhervadásának* kétirányú folyamata azonban jelentősen árnyalja a turgenyevi képet. Nem egyszerűen a két állapotváltozás egymás mellé állításával, hanem a pillanatnyiság, a tűnékenység, a múltó érvény hangsúlyozásával (Turgenyevnél, ahogy korábban tapasztalhattuk, a virág már hosszabb ideje „várakozik”). Az áldozatiság hangsúlyosan éppen a *kivirágzás* eredményének a *mulandóságához* kötődik. Az elmúlás feletti fájdalom érzésének alanya itt megkettőződik: mind a leányra, mind a narrátorra vonatkozóan érvényessé válik a tapasztalás, anélkül azonban, hogy sikerülne valakinek „leszakítania” a szépséget. A köztes alakzat a *leszakítás* lehetőségét nem a *pusztítás* gondolata felől veti fel, miként Turgenyev teszi, megnyitva ezzel a vers befogadója számára is a *részvét* átélhetőségét.

Éppen fordítva, a *virág leszakítása, elpusztítása* helyére a *részvételet kiiktató szeretet* gondolata lép, ez a szeretet viszont olyan érzelmnek bizonyul, amely nem valósulhat meg (a virág így nem szakítható le), mivel a szépség jelenléte és érvénye túlságosan mulékony és tovaszálló. A szépség anélkül pusztul el, hogy bárki okolható lenne ezért, ahogyan a szépség virágzásának időtartama sem azért rövidül meg, mert ártó kezek kitépik a virágot éltető talajából. A hangsúly eltolódik: a szépség az *időnek* esik áldozatul. Az *áldozatul esés* pedig, mint láthattuk, egész másképpen nyílik meg az *átélhető, megélhető szeretet* problémájaként, mint Turgenyevnél. Az elősorolt átváltozások ugyanakkor eljuttatnak a dosztojevszkiji szövegzárlathoz, ahol éppen a látomásleírásban rejlő fő gondolat, a *mulékonyság* értékelődik újra, amikor benne felfedezhetővé válik a *teljes boldogság egész életre szóló lehetősége*, és immár az *időnek való áldozati alávetettség* érvénye az, ami kiiktatódik. Így megy végbe az *áldozat* szentimentális értelmezésének az átíródása a *Fehér éjszakák* kezdő, közvetítő és záró jelentésformációjának a láncolatában.¹⁰²

¹⁰² E ponton térek vissza Victor Terras monográfiájának fent említett helyére, ahol a kutató a szövegzárlat intonációját elemezve értelmezi az utolsó monológ retorikai felépítettségét, rámutatva annak szenvedéllyel való

MÁSODIK FEJEZET

A PÉTERVÁRI LÁTOMÁS ÉS A TALÁLKOZÁS PÁRHUZAMHELYZETÉNEK SZEREPE A KÖZVETÍTŐ ALAKZAT ÉRTELMEZÉSE SZEMPONTJÁBÓL

A közvetítő alakzatok árnyalt értelmezése szempontjából az eddigi bemutatásra támaszkodva fontos megállapítani, hogy ezek a szemantikai formációk nem pontszerűek, hanem a művek egész motívumvilágába ágyazódó szűkebb-tágabb alakzatok, amelyek részben az eseménytörténeti kifejtésben kerülnek előtérbe, a tematizáció síkján is megerősített jelentésekből kiindulóan. A következőkben e megállapítás érvényét igyekszem további érvekkel alátámasztani.

telítettségére egy olyan műben, amelynek szűzségéből alapvetően hiányzik a *szenvedély* és a *vágy* kifejezése, mivel a történetet (és hozzátehetjük: a történetmondást) túlnyomóan a *gyengédség* érzelme motiválja. Victor Terras a regény zárásában „elégiai pátoszt” fedez fel, majd ezután a szónoki monológ „szenvedélyes retorikájának” kompozicionális és stílári jellemzőit veszi számba. Az erőteljes pátosz titkát – melyet egyszersmind a „lemondás pátoszaként” értékel, az „orvosolhatatlanul szívtépő fájdalom” megnyilatkozásaként – a kutató abban látja, hogy az álmodozó bánata közvetetten fejeződik ki. Nem panaszkodik boldogtalan sorsára, hanem boldognak és hálásnak mondja magát azért, hogy egy percnyi üdvösségben részesülhetett. Így válik a lemondás pátoszává a retorikai konstruktum. Ez az a pont, ahol Terras együtt hivatkozik a szentimentális és a romantikus irodalomra, melynek műveiből jól ismert az a típusú narrátor, akit mélyen érint saját története, és ezt nem is fél felfedni. Dosztojevszkij regényében mindazonáltal személyessé válik ez a pátosz, ami lehetőséget ad arra, hogy az elbeszélő-hős jelleméhez illeszkedő őszinte, mély érzésekből fakadó pátoszt leválasszuk a melodramatikus megjelenésekről (vö. Terras 1969: 37–38). Terras elemzése mindezekkel arra hívja fel a figyelmet, hogyan alakítja át Dosztojevszkij az egymással összeolvasható szentimentális és romantikus „megoldásokat”. Az író egyrészt kiveszi a panaszkodás témamotívumát és modális beállítását az elégiai rezignáció megformálásából; másfelől: a pátosz értékelését a főhős *személyiségének* a fényében – mely elválaszthatatlan a *személyesség* műfajának megtestesüléseként megjelenő elbeszélői történetmondó szereptől – két hang ütközéseként tételezi, egyfelől hiteles, a személyiséghez illő, másfelől egy más jellegű, „melodramatikus” pátoszlól hírt adva. Mindez arra mutat, hogy a beszédstílus vagy -intonáció, illetve a műfaji modalitás önmagában nem fejtheti meg a *Fehér éjszakák* hősné, illetve gondolkodásának egy bizonyos irodalmi műfaji tradícióhoz való tartozását. A szentimentális-romantikus pátosz éppúgy lehet hamisan melodramatikus, mint ahogyan a regény hősné személyiségéhez hitelesen illeszkedő (vö. a *vallomás* igaz és „hazug” megjelenéséről Deborah Martinsen könyvében: Martinsen 2003: 92–93, *passim*), amikor úgy fejez ki őszinte érzéseket, hogy az elégiai rezignáció szentimentális mintáját éppen az elégiai tónus szemantikai megbonyolódása (a panasz kifejeződése az örömmön keresztül) írja át. Ez egyet jelent a *műfaji modalitás érzelmi tartalmának a megújulásával*, mely a műfaji-műnemi átültetés (vö.: a lírai elégia epikus szövetbe ágyazódása) regénybeli funkcionálisításának a következménye. A *Fehér éjszakák* éppen a lírai-elégiai érzelmi tartományt formálja újjá a karamzini szentimentális-preromantikus prózából ismert poétikai megoldáshoz képest. (Gondolhatunk itt, többek között a temetői elégia helye van például Karamzin *Szegény Lizájában*, vagy a romtájképekhez kötődő szentimentális szűzsévezetésben; vö. az álmodozó irodalmi alkotásokra épülő álmok leírásai között a „temető”-t mint szignált: „...помните музыку? Кладбищем пахнет!...”, 116; a temetői elégia konnotációja az álmok elégiai szövetében a hervadás, pusztulás, halál tematikájában lesz felismerhető, mely a szóban forgó látomásleírásnak a jelentésanyagát alkotja). Vö. az érzelmi tartalom problematizálásához a *szeretet/szerelem* értelmezését is, melyre Nasztyenyka szóhasználatával kapcsolatosan tér ki Terras: uo. 101, lásd továbbá: 265. Nem értek egyet Jurij Mann-nal, aki szomorú tonalitása mellett egyszersmind ironikusnak is érzékeli a regényzáratot. Vö. Mann 2008: 353.

Még mindig a *részvét* kérdéskörénél időzve, a közvetítő alakzatnak korábban előirányozott második megközelítése keretében (vö.: *látomás* : *találkozás*) a következőre figyelhetünk fel. A Nasztyenykával való első *találkozás* cselekménye és vizuális ábrázolása erőteljesen összefügg a köztes szemantikai alakzatban kidomborodó *részvétnek* azzal az értelmezésével, amely a cselekmény korábbi (a mű kezdetétől a látomásig terjedő), valamint a találkozáshoz átvezető (a narratív kifejtésnek az *ismerősöket nélkülöző egyedüllét* motívumára összpontosító, két bekezdést lefedő) szakaszához kötődik.¹⁰³ Úgy is tekinthető, hogy a Nasztyenykával való találkozás cselekménykontextusának legmarkánsabb rajzolatát a *Fehér éjszakákban* éppen a *részvét* gondolatának előtérbe helyezése adja, melyhez az *ismeretlen–ismerős* motívumpár szemantizációja kapcsolódik.

Tekintsünk a szövegformálódás folyamatára! Először is, az álmodozó annak a bizonyos „első éjszaká”-nak, amelyet az elbeszélő történetmondása adott szakaszának címeként ad majd meg, leglényegesebb minősítőjegyeként a *csodás voltát* jelöli meg: „Csodás éjszaka volt, olyan csodás, amilyen talán csak akkor lehet, mikor még fiatalok vagyunk, kedves olvasó” (485, a magyar fordítás szó szerint megismétli a motívumot, amit az orosz eredeti a körülírásban nyomatékosít, vö.: „Была чудная ночь, такая ночь, которая разве только и может быть тогда, когда мы молоды, любезный читатель”, 102). E „*csodás éjszaka*” a látomás „*csodás szépsége*”-vel kötődik össze („чудно прекрасно”, 105), míg az éjszaka bemutatásához kapcsolódó csillagos, fényes ég („Az ég olyan csillagos volt, olyan fényes...”, 485; „Небо было такое звездное, такое светлое”, 102), a *felhőtlen* állapotának az érzékeltetésével, a *Fehér éjszakák* záró részében felismerhető *felhő* motívumával fűződik majd egybe, mely ott a *felhőtlen boldogság* áttételes metaforikus megfogalmazásának a része – ismét idézem a korábban már megjelenített szövegrészt: „Hogy én *fekete felhővel* sötétíteném el a te derűs, zavartalan boldogságodat [...] Ó, soha, soha!” („Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье [...] О, никогда, никогда!”). A boldogság *tiszta, fényes* egének a *felhőtlen*ége – vö. szintén: „Legyen verőfényes [szó szerinti fordításban egyáltalán nem déli verőfényről van szó, csupán *tisztaságról*, lásd: ясно – K. K.] a te *eged*, sugárzó [светла] és zavartalan a mosolyod” –, melyet a narrátor-hős a

¹⁰³ Ez utóbbi szakaszt lásd: „Hanem az éjszakám még szebb volt, mint a nappalom! Ez történt: Nagyon későn értem vissza a városba, már a tízet is elütötte, amikor a lakásom felé ballagtam. Utam a csatorna partján vitt, ahol az estnek éppen az órájában már egy lélek sem szokott járni [на которой в этот час не встретишь живой души, 105]. Igaz, hogy én a város távoli, külső részén lakom. Hát mentem-mendegéltem és dudorásztam, mert én, ha boldog vagyok, mindig dúdlok, csak úgy, magamnak, mint általában az olyan boldog emberek, akiknek nincsenek sem barátai, se jó ismerősei, így hát az öröm pillanataiban nincs kívül megosztaniuk örömeiket [я непременно мурлыкаю что-нибудь про себя, как и всякий счастливый человек, у которого нет ни друзей, ни добрых знакомых и которому в радостную минуту не с кем разделить свою радость, уо.]. Ekkor egyszerre csak váratlan, kalandos eset történt velem.” (490).

regény végén őrizni kíván Nasztyenyka számára,¹⁰⁴ az adott motívumrendben kibontva igazából ugyanolyan *csodás*, mint a lány kivirágzása, illetve maga az éjszaka, tehát az a kronotoposz (valójában: tér–időbeli átélési locus), melyben a szerelem egyik pillanatról a másikra kibontakozhat. Az éjszaka vizuális megjelenítése és a pétervári látomásleírás, illetőleg a *leány* : *Nasztyenyka* képi metaforában megelevenedő alak (találkozás) így kerülnek majd egymás mellé, és fűződnek egybe a *Fehér éjszakák* zárlatával (lásd ott a *leány felhőtlen ege* mellett az *oltár*hoz kapcsolódó, *hajba font* virág metaforáját is). Ezért korántsem meglepő, hogy a Nasztyenykával való első találkozás is *látványként* tárul az olvasó elé, híven ahhoz, ahogyan az álmodozó-hős is elsősorban mint látványt igyekszik megfejteni a számára ismeretlen nőt („Leány és egészen biztosan barna”, 490; „«Это девушка, и непременно брюнетка», – подумал я”, 105), aki maga is a víz *nézésébe* merül („a rácsra könyökölt, és, minden jel szerint [по-видимому], nagyon figyelmesen nézte [очень внимательно смотрела] a csatorna vizét”; uo.) – csak ezután kapunk hírt arról, hogy a leány zokogásának a hangja is fokozatosan hallhatóvá válik.

A szemantikai motiváció ilyen megformálását tekintetbe véve sejthető, hogy a „csodás” éjszakában valami olyan rendkívüli dolognak kell megtörténnie, melyet a pétervári látomásra vetített találkozás foglal magában, s amelynek eredményeként nemcsak a boldogság megélése várható, hanem annak lehetősége is itt alapozódik meg, ami majd később mutatkozik meg abban a képességben, hogy az elbeszélő-hős a regényírástól elválaszthatatlan emlékezési folyamatban legyőzi a boldogság múltékonyságát, és a pillanatot egy egész életre szóló, teljes boldogság értékével ruházza fel.

Annál feltűnőbb, hogy a Nasztyenykával való találkozás hangulati modalitásának lényeges eleme a leány *szomorúsága*, *sírása* – ez az, amiért a találkozás épp oly hirtelenül, váratlanul éri a hőst, mint a pétervári látomás szemlélőjét a tájnak a leányéhoz hasonlítható hirtelen kivirágzása. Maga a találkozás is mint „*váratlan*, kalandos eset” (490; „неожиданное приключение”, 105) kap megnevezést. E meghatározásban nemcsak a jelző, hanem az általa minősített *kaland* is figyelemre méltó, amennyiben a szövegben fontossá válik a szó etimológiai vonatkozásainak területéről az *összekapcsol* jelentése.¹⁰⁵ E váratlan kaland valóban *összekapcsolja* a hőst a világgal (a találkozás leírása maga is összekötő természetű: egymásba fűzi a *Fehér éjszakák* bemutatott szöveghelyeit), és ezzel vissza is érkezünk a

¹⁰⁴ A motívumhasználat következetességét lásd annak leírásában, mit vált ki a hősből Nasztyenyka „búcsúlevele”: „Vagy talán azért láttam így, mert a nap, amely kikandikált a *ködgomoly* mögül, megint elbújt egy *esőfelhő* mögé, és az én szememben ekkor megint minden elsötétült” (542–543), vö.: „Или луч солнца, внезапно выглянув из-за тучи, опять спрятался под дождевое облако, и все опять потускнело в глазах моих” (141).

¹⁰⁵ Vö. Фасмер 1987, III: 364.

részvét motívumához, mely a műben fokozatosan rárétegződik az *ismeretlen–ismerős* gondolatára, és érthetővé teszi, hogy ezen az éjszakán, Nasztyenykához hasonlóan, vajon miért lepi meg és gyötri a hőst magát is valami *különös* bánat, szó szerint: *csodálatos, meglepő szomorúság* („удивительная тоска”, 102).¹⁰⁶ A *látomás* : *lány* megfeleltetés alapján a *szomorú lánnyal való váratlan, csodás találkozás* így magának a hősnek a *csodás, meglepő szomorúságát* tárja fel cselekményesen,¹⁰⁷ mely megelőzi az *ismeretlen* lánnyal való találkozást, és épp annak gyötrő tudatából fakad, hogy az álmodozóra rátalált a *pétervári ismeretlenség és a részvéttől való megfosztódás* érzése: „Egyszerre úgy éreztem, hogy engem, magányos embert, mindenki elhagy és megtagad” („Мне вдруг показалось, что меня, одинокого, все покидают, и что все от меня отступаются”, 102). Ezután kezdődik meg az *ismeretlenség–ismertség* gondolkörének a felfejtése. Az álmodozónak, aki már nyolc éve lakik Pétervárott, „még jóformán egyetlen ismerőst [знакомства] sem sikerült” szereznie (uo.). Mégis, mind ez ideig úgy érzékelte, hogy *egész* Pétervár az ismerőse („Úgyis ismerem én *egész* Pétervárt”; „Мне и без того знаком *весь* Петербург”, uo.). Éppen ezért, amikor most hirtelen elutazik a város egésze, azzal kell szembesülnie, hogy „*mindenki* elhagy[ta]” őt (vö.: „*egész* Pétervár hirtelen kapta magát, és elment nyaralni”, 485; „*весь* Петербург поднялся и вдруг уехал на дачу”, uo.). Mert, noha a péterváriak „persze nem ismerik” az álmodozót, ő a maga részéről behatóan ismeri őket, és van, akivel *lélekben* kölcsönösen *részt vesznek* egymás sorsában („принимает во мне *душевное участие*”; „с *участием* прошли друг подле друга”¹⁰⁸). A másik életében való intenzív *részvételnek* a motívuma, mely az álmodozó belső világának egyik jellemzője, rokon azzal a *részvét*tel, mely a *Fehér éjszakákban* adott orosz kifejezések szerint is (vö.: *сожаление, сострадание*) a másikkal való együttes cselekvés, vagyis a *másik életében való jelenlét* gondolatát fedi.¹⁰⁹ A *részvét* és az álmodozó lelki *részvétele Pétervár életében* egy töről fakadnak tehát. Ennek megfelelően az

¹⁰⁶ Az „удивительный” elénk hozza a „диво” jelentésárnyalatait, ami egyértelműen a *csoda* jelentését mozgosítja és etimológiailag a *látás*, a *szemlélés* értelméhez is közel vezet. Vö. Фасмер 1986, I: 513.

¹⁰⁷ Kovács Árpád a *szép* metaforikus tematizációjának a narratív kibontásaként értelmezi az első éjszakán Nasztyenka megjelenését (Kovács 2010: 150), és több tanulmányában is a látványt a *szív cselekményének* a kontextusához köti, amit azzal összefüggésben értelmez, ahogyan a valóság látványa, a hősre érvényesen, jelstátusában egyszerre jelöli meg krízisét, átalakulását és egy jelölési folyamat kezdeményezését. Mindez épp a mondottak eredményeképpen, az átalakuláson keresztül már arra a szövegre is vonatkozik, amelynek a hős szubjektumává válik. Vö. szintén: Ковач 2005.

Vlagyimir Toporov is kiemeli a pétervári látomás konkretizációját a találkozásban (1981: 348). A későbbi Gogol-intertextus értelmezése szempontjából nem elhanyagolható tény, hogy Toporov már az absztrakt lírai látványleírásban is gogoli hatást lát megnyilvánulni. A *Fehér éjszakákat* a szív szemantikájának a megformálása tekintetében irányadó műnek tekinti, vö. uo. 347–357.

¹⁰⁸ A hivatkozott magyar fordítás nem adja ki az adott motívumfűzért.

¹⁰⁹ A *részvét–részvétel* jelentés összefűzéséről először Miskin alakjával kapcsolatosan fejtettem ki a fentiekkel rokon nézetet, miszerint e motívumban az *együtt cselekvés*, az *idegen*, a *másik világában való tevékeny részvétel* gondolata kap hangot, ami az *együttességet* az *élményből való részesedés* szemantikai mozzanataként érvényesíti, vö. Kroó 2002a: 326.

álmodozás – melynek formájában a hős részben megéli a pétervári életben való aktív jelenlétét, részvételét – a *részvét*, a Pétervár iránti „részt vevő” (együtt szenvedő) szeretet (*сострадательная любовь*) jelentésében kristályosodik ki. Ettől fosztja meg a hőst az új helyzet, amikor mindenki otthagyja őt, és ezt megértve „fordul ki önmagából” („я был сам не свой”, 103; „nem voltam magamnál” / „nem magam voltam az”, saját fordítás – K. K.), úgy érezve, hogy „ami vele történik, az megszégyenítő, bántó és elszomorító [стыдно, обидно и грустно, 104]” (488). Az érzés, hogy mindenki megfélekezett róla, hogy senki sem hívta őt magával, „mintha csakugyan idegen voln[a] számukra” (489; „словно я для них был и в самом деле чужой”, 104), egybefűződik a *magán kívülre kerülés* állapotával („сам не свой”). Ez pedig a pétervári *puszta/pusztaság* (пустыня) motívumához kötődik: „Mintha egész Pétervárt az a veszély fenyegetné, hogy rövidesen néptelen pusztasággá változik” (488; „казалось, весь Петербург грозил обратиться в пустыню”, 104). Határhelyzetben áll tehát az álmodozó-hős, amikor metaforikus meghatározása szerint a *pétervári pusztában önmagán kívülre kerülve* átéli az *ismeretlenséget*, az *idegenséget* (чужо́й), vagyis a *részvétel* és a *részvét* lehetőségétől való megfosztottság állapotát. Ez a tartalma annak a *csodálatos szomorúságnak* („удивительная тоска”), amely a pétervári látomást és a lánnyal való találkozást a *csodálatos* pétervári éjszakán – egyazon szemantikai forrásból fakadóan – motiválja. Amire ez a motivációs alap a szöveg jelentésvilágában mintegy „felszólítja” a főszereplő alakját (más megvilágításban: amilyen jelentő-„programot” kijelöl számára a kezdő és a közvetítő alakzat kapcsolódása),¹¹⁰ nem más, mint a hősnek önnön *megújult állapotába* (implicit motívumként vö.: *я сам свой*) való *bekerülése*. Ennek feltétele a vázolt jelentéslogika szerint abban rejlik, hogy az álmodozó és az új ismeretlen *részt vehessenek önmaguk és egymás lelki sorsában*. Maga a szemantikai programkijelölés, amelynek megértésébe belejátszik a közvetítő alakzatnak, a látomásnak az értelmezése (ahogyan a látomás és a találkozás párhuzamhelyzetének a kialakulása is), már önmagában túlmutat a szentimentális paradigma központi elemeként megjelenő *részvét / szeretet / megbánás* motívumcsoport ismert jelentésein, illetőleg a hozzájuk az orosz irodalmi tradíció (Karamzin és a környező szentimentális művek, a puskinsi újraproblematizálás) szellemében kapcsolható cselekménykibontások megszokott és újragondolt értelmén. Emlékezhetünk: a közvetítő alakzat a *szeretetben való részvétel* olyan új formájának a megtalálását teszi hangsúlyossá és

¹¹⁰ A jelentő-programnak a témára összpontosító narratív programként való azonosításáról lásd Kroó 2002b: f2. Vö. Greimas 1993: 207. Jerzi Faryno is a fent megjelenített értelemben használja a „program” terminust Lermontov költészetét vizsgáló tanulmányában, érteve ez alatt egy olyan komplett (kijelölt) szemantikai modellt, mely tágra meghatározza a versjelentés dinamikáját, szűkebben pedig abban a lírai „én” tér- és időkoordinátáit és szűzés útjának az ábrázolt világra vonatkoztatott jelentéskoordinátáit. Vö. Фарино 1978: 174, *passim*.

irányozza elő, mely kiiktatja a részvéthez kapcsolódó befogadói érzelmi azonosulást mind a szűzsé, mind az esztétikai mű recepciójának a tekintetében. Hogy mi lesz a végkifejlete ennek a beteljesített szűzsének, ez is láthatóvá vált már annak bemutatásakor, hogyan megy végbe a *részvét* újraértelmezése a *Fehér éjszakák* lezárásában, a szentimentális regény újraírásaként.

Másra is rátalálhatunk, ami a *részvét* tartalmának megújításába belefűződő szemantikai előirányozásnak tekinthető. Az *egész* és a *pusztaság* jelentéseit új viszonyba rendező szűzsés kibontásra gondolok. A *csodás éjszaka*, a *csodás látomás* és a találkozás (mely utóbbi a *csodásan meglepő* szomorúság és a *látomás* attribútumának közvetítésével szintén *csodásnak* bizonyul) a *minden*, az *egész*et kiüresítő tökéletes *pusztaság*ot tölti meg újra tartalommal. A *minden* / az *egész* és a *semmi* pontjait új módon összekötve a kiüresedést az újraformált, megújuló élet értelmével lényegíti át. Ebben természetesen része van a kulturális konnotációnak is, a pétervári *pusztaságban töltött három nap*nak („Azt már említettem, hogy *teljes három napon* át gyötört a nyugtalanság, míg végre kitaláltam az okát”, 487; vö.: „меня *целые три дня* мучило беспокойство”, 103¹¹¹), melyek eredményeképpen eljön az átélés *csodája*. A kiüresedést hozó teljes három nap igen jelentős: Pétervár fizikai terével üressé válik az álmodozó lelki tere, amennyiben *nem vehet részt* Pétervár életében; megérkezik a csupasz magány – ennek motívuma az *idegenség*. A meghatározásban együvé kerül a *mástól való elhagyatottság* és a „сам не свой”, az álmodozó *saját határain kívülre* jutásának az állapota. Ezt az állapotot kell feltöltenie új élettel a *csodás látomásnak* / *találkozásnak* / *szerelemnek*, úgy teremtve a semmiből, a *pusztaságból* új életet, ahogyan a pétervári mitológéma szerint maga Pétervár teremtdött. Dosztojevszkij azonban megújítja a mítoszt. A *semmiből való teremtdés* lelki teremtés lesz, és ez folyamatként rajzolódik ki. Első fázisa a *kiüresedés*, második pedig az *élettel való megtöltődés*. Az álmodozó mindkét szakasz aktív résztvevője és élményeinek reflektálója.¹¹² Túl ezen, a *minden* és a *semmi* jelentései az *egész* és a *rész* (lásd az „*egész Pétervár*”-t, amely *ismeretlen-ismerős*, valamint az *egy ismeretlennel való találkozást*, akit alaposan meg kell ismerni, s akiben megtestesül az *ismeretlen-ismerős szépség*) pólusaiból induló gondolati tengelyre is ráíródnak, és kifejezetten a *szépség kereséseként* nyernek jelentőséget.

*

¹¹¹ Lásd a toposz további jelentésárnyalatainak áttekintéséhez a *pusztáról/pusztaságról* mint a 19. századi orosz irodalom univerzáléi egyikéről: Ларин 2009; szélesebb kontextusban lásd: В *литературных пустынях* – in: Фаустов 2009: 90–236, további szerzőként lásd: Козюра, Е. О.; Гайворонская, Л. В.; Иваньшина, Е. А.; Нагина К. А.; Куркина, Т. Н.; Ботникова А. Б.; Недосейкин М. Н.

¹¹² Gary Rosenshield a hős átélő és elbeszélő szubjektumát finom rendszerben bontja szét. Különbséget tesz a közvetlenül az eseményeket követő lejegyzések és az időben távolabb eső visszaemlékezések között is. Rosenshield 1977.

A fenti elemzés tanulsága részben arra is szolgál, hogy beláthassuk: a közvetítő jelentésalakzat nem egyszerűen két másik alakzat között álló köztes formáció a szemantikai szintagmatikus rendben,¹¹³ hanem olyan minta, melynek erejét jelentéssűrűsége adja. E sűrűségét az alakzat annak köszönheti, hogy képes integrálni a cselekménymenet más pontjaihoz tartozó tematikus vagy elvontabb, áttételesebb szemantikai motívumokat, vagyis valamelyest *gyűjtőpontjává válni más szöveghelyek motívumainak* is. Nem mást jelent ez, mint hogy a közvetítő alakzat kiemelten rendelkezik a motívum-paradigmatizáció (-rendszeralkotás) képességével. A szemantikai rendszeralkotás pedig a szöveg önértelmező tevékenységének elidegeníthetetlen része. A közvetítő alakzat ugyanakkor többféleképpen is köztes szemantikai státust nyerhet. A *Fehér éjszakák* vizsgált anyagában egyfelől kapcsolódik ahhoz a Turgenyev-vershez mint előzményhez, melyet a regény élén álló mottó konnotál. Másfelől, magának a tényleges narratív kezdetnek (a címben megjelölt „első éjszaka” megjelenítése elejének) a szemantikai meghatározása („Csodás éjszaka volt”) olyan előzménynek tekinthető, amelytől elvezetve a köztes alakzat (vö.: a *csodaszép* [чудно прекрасная] lány) a mű vége felé közvetít, mi több, az említett kapcsolódási formában szemantikai „programot”¹¹⁴ is képes előírányozni (eszerint részleges prekódoló funkcióval rendelkezik a későbbi jelentéskibontakozás tekintetében). Ehhez, tapasztalhattuk, szükség van a regény tágabb motívumkörének és -kiterjedésének, valamint a *látomás : találkozás* megfeleltetésnek az értelmezésére is, amire azonban a szemantikai alakzat bizonyos megközelítése lehetőséget adott. A *szemantikai szintagmatikus* rendben ily módon viszonylagossá válhat a „közvetítő funkció” meghatározottsága, abban a tekintetben, hogy az alakzat bizonyos kapcsolódási formáiban képes lehet előreutaló funkciót is betölteni. De abban a tekintetben is, hogy ugyanaz a közvetítő forma több kezdőalakzathoz is köthet (lásd az említettek szerint a *Fehér éjszakák* mottójához és a narratív kezdősorral fémjelzett jelentéskifejtéshez való kapcsolódást). Ugyanakkor, mivel a közvetítő alakzatok kiépülésében nagyobb szövegkiterjedést lefedően és szélesebb körű merítésben vesznek részt motívumok, ilyen formációkról beszélve mindvégig szem előtt kell tartanunk az irodalmi szöveg

¹¹³ A *szemantikai szintagmatikus rend* itt valójában két jelentőműveletet feltételez: szó van egyrészt arról, hogy egy lineáris előrehaladási rendre van szükség ahhoz, hogy a paradigmák megképződhessenek. Szintagmatikus folytonossági rend nélkül ilyen értelmi alakzat nem tud létrejönni (esetünkben ez a *virág* metafora köré szerveződő alakzatot érinti, annak folyamatban adott szerveződését fedi); másfelől a paradigmák maguk is szintagmatikus kibontás alá esnek, meghatározott logika szerint állnak össze sorra. Itt jut igen fontos szerephez a „köztes” alakzat, amely ugyanakkor természetszerűleg visszahat a paradigmaképződés értelmezésére is, tekintettel arra, hogy *szemantikai* természetű fejlődést fed.

¹¹⁴ Még egyszer megállok a szemantikai program fogalmánál, hangsúlyozva, hogy miként a prekódoló struktúra, ez is csak egy bizonyos szövegkompozícióra alapozva értelmezhető. A szemantikai program mint előírányozás kizárólag jelentés-viszonyrendszerek keretében válik funkcionálissá. Vö. Kroó 1994, 1999, 2000, 2008c.

dinamikus alakulásának, az értelemképződés folyamatszerűségének a tényét. A közvetítő alakzat magában a szemantikai szűzség sorban tölt be jelentéskibontó szerepet, s így, ha képes bizonyos kapcsolódási formáiban előreutalni, jelentőprogramot kijelölni, összekötő szerepének teljesítése mellett maga is megvalósít, beteljesít bizonyos jelentésfolyamato(ka)t. Ahogy a disszertáció *Első részében* erre részletesen kitértem, a jelentéskibontás folyamata tagolódása útján, szakaszokra bomlása során fedi fel önnön tartalmát, és e szakaszosság számbavételével nyer értelmet a vizsgált *közvetítő* szerep is. Itt szükséges megjegyezni, hogy a jelentéskibontás folyamatának leírása szempontjából jelentőségét veszíti az a kérdés, hogy az olvasó első vagy többedik olvasás során szembesül a műalkotás szövegével.¹¹⁵ Az alakzat leírhatósága magától értetődően igényli a retrospektív megközelítést, két irányból is, hiszen a közvetítő alakzat egy korábbi és egy későbbi szemantikai formációt kapcsol egybe, s a korábbira való emlékezés megkerülhetetlen. Az anticipáció tartalmi beteljesülésének meghatározása viszont megköveteli annak pontos számbavételét is, milyen ténylegesen realizált értelemhez vezetett fel a megelőlegező közvetítő alakzat. Az ilyen alakzat azonban minden esetben egyszerre visszaemlékező (anaforikus), és minden olvasás során előreutató (kataforikus, még ha nem is a szó szerinti teljes előkódolás, illetve teljes anticipáció értelmében), egy olyan kifejtési sorban, melyben a közvetítés a két megnevezett perspektíva viszonylatában tekintve transzformáló jellegével tűnik ki.¹¹⁶ Előrejelzésről az előre felé orientáló, a szemantikai kifejtés későbbi stádiumára rávezető alakzat értelmében beszélhetünk. Annak mértékében, hogy mennyire közelről behatárolható struktúrák (a

¹¹⁵ S. Chatman Barthes narratológiai terminusait elemezve rámutat arra, hogy a retrospektív olvasat módosíthatja a jelentéseket: egy anticipáló, megelőlegező „catalyst” („katalizátor”: egy megközelítésben a funkció választást kizáró fajtája, Chatman 1969: 5) retrospektív olvasatban „kardinális” funkcióvá (Barthes-nál vö.: „noyau”), vagyis egy új cselekményes út első megnevezésévé válhat (uo. 18, vö. Barthes 1977 [1966]: 16–25). A kutató amellet érvel, hogy a lineáris első olvasás szabályszerűségének megállapítására kell alapozni az elemzést (uo. 19; lásd ennek némiképpen ellentmondó: uo. 23). A „magvak” (mag-funkciók) és „katalizátorok” értelmezését lásd szintén: Thomka 1986: 14. Érdekes, hogy Jan van der Eng a regresszív és progresszív olvasási folyamatok összehangoltságának egyik következményeként tartja számon azt, hogy a visszautaló és a visszautalt elemek *között* elhelyezkedő szövegrészek szemantikailag hangsúlyossá válnak. Lásd van der Eng 1978: 46.

Más megközelítésből is emlékezhetünk a disszertáció témája felől Barthes funkcióelméletére, amennyiben a „katalizátor” összekötő szereppel rendelkezik és funkcionalitását éppen a „magok”-hoz való kapcsolódása adja. Az ilyen egységek tehát a szintagmatikus narratív (hangsúlyosan cselekménymenetként értett) kifejtési rendben játszanak szerepet, amennyiben a történet két pillanatát elválasztó eseményeket rögzítik, következésképp mondhatjuk, *összekötő* és ebben az értelemben *szintagmatikus közvetítő* szerepük van. Barthes azonban hangsúlyozza, hogy a katalizátor-funkció inkább kronológiai, mintsem logikai elvet testesít meg, amennyiben e katalizátorok egymásra, de nem egymásból következnek. Mindazonáltal a katalizátor funkciója, hogy folyamatos feszültséget keltsen a diszkurzusban, állandóan hangot adva annak, hogy „volt és lesz is értelme” („il y a eu, il va y avoir du sens”, Barthes 1977 [1966]: 23). Figyelemre méltó, hogy a közvetítés ebben a kontextusban is csak vissza- és előreutaló referencialitásként ragadható meg, és éppen ebben a referencialitásban tárol fel a szemantikai tartalom. A katalizátorok egyszerre vonatkoznak anaforikusan és kataforikusan a magcselekményekre, valamint önmagukra (mint egymásra következőkre).

¹¹⁶ Az előre- és visszafelé haladó olvasások folyamatainak törvényszerűségeiről és kölcsönhatásairól a jelentésanticipáció problémájának elméleti kontextusában, részletesebben kifejtve lásd: Kroó 1999: 67–70, *passim*.

szemantikai elemek milyen gazdag körével) kapcsolódnak össze: szó lehet valódi anticipáló közvetítő struktúráról is – erre láttunk példát a *Fehér éjszakák* fent bemutatott részében. Az ilyenfajta anticipáció működése mindazonáltal semmiképpen sem magától értetődő, és – annak megfelelően, ahogyan az anticipáció költői szerkezetét a már többször hivatkozott korábbi tanulmányban szereplő meghatározás azonosította – nagymértékben attól függ, hogy milyen módon és milyen markánsan rajzolódnak ki a szövegben a szemantikai megelőlegezés tényleges érvényéért felelős kapcsolódási formák. Minél mélyebb poétikai szövegformálódási tartomány és minél kiterjedtebb szemantikai anyag integrálódik az (anticipáló) közvetítő alakzatba, annál nagyobb erejű, *jelentésbelileg* annál sűrűbb és hatékonyabb lesz a szóban forgó formáció a szöveg folytonosság biztosításában, s ennek mértékében tölt be nélkülözhetetlen, alapvető – bizonyos esetekben kifejezetten: központi – szerepet a szemantikai-szüzsés kibontás bonyolult és több irányban elágazó folyamataiban.

HARMADIK FEJEZET

PUSKIN HA ZAJGÓ UTCÁN MENDEGÉLEK CÍMŰ VERSÉNEK
INTERTEXTUÁLIS SZEREPE A KÖZVETÍTŐ ALAKZAT KIÉPÜLÉSÉBEN

I.

A PUSKIN-INTERTEXTUS MEGFORMÁLÓDÁSA

E fejezetben annak tanulmányozását kezdem meg, hogy a *Fehér éjszakák* eddigiekben vizsgált közvetítő alakzata (a regény elejéhez és végéhez való kapcsolódásában) hogyan gyűjt maga köré szélesebb körből motívumokat. E vizsgálat egyben elvezet a Dosztojevszkij-regény centrális közvetítő alakzatának előrebozsátott harmadik megközelítéséhez, a pétervári látomás szövegközi olvashatóságának bemutatásához, amit a későbbiekben többek között a *Nyevszkij Prospekt* című elbeszélésből szövődő regénybeli intertextus körvonalazásával fogok elvégezni. E fontos Gogol-intertextus felderítése előtt azonban, mely új fénybe vonja majd az ismeretlenség és ismertség gondolatának az egész és a rész problémakörébe illeszkedő megjelenítését, egy olyan Puskin-intertextus megformálódását követem nyomon, amelynek bizonyos szignáljai¹¹⁷ egybeépülnek az említett Gogolra történő hivatkozással. Ám nem csak

¹¹⁷ A terminológiai szóhasználatban különbséget teszek a szignál és az index között. Szignálon azokat az utalójeleket értem, melyek jelzik, megjelölik a pretextust, amelyből a hivatkozó műalkotás poétikai szövegközi együtthatás révén, bonyolult szemantikai folyamatok eredményeképpen intertextust épít. A szignálnak mint utalójelnek az *intertextuális kiindulás megjelölésében* van szerepe. Ez megfelel részben annak az értelmezésnek, melyet Vjacs. Vsz. Ivanov még 1973-ban ad abban a tanulmányában, melyben Bahtyin „szemiotikai” nézeteit rekonstruálva (Benveniste-re, Peirce-re és Eisensteinre is hivatkozva) ráirányítja a figyelmet a felismert és az értelmezett jelek különbségére. A szignál ebben az értelemben mint passzív, statikus jel szerepel, amely a *megértett jel* kategóriájába nem tartozik, mintegy technikai eszköze csupán a rámutatásnak: Вяч. Вс. Иванов 1973: 15–17 (vö. a „сигнальная себестождественность” kifejezést, mely éppen arra utal, hogy a jel nem változhat értelme szerint – nem is helyeződik viszonyokba –, tekintettel arra, hogy nélküli az értelmezés mozzanatát, uo. 17). Az intertextuális jelek terminológiai szétválasztásánál a szignál illetően értelme mint *rámutató jel* (az értekezésben: *utalójel*) illeszkedik ahhoz a definícióhoz is, melyet Thomas Sebeok ad. Ezt most könyvének első kiadásából idézem meg: „The signal is a sign which mechanically (naturally) or conventionally (artificially) triggers some reaction on the part of a receiver.” Vö. Sebeok 1994: 22, *passim*. A két szignálértelmezést összehangolva mondható, hogy a „reakció”, melyet az intertextuális szignál kivált az olvasóból, nem más, mint annak a ténynek a felismerése, hogy intertextus *képződik*. Az intertextus képződésének a folyamatában érdemes indexikus jelekről beszélni, amikor is már a peirce-i értelemben vett odacsatolás, határosság, vagyis egy aktív viszony képezi a jelek és a jelölés értelmezésének az alapját. A szignál és index megkülönböztetése egybevág azzal, ahogyan a pretextusra való rámutatás megkülönböztetendő az intertextus megképződésétől mint dinamikus folyamattól. (Az intertextusról ilyen értelemben részletesen lásd Смирнов: 1995.)

A peirce-i index-fogalom (magyarul lásd Horányi–Szépe [szerk] 2005: 36–37), az intertextuális jelek kontextusában tekintve, a határosság mentén magában foglalja az ok–okozati relációt (vagyis tartalmazza már a szemantikai hozzárendelést), amiről az intertextuális szignál esetében nincsen szó. Az előszöveget jelöli meg a szignál, amennyiben abból valóban intertextus képződik az idéző műben (ami egyben érvényesíti az előszöveg

ennek az egybeépülésnek a helye irányítja magára a figyelmet. Az *Első éjszaka* elbeszélésében újra és újra átsejlik Puskin szóban forgó verséből, a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* (1829; magyar kezdősora szerint vö.: *Ha zajló utcán mendegélek...*)¹¹⁸ egy sor, amelynek jelenlétét a *Fehér éjszakák*ban a szakirodalom eddig még nem tárta fel, ahogyan az intertextus egésze is ez ideig teljesen észrevétlen maradt.

Emlékezzünk először is magára a költeményre:

Ha zajgó utcán mendegélek,
Ha zsúfolt templomban vagyok,
Ha víg fiúk közé betérek,
Egy gondolat varázsa fog:

Azt mondom: éveink letűnnek,
S kik itt vagyunk, holnapra már
A sírba szállunk – egyikünknek
Végperce csakhamar lejár.

Magányos tölgy előtt tűnődöm;
Ó, pátriárka, lombtetőd
Túlélhet engem, mint sok őszám
Túlélted itt sok év előtt!

Ha apró gyermeket becézek,
Azt mondom biztatón neki:
Helyem már átadom tenéked,

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю; прости!
Тебе я место уступаю:

tényleges *elődszöveg*-voltát). Ez a megképződés azonban egyáltalán nem automatikus és nem kötelező érvényű. (Szolgálhat az idézés például hangulati elemként, izolált jellemzésrészlet gazdagításaként, szabad asszociációként vagy „szituációs nyelvként” stb. Emlékezzünk Jurij Lotman Karamzin-könyvéből arra az A. Zorinra hivatkozó megjegyzésre [Зорин А. 1985. Новые аспекты старых проблем. *Вопросы литературы* 7, 217], hogy nemcsak „szerepviselkedést” [полевое поведение], hanem olyan „szituációs viselkedést” [ситуационное поведение] is lehet azonosítani, mint amilyenre Puskin mutat példát a *Метель* című elbeszélésében, amikor Burmin szavait hallván Marja Gavrilovnában felrémlik St.-Preux első levele (vö.: „– Szeretem önt – mondta Burmin –, szenvedélyesen szeretem... [Marja Gavrilovna elpirult, és még jobban lehajtotta a fejét.] Vigyázatlanul cselekedtem, átengedtem magam a kedves megszokásnak, hogy minden nap lássam és halljam önt... [Marja Gavrilovnának eszébe jutott St.-Preux első levele.]”. Az elbeszélést lásd in Puskin 1972: 90–104, vö.: uo. 102. Fordította Trócsányi Zoltán; Пушкин 1976, T. 5: 63. Lotman a hős szintjére vonatkoztatva értelmezi az idézés természetét és jellegét, rámutatva, hogy Anyeginhez hasonlóan Burmin itt nem azért idézi Rousseau-t mert azonosítja magát vele. Maga a szituáció nyer azonosítást [„отождествляется ситуация”], ami lehetővé teszi a hősnek, hogy az érzések kifejezésének a kész formuláira [„готовые формулы выражения чувств”] rátaláljon, és megadja a *közös szituációs nyelvet* [„общий «язык ситуации»”], ami elhárítja a meg nem értést, vö. Лотман 1987: 318. A szituációs nyelv alkalmazását, mely műalkotás megidézésén vagy kulturális szignál létesítésén nyugszik, olyan eljárásnak tekinthetjük, amely nem feltétlenül vonja maga után egy teljes intertextus kiépülését.)

Komplex intertextus megképződése híján kizárólag utalójelről lehet beszélni, amely tehát nem intertextusra, hanem egy külső szövegre utal. Ha a külső szöveg valóban elődszövegnek bizonyul (intertextus szövődik belőle), a szignál önmagában ez esetben sem elegendő ahhoz, hogy körülhatárolja az intertextuális jelrendszert, vagy felfedezhetővé tegye saját jelszerűségének teljes strukturális és szemantikai kiterjedését ebben a jelrendszerben.

Az intertextuális jelek meghatározhatóságáról és kompozicionális-szemantikai tulajdonságairól részletesebben lásd ismét az alábbi előadást és tanulmányt: Előadás 2010f és Kroó 2011a, közlésre elfogadva (Tartu, Sign System Studies).

¹¹⁸ A Puskin-filológia bevett szokása szerint címmel nem rendelkező Puskin-versek esetében a sorkezdet megjelölését címként kezelem. A verscímekre továbbra is oroszul hivatkozom.

Én hervadok, virulj te ki!

Мне время тлеть, тебе цвести.

Naponkint, óránkint kísérget
Egyetlen nyűgös gondolat:
Hogy sejthetem meg én a véget,
Jövendő elmúlásomat?

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать.

Hol küld halált reám a sorsom?
Csatában? Útközben? Vizen?
A szomszéd völgyben kell nyugodnom?
Kihűlt porom majd ott pihen?

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

Habár a test már mit sem érez,
Mert bárhol el kell múltnia,
Gyerekkorom kedve helyéhez
Közel pihenjek, hű fia.

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать.

Síromnál ifjú élet árja
Csapongjon, és örökre friss
Varázssal ragyogjon reája
Az egykedvű természet is.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.¹¹⁹

(Franyó Zoltán fordítása¹²⁰)

A *Fehér éjszakák*ban a „брожу ли я... [кóboroljak bár...]” és a kifejezés szintaktikai szerkezetének rímpárjai bukkannak fel több ízben a Puskin-vers szignáljaként. Először az orosz eredetire hivatkozom, ahol szinte tapintható a megformálódás:

*Пойду ли на Невский,
пойду ли в сад,*

брожу ли по набережной — ни одного лица из тех, кого привык встречать в том ж месте, в известный час, целый год. (102)

Akár a Nyevszkijen bolyongok,
akár a városkertben,

akár a folyóparton csatangolok – sehol egyetlen ember azok közül, akikkel egész évben, minden nap, ugyanabban az órában, ugyanazon a helyen szoktam találkozni. (485)

– így fest az első és egyben leghatározottabb visszaidézése a Puskin-költeménynek (általam elrendezett strófaszerkezetben), mely az első versszakban található háromperiódusú tagolást eleveníti fel – vö.:

*Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных.*

¹¹⁹ Пушкин 1974, Т. 2: 196–197.

¹²⁰ Puskin 1978: 304–305.

A második előfordulás már csak a szintaktikai struktúra ismételtesére épül emlékeztetőként, a periódusok hosszának megnyújtásával:

Удавалось ли мне встретить длинную процессию ломовых извозчиков [Ha fuvaroskocsisok hosszú menetét láttam..., 488], лениво шедших с вожжами в руках подле возов, нагруженных целыми горами всякой мебели, столов, стульев, диванов турецких и нетурецких и прочим домашним скарбом; на котором, сверх всего этого, зачастую восседала, на самой вершине воза, щедушная кухарка, берегущая барское добро как зеницу ока... (104)

...смотрел ли я на тяжело нагруженные домашнею утварью лодки, скользившие по Неве [ha berendezkedési tárgyakkal, háztartási eszközökkel zsúfolt ladikokat láttam tovasiklani a Néván..., 488] иль Фонтанке, до Черной речки иль островов, – воза и лодки удесятерились, усотерялись в глазах моих... (104)

A periódusok száma itt kettőre szűkül, miközben szembeszökően megnyúlik mindkettő hossza a leírás részleteinek feltűnő megszorodásával (megjegyzendő, hogy a Puskin-költeményben is elliptikusan kódolódik újra a szintaktikai motívum a harmadik strófa első sorában: „Гляжу ль на дуб уединенный”, szó szerint, a megadott fordítástól eltérően: „Magányos tölgyre tekintek-e”). A Puskin-strófa belső tagolását ebben a módosított formában megidéző dosztojevszkiji részletezés ugyanakkor rímeli a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* kezdősorú (című) költemény második, egytagú, a három felvezető periódust követő, annak mintegy predikatív lezárását biztosító gondolati egységére, összezsugorodva az első strófa utolsó sorának a tartalmával, amely arról szól, hogy a lírai szubjektum álmainak adja át magát („Я предаюсь моим мечтам”). A *Fehér éjszakák* kérdéses helyén is az emlékező szubjektum *gondolatára* vonatkozó közlés fogalmazódik meg, melynek összegzését kínálja az idegenség érzésének a megnevezése („...mintha csakugyan idegen volnék számukra!”, 489; „...словно я для них был и в самом деле чужой!”, 104). Ráadásul a strófa első részének hármas periódusát teljesen reprodukáló első dosztojevszkiji megidézés is a narrátor gondolatára reflektáló közléshez vezet fel, pontosabban a puskinsi strófazárlat szellemében éppen annak megállapításáig jut el, hogy akármerre barangolt is az elbeszélő, egy lélekkel sem találkozott („sehol egyetlen ember azok közül, akikkel egész évben, minden nap, ugyanabban az órában, ugyanazon a helyen szoktam találkozni”, 485; „ни одного из тех, кого привык встречать в том же месте, в известный час, целый год”, 102). Éppen ez a tény indítja őt bölcsekedésre. A gondolat továbbvezetésére az a narratív rész lesz hivatott, mely a Puskin-vers szignálját már másodsorra és, ahogy tapasztalhattuk, némiképpen módosítva formálja meg. Oly módon, hogy a szignál észrevétlenül magának az intertextus-kidolgozásnak a részévé válik, mi több, egyben további szövegek közötti kapcsolódásokat is jelez. Arról van ugyanis szó, hogy azt az állítást, melyet az első strófa első részének hármas periódusú tagolása vezet fel – a közlést,

miszerint a lírai szubjektum átadja magát álmainak – a Puskin-vers maga is tovább bontja, maguknak az álmoknak a részletezésével. Ez azonban már az első strófa keretein túlnövően a költemény második versszakától kezdődően zajlik – vö.:

1. strófa zárósora:

Egy gondolat varázsa fog:

Я предаюсь моим мечтам.

Azt mondom: éveink letűnnek,
S kik itt vagyunk, holnapra már
A sírba szállunk – egyikünknek
Végperce csakhamar lejár.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.

Ehhez hasonlóan viszi tovább a tűnődés tartalmának a részletezését a harmadik strófától kezdődően a költemény, egy további bevezető sor után:

3. strófa bevezető sora:

Magányos tölgy előtt tűnődöm;
[...]

Гляжу ль на дуб уединенный,
[...]

Amikor tehát Dosztojevszkij másodszor is szignált épít a Puskin-vershez, és a szintaktikai periódusok feltűnő kibővítésével az álmok meglétéről szóló közlésen túl magukat az álmokat is részletezi, akkor e kompozicionális intertextualitással az első strófa helyett már a Puskin-vers egészének gondolatvilágát idézi be regényébe. Éppen úgy elkezd tehát hatni a vers egésze az első éjszaka leírásában, mint ahogyan a regény mottója mögötti Turgenyev-költemény.

Mindemellett a *Nyevszkij Proszpektre* történő utalás („Akár a Nyevszkijen bolyongok”) a környezetében megjelenő közléssel: „akivel minden áldott nap, mindig ugyanabban az órában találkoztam” (486) egyértelműen Gogol *Nyevszkij Proszpekt* című elbeszélésére emlékeztet. Az utóbbi közlés motívumai az olvasó számára jól ismertek Gogol művében azon részleteknek a halmozásából, amelyek bemutatják: melyik órában kivel lehet e híres sugárúton összetalálkozni.¹²¹ Ám még inkább a periódusok bővítésére szolgáló narratív részletezési eljárás idézi félreérthetetlenül a gogoli leírástechnikát. A jelenség érdekességét az

¹²¹ Vö.: „A Nyevszkij Proszpekt Pétervár általános találkozóhelye [...] Pontosán tizenkét órákor szokták a Nyevszkij Proszpekt ellen rohamaikat intézni [...] A Nyevszkij Proszpekt ilyenkor [...] De minél jobban közeleg a két óra [...] Akivel csak találkoztok a Nyevszkij Proszpekten [...] A két és három óra közötti áldott időben – amikor a Nyevszkij Proszpekten végighullámszik a főváros [...] Három órákor [...] a Nyevszkij Proszpekten [...] Négy óra után a Nyevszkij Proszpekt [...] De mihelyt homályba borulnak a házak [...] akkor a Nyevszkij Proszpekt megint felélénkül”. Gogol 1971, I: 547–554.

adja, hogy a Puskin-költeményből formálódó intertextus kiépülésének részévé válik a gogoli intertextus kialakításának a kezdete; a Puskin-költeményre vonatkozó szignálkészlet tartalmazza a gogoli utalásokat. Dosztojevszkij – alighanem intuitív – költői leleménye mindazonáltal mindebben nem merül ki. Külön említendő az az eljárás, hogy az intertextuális összekapcsolódások e sűrű pontján, mely az *Első éjszaka* leírásának első részéhez tartozóan még mindig a *Fehér éjszakák* kezdetét minősíti, Dosztojevszkij szövegkezdetekre (műkezdésekre) és szövegvégekre (műzárásokra) hivatkozik. Hiszen a Turgenyev-költeményből műve elején annak zárósorait idézi meg módosítva; a Puskin-vershez az indítóstrófa első részének szintaktikai struktúráján keresztül léphet vissza az olvasó; maga a *Nyevszkij Prospekt* pedig olyan elbeszélés, amely egyrészt narratív befejezésében a *Pétervári elbeszélések* többi darabjára is vonatkoztatható metapoétikai információkat tartalmaz, illetve azok metaszóveg-zárlatával összhangba hozható, másrészt pedig szerkezetileg úgy tagolódik három egységre, hogy bevezető része és narratív záró része a lehető legszorosabban összetartozik, a központi történet elbeszélésének nyitó- és zárókeretét alkotva.

II.

EGYBEÉPÜLŐ INTERTEXTUSOK – A SZEGÉNY EMBEREK SZÖVEGBE HÍVÁSÁNAK A JELENTŐSÉGE

A Gogol-intertextussal való összefonódás kérdésére a későbbiekben még visszatérek. A *kezd* és a *vég* értelmét jelölő, illetve távolabbról asszociációkat hozó intertextuális összpontosítás ugyanakkor nem csak a Gogol- és a Puskin-intertextus alakulási folyamatait fűzi össze. Bekapcsolódik e folyamatokba a Turgenyev-intertextus formálódása is. Szembeszökő ugyanis, hogy a Puskin-költemény szintaktikai szignáljául szolgáló struktúrába tematikusan beleszővődik a *virág* motívum. Úgy történik ez, hogy az eddigiekben elliptikusként számon tartott és kétperiódusúként megjelölt intertextuális kibontás még korábbi, tehát valójában legelsőnek tekinthető periódusaként is meghatározhatjuk a szóban forgó puskin-i és turgenyevi emlékeket ébresztő és azokat egységbe fogó alakzatot. Ez ugyanis megelőzi a korábban bemutatott két periódust, mely, emlékezhetünk, rövidítve így fest:

Удалось ли мне встретить длинную процессию ломовых извозчиков [Ha fuvaroskocsisok hosszú menetét láttam..., 488]... (104)

...смотрел ли я на тяжело нагруженные домашнею утварью лодки, скользившие по Неве [ha berendezkedési tárgyakkal, háztartási eszközökkel zsúfolt ladikokat láttam tovasiklani a Néván..., 488]... (104)

E két periódus előtt jelenik meg a következő szövegrészlet, melyet épp a benne fellelhető *virág* motívum szemantikailag kiemelt szerepe okán kezelek külön és vizsgálok önálló egységként az úgynevezett elliptikus perióduspár mellett, amelyhez valójában hozzátartozik:

Отворялось ли окно, по которому побарабанили сначала тоненькие, белые как сахар пальчики, и высовывалась головка хорошенькой девушки, подзывавшей разносчика с горшками цветов, – мне тотчас же, тут же представлялось, что эти цветы только так покупаются, то есть вовсе не для того, чтоб наслаждаться весной и цветами в душной городской квартире, а что вот очень скоро все переедут на дачу и цветы с собою увезут.

(104)

Ha valahol kinyílt egy ablak, amelyen előbb karcsú, hófehér ujjacskák doboltak, aztán csinos leányfejecske [szó szerint: egy csinos leány fejecskéje – K. K.] nézett ki rajta, hogy odaszólítsa az utcai árust, aki virágcserepekkel házalt, mindjárt azt képzeltem, hogy ezeket a virágokat csak úgy megveszik, azaz egyáltalán nem abból a célból, hogy a fülledt városi lakásokban élvezni lehessen a tavaszt és a virágokat, hiszen az emberek rövidesen mind nyaralni mennek, és a virágokat magukkal viszik. (487–488)

Noha a magyar fordítás nem adja ki a szintaktikai rímet, az orosz szövegből egyértelműen kiviláglik, hogy az „Отворялось ли окно” kifejezés (vö.: „Ha valahol kinyílt egy ablak”) valóban betagolódik a *Fehér éjszakákban* kiépülő három periódus kompozíciójába, mellyel a szöveg a beidézett Puskin-strófára utal:

*Отворялось ли окно [...]
Удавалось ли мне [...],
смотрел ли я...*

Az „Отворялось ли окно” szintaktikai rímegységet tartalmazó szöveghely a *virág* motívum olyan erőteljes tematizációja okán, mely e tematizáció részleteit eseménytörténeti kibontásukban határozza meg, különösen súlyosnak bizonyul két vonatkozásban is. Az egyik, természetesen, a turgenyevi mottóhoz való visszakapcsolás a *virág* motívumon keresztül. A másik vonatkozást a két évvel korábbi *Szegény emberek virág*-szüzséjére való emlékeztetés jelenti, méghozzá több lényeges ponton keresztül. A kétirányú hivatkozás kidomborítja a *Fehér éjszakákban* a közös szemantikai tartományt, mely egyben látni engedi azt is, hogy a két asszociálódó szüzsés kibontást – a Turgenyev-költeménybelit és a *Szegény emberekben* adottat – hogyan alakítja át Dosztojevszkij e későbbi regényében. Ezenközben nem feledhető, hogy mindez a Puskin-költemény szövegközi felelevenítésének a keretében történik, mely magában foglalja Gogol *Nyevszkij Prospektjének* szövegközi hatóerejű megformálását is.

A *Szegény emberek* és Turgenyev *Цветок* című költeményének közös intertextuális transzformációs sávját az a módosítás rajzolja ki, hogy a *Fehér éjszakákban* nem egyszerűen a

női sors letéteményeseként szereplő virágot hagyják el. Turgyevnél *a virág elhagyását* mint egyik lehetséges olvasatot sugallja az az értelmezés, mely a gondatlan kezek által leszakított virágban csupán a pusztítás tárgyát látja (a korábban bemutatott kettős olvasati lehetőség ugyanakkor ellentmond ennek az egyoldalú beállításnak). A *Szegény emberekben* Dosztojevszkij összetett problémává lényegíti a virág sorsát. A virág egyszerre metaforizálja Varenyka alakját, akinek életét Gyevuskin minduntalan igyekszik megszépíteni, és Gorskovét, akit pedig épp abban az időben temetnek el, amikor Varenyka elutazik Bikovval. Ez utóbbihoz Varenyka azért megy feleségül, hogy sejtetően megbecstelenített tisztességét, elvesztett nevét (vö. implicit motívumként: Varenyka mint *leszakított virág*) tőle visszakaphassa. A problematizálás egyik legsarkalatosabb pontja abban tárol fel, hogy Gyevuskin virágcserepei és édességei – a valóságot idealizálni igyekvő hős szándéka szerint az élet megszépítésére hivatott tárgyak – Bikov kezében szívbéli¹²² gesztus helyett pénzbeli kárpótlássá válnak: „Erővel a kezembe nyomott ötszáz rubelt, mint ő mondta, cukorkára; biztosított, hogy falun majd meghízom, akár a fánk, hogy önála tejben-vajban fürödhetem” (143).¹²³ Ehhez hasonlóan alakul át a Gyevuskin Varenyka iránti szeretetét kifejező *virág* motívuma a Bikovval kötendő házasság körüli események attribútumává, az esküvői ruhával is asszociálódó *hímzett növény*: „a galléron a *leveleket* telihímzéssel, az *indákat* és *kacsokat* pedig száröltéssel varrja ki, magát a gallért aztán csipkével vagy *fodorral* szegje körül.” (147; „*листки на пелерине шить возвышенно, уски и шиш кордонне, а потом обшить воротник кружевом или широкой фальбалой*”, 103). A *növény* és a *fodor* ilyen

¹²² A „szentimentális-szívbéli indítást” („сентиментально-сердечное начало”) mint kezdetet lásd karamzini kontextusban Asimbajeva tanulmányában: Ашимбаева 2005: 71–72, *passim*. Itt rövid összegző leírást kap Vinogradov máig korszakalkotónak tekinthető tanulmányából a „szentimentális naturalizmus” meghatározás is. Az Apollon Grigorjev nyomán alkalmazott terminus poétikai tartalmát és annak a *Szegény emberekre* való vonatkoztatottságát lásd Vinogradov máig korszakalkotónak tekinthető tanulmányában. (Lásd Jurij Mann arra történő emlékeztetését, hogy Ap. Grigorjev a *Fehér éjszakák* a szentimentális naturalizmus tipikus példájának tekintette: Манн 2008: 338.) Vö. Виноградов 1976. Érdemes mindezt összevetni a *Pétervári krónikával* (1847), melynek első, április 27-i darabja ironikusan beszél a naturális szentimentalizmusról, a művéség nélküli rossz természetességről; arról a *jó szívről* („вечное доброе сердце”) és *együttérzésről* (vö. „сочувствовать”), mely valójában erős gúny formájában kap kritikát abban a tekintetben, hogy mennyire „szép műve” a természetnek („это прекрасное произведение натуры”), Достоевский 1978: 13–14. (Ne feledjük: éppen a *Pétervári krónika* egy másik, korábban megidézett darabja képviseli azt az előszöveget, amely a pétervári látomásban köszön majd ránk a *Fehér éjszakákban*). Az *együttérzés*, az *örök jó szív* és a *szépség* – a *Fehér éjszakák* motívumrendszerének előképét körvonalazzák, éppen ezért fontos itt látni az értékelő-intonációs különbségeket. Ehhez hasonlóan nem elhanyagolható az a tény sem, hogy 1961-es *...bov úr és a művészet kérdése* (Dosztojevszkij 1985: 247–273, fordította: Kulcsár Aurél, vö. Достоевский 1978: 70–103) című cikkében Dosztojevszkij arról beszél, hogy a *szépség* ideáljának a megértésével, de még inkább az azzal való *együttérzéssel* az ember megnemesíti (*jobbá teszi*) magát: vö. uo. oroszul: 96. A *szépség-jóság-együttérzés* olyan konstansnak bizonyul hát, mely mindig egyszerre szól az emberről és a művészetéről, pontosabban az emberi természetéről és a művészet természetéről. A kétféle természetfogalom összefonódásának elmélyüléséről még később lesz szó, ahogyan a *Szegény emberek* és a *Fehér éjszakák* zárásának a vizsgálata során pedig a *jó/jóság* motívuma fog még középpontba kerülni.

¹²³ A *Szegény emberek* szövegét a következő magyar és orosz kiadások alapján idézem: Dosztojevszkij I, 1965; Достоевский 1972, T. 1.

összekapcsolása döntő lesz a regény zárómotívumának értelmezése szempontjából, mely Gjevuskin kétségbeesett felkiáltása alapján nyitható meg: „Tulajdonképpen micsodája magának ez a Bikov, lelkecském? Mitől vált egyszerre olyan kedvessé a maga szemében? Talán attól, hogy fodrot meg mindenfélét vásárolt? Lehetséges ez? De hát mi az a fodor? Minek a fodor? Hiszen a fodor semmiség! Hiszen itt egy emberi életről van szó, a fodor pedig csak rongy; úgy bizony, kedveském, a fodor csak rongyocska. Én is veszek magának, mihelyt a fizetésemet megkapom, azonnal veszek fodrot, kedveském.” (154). A *fodorral körbeszegett himzett növény* a regény végén már olyan metafora, melynek átvitt értelmét éppen Gjevuskin felismerése leplezi le, aki a fodrot semmiséggként értékelhető „rongyocská”-nak, tárgynak titulálja, s ezen keresztül Bikov Varenykához való viszonyát negatív értelemben tárgyiasítja (ennek felel meg a regényben a virághoz kapcsolódó másik tárgyi motívum, az édesség *pénzzé* történő, devalváló dologi átváltása). Mindez Gorskov halálának árnyékában merül fel a regényben („Tegnap eltemettük Gorskovot”, 144), akinek neve az orosz szöveg motívumaiból a *virágcsereppel* (vö.: „горшук бальзамином”, 13) csendül össze – ilyen cserepet ajándékoz Gjevuskin a regény kezdetéhez tartozó cselekményszakaszban nem is egyszer Varenykának („És miért küldte ezeket a virágokat? A fájvirágok még csak hagyján, de gerániumot is?!”, 12; „И затем мне эти горшук? Ну, бальзаминчики еще ничего, а геранька зачем?”, 17). A párhuzam szellemében értelmezhető az is, ahogyan Gjevuskin gondolatban a Bikovval elutazó Varenykát is hideg földbe temeti: „Magácska ott meghal, eltemetik a nyirkos, hideg földbe [в сыру землю положат, 107], és nem lesz senki, aki megsirassa [...] Hiszen önt ott sírba viszik, elpusztítják, angyalkám!” (152). Gjevuskin a virágtól korábban azt reméli, hogy életet ad – erre vágyik mind Varenyka sorsa tekintetében, amikor számára „paradicsomi” szobát próbál varázsolni („most olyan a szobácskánk, akár a paradicsom, olyan tiszta, világos”, 12¹²⁴), mind önnön élete vonatkozásában, amelyben, mintha lehetne virágokkal kommunikálni, rajtuk keresztül megteremtve a szerelem tárgyi és verbális szentimentális nyelvét.¹²⁵ Az így jelentéssel feltöltődő *virág* a regény végére

¹²⁴ Vö. most már a *virághoz* kapcsolódó teljesebb szövegrészt a *paradicsom* motívumával összefűzve: „És miért küldte ezeket a virágokat? [...] Hanem milyen gyönyörűek a virágai! Vérpíros, apró keresztekkel. Hol szerezte ezt a csodaszép gerániumot? Az ablak közepébe, a legjobban látható helyre tettem; a padlóra is kis lócát állítok, arra pedig kirakom a többi virágot; egészen gazdaggá tett! [...] olyan a szobácskánk, akár a paradicsom, olyan tiszta, világos. Hát az édességet miért küldte?” (12).

¹²⁵ A *tárgyi szentimentális nyelv*, a valóság megédesítése szép tárgyakkal a hősök cselekvésének síkján (vö.: Gjevuskin Varenykának ajándékozott virágai és édességei; egy elvontabb absztrakciós síkon: Varenyka önmagának visszaajándékozni remélt „becsületes neve” a Bikovval kötendő házasság révén, melynek eredménye a pénzzel megfizetett édességben és az élettelen növényben tárgyiasul) és a *poétikai szentimentális nyelv* (a szentimentális stílus kliséivel történő valóságidealizálás mind a fikciós cselekmény síkjára vetítetten, mind a regénynyelv keretében történő problematizálás síkján) mindvégig párhuzamosan halad a *Szegény emberekben*. Éppen e kettősség fenntartásában (vö. szintén: szöveg- és metaszövegsík) aláhúzott szerepet játszó *virág*-motívumkör járul hozzá ahhoz, hogy bonyolult konfigurációkba rendeződjön a pétérvári valóság és e valósághoz

visszavonhatatlanul *halott növénné* változik, a „semmi rongyocskával” szegélyezett ruhadarabon *élettelen hímzéssé* és a szív szava helyett *részvétlenül a sírba lökő hamis sorskompenzációvá* válik („és nem lesz senki, aki megsirassa. Bikov úr folyton nyulakra fog vadászni”, 152).¹²⁶

Az *élettelen növényminta-hímzés a fodorral szegélyezett rongyon* ugyanakkor tárgyi-metaforikus motívumszemléleti egységbe rendeződik a *hímzőrárával*, amelyen Varenyka hímzései is élettelenül állnak („Hímzőrárája változatlanul ott van a helyén, rajta a hímzései, minden érintetlenül áll a sarokban. Nézegettem a kézimunkáit.”, 151). A *befejezetlen hímzés a befejezetlen írás*, Varenyka *épp hogy csak elkezdett* levele mellé kerül gondolatilag: „Az én egyik levelemre cérnát kezdett gombolyítani. A kisasztal fiókjában papírszeletkét találtam, ez állt rajta: »Kedves Makar Alekszejevics sietve...« – csak ennyi.” (uo.) A hímzőráma etimológiailag a *ki-/megfeszítés*, sőt a *kínvallatás* gondolatkörét konnotálja,¹²⁷ ennek alapja a tárgy elkészítési módja és eredete (a bőr ráára feszítése). A *hímzett növény* (árnyaltan kimunkált metaforikus áttételében: *Varenyka Bikov által motivált sorsa mint halál*) és a Varenyka hímzőrárája előtt álló *Gyevuskin sorsa* közötti különbséget még a későbbiekben értelmezni fogom a *Fehér éjszakák* bemutatását követően, amikor Gyevuskin átalakulására tekintek majd. Most csak azt bocsátom előre, hogy Gyevuskin Varenykaétól eltérő szenvedéstörténete olyan sors, amely a regény indulásakor a *virághoz* kapcsolt *kereszt* és *vér* motívumokat e kezdethez képest másféle értelemben, a „szent vértanú” Makar és a Krisztus-

tartozó kulturális tér (az utóbbiba beleértve Gogol és Puskin alkotásait, a szentimentális „elegáns” kánont – lásd pl. a levélregény műfaját –, illetve a másod- és sokadvonalszinti bulvárirodalmat). A virág a *Szegény emberekben* sem egyszerűen közös utalójele a természetnek és a kultúrának, hanem egyben szemantikailag kiélezett határmotívumuk is. Arra a tényre, hogy a *virág Fehér éjszakák*-beli szerepét a mottón kívül a *Szegény emberek*hez is érdemes visszavezetni V. E. Vetlovszkaja hívta fel a figyelmemet olyan témaként, melyet a Dosztojevskij-szakirodalom még nem dolgozott fel. A felvetés a 2010-ben Nápolyban megrendezett XIII. Nemzetközi Dosztojevskij Konferencián elhangzott előadásomra reflektált, amelyben bemutattam a *Fehér éjszakák* szövegén a dosztojevskiji prózaelégiaira vonatkozó koncepciómat. Előadás 2010a, vö. Kroó 2012a, közlésre elfogadva (*Dostoevsky Studies*).

¹²⁶ A hiteltelenítés természetesen folyamatosan zajlik a műben, motivációt biztosítva a szöveg kezdete és vége között. A fenti lábjegyzetben adott idézet mellett további példát is olvashatunk erre a regényben: „Láttam, ablakfüggönyének egyik csücske fel van hajtva, és a fájvirág cserépre akasztva, egészen óhajom szerint, amelyet annak idején egy célzással tudomására juttattam önnek” (7). Vö.: „Ami a függönyt illeti, nem gondoltam semmire, bizonyára csak úgy magától akadt föl, amikor a virágcserepeket rendeztettem. Így van ez!” (12). Ehhez hasonlóan hiteltelenítődik a *paradicsomi* szoba, Varenyka és Fjodora öröme ellenére, amikor Varenyka Gyevuskin hangulata elemeként is elősorolja a „paradicsom”-ot: „Igaz, a leveléből mindjárt sejtettem, hogy valami különös hangulatban van – *paradicsom*, tavasz, édes illatok, madárdal. Mi ez, gondoltam magamban, csak nem következnek tán még versek is? [...] még csak versek hiányzanak a leveléből. Gyöngéd érzések, rózsaszínű ábrándok – mindez már van benne” (uo.) A paradicsomi hangulatért felelős virágcserepek értelmének átírása zajlik a „vérpíros, apró keresztekkel” meghatározás szerint is, mely a regény végére bontakozik ki metaforikus értelmében. Itt, a regény elején a *vér* és a *kereszt* gondolatának a *virághoz/virágcserephöz* való odakapcsolása csupán Varenyka szemrehányó és elismerő tónusa ötvözőződésének megfelelő disszonanciát visz a szövegbe. Az összekapcsolás szemantikai kiteljesítő végkifejletéhez a regény a záró részben jut el. E gondolatot lásd még a következőkben fent, valamint részletesebben kibontva a disszertáció későbbi fejezetében.

¹²⁷ Фасмер 1986–1987, III: 423.

alak konnotációjával feldúsult új jelentésben érvényesíti. Az új értelem összecsendül *az írás folytatásának* a gondolatával. Varenjka félbehagyja levelét (vö. korábban is: „Legutóbbi leveletem nem fejeztem be, Makar Alekszejevics, mert nehezemre esett az írás”, 115), ahogyan elutazása eredményeképpen a Gyevuskinnal megélt történetét is megszakítja. Gyevuskin azonban saját történetében és a levélírás folyamatában megszakítatlanul halad tovább. Ebből a nézőpontból tekintve a hős átalakulásának a regény végi szemantikai minősítésében nem az lesz elsődleges, hogy ekkorra már kialakult egyéni, alkotói stílusa („bizonyára ön is észrevette, kedveském, hogy egy idő óta fejlődik a stílusom”, 123; „вы, верно, сами сознаетесь, маточка, что у меня с недавнего времени слог формируется”, 88). Sokkal inkább az kap hangsúlyt, hogy írását *folytatja*. Vö.:

Jaj, kedveském! Okvetlenül írjon még egy levelet, írjon mindenről, és ha megérkezik, onnan is írjon. Hiszen, égi angyalom, az már *az utolsó levél lesz. Nem, nem lehetséges, hogy ez már az utolsó levél! Nem hát: én fogok írni*, és maga is írjon... Hiszen most már a stílusom is fejlődik... Jaj, drágaságom, mit nekem stílus! Hiszen most nem is tudom, mit írok, fogalmam sincs róla, át sem olvasom, *csak írok, hogy minél többet írjak önnek...* Galambocskám, drágaságom, kedveském! (154)

*

Noha a *Szegény emberek* olvasásához még visszatérek, megkerülhetetlennek látszik az eddigi értelmezésből levonható következtetések bizonyos fokú összegzése. Első regényének szüzsés ívét Dosztojevszkij a *Fehér éjszakák*hoz hasonlatosan a *virág* motívumtól annak jelentősen átalakított értelméig vezeti oly módon, hogy mind a mű kezdetét, mind a végét markánsan kiemeli e motívummal, illetve annak poétikai jelentésátalakításával. A *virágon* keresztül az áldozatvállalásnak a szentimentális-romantikus története indul útjára, amelyet a regény igen bonyolult értelemelágazásokat tartalmazó történeté lényegít. Ahogyan később majd a *Fehér éjszakák* elejére választott *Цвенок* című Turgenyev-költemény több áldozathozatal-szüzsét sejtet, úgy a *Szegény emberek*ben is eltérő megközelítésekből szemlélhető az áldozatvállalás története. A Bikov által kínált út nem kiegyenlíti Varenjka korábbi áldozatát, hanem felesleges és végérvényes pusztulásba sodorja őt, olyan önpusztításba, amelynek Gyevuskin is áldozatává válik. Gyevuskin azonban egy másik fajta áldozatvállalás útjára is képes rátalálni. Jelentősen eltér ez attól, amit életfelfogása a regény elején motivált, s aminek művészi megfogalmazása kezdetben exponáltan a *virág* motívumának meghatározott irányú szüzséhordozó szerepéhez kötődött. Gyökeresen átalakul ez a mű végére, és ennek folyománya lesz majd, hogy az *elpusztított virág mint áldozat* téma köré szövődő szüzsés szál (lásd Varenjka attribútumaként: *halott virág*) megjelenése

lényegesen nagyobb súlyt hordoz, s a *virág-áldozat* szüzsés alakzathoz elválaszthatatlanul hozzátartozik majd Gjevuskin áldozatvállaló önteremtődésének az útja. Ez utóbbi pedig az *írás folytatásának*, rossz értelmű *lezárása felszámolásának*, *nyitva maradásának* a gondolatával társul.

Kirajzolódik tehát az a közös szemantikai tartomány, mely a Turgenyev-költemény és a *Szegény emberek* meghatározott olvasatait egymás mellé rendelheti, élesebb fénybe helyezve a *Fehér éjszakákban* is a *virág mint áldozat* maggondolatnak különféle poétikai szüzsés megoldási lehetőségeit. Ezeket az 1848-ban született regény transzformációs poétikája a lehetőségek további problematizálásával ténylegesen végiggondolja és új árnyalatokat beiktatva további módosításokat léptet életbe, amikor például Nasztyenyka sorsát Varennyakától eltérő boldogságban teljesíti be, míg az álmodozó-hősnek másféle visszaemlékezés-regény megalkotását juttatja sorsául, mint amit írása folytathatósága Gjevuskin számára megad.

E ponton fontos megállapítani a következőket. A *Fehér éjszakák*nak az a szöveghelye, ahol a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című Puskin-költeményre történő hivatkozással (e versre utaló szintaktikai rímek egyikében) a *virág* motívum köré font szüzsés megoldás eseménytörténetileg részletezett kibontást kap, egyszerre idézi Turgenyev lírai költeményét (és egyben – a későbbi elemzés is bizonyítani fogja ezt – *Parasa* című elbeszélő költeményét), valamint Dosztojevszkij saját első regényét, a *Szegény embereket*. Mindez a Puskin-elégia intertextuális felépülésének a folyamatába tagolódik a *Fehér éjszakákban*. Vessünk most egy ismételt futó pillantást az idézés módjára!

Ha valahol kinyílt egy ablak, amelyen előbb karcsú, hófehér ujjacskák doboltak, aztán csinos leányfejecske nézett ki rajta, hogy odaszóljtsa az utcai árúst, aki virágcserepekkel házalt, mindjárt azt képzeltem, hogy ezeket a virágokat csak úgy megveszik, azaz egyáltalán nem abból a célból, hogy a füledt városi lakásokban élvezni lehessen a tavaszt és a virágokat, hiszen az emberek rövidesen mind nyaralni mennek, és a virágokat magukkal viszik. (487–488)

Ha ezen részlet kezdete mellé állítjuk a *Szegény emberek* elejéről azt a megfogalmazást, melyet már bemutattam a hiteltelenítő eljárások sorában, új megfigyelésekre nyílik lehetőség:

Láttam: ablakfüggönyének egyik csücske fel van hajtva, és a fájvirág cserépre akasztva, egészen óhajom szerint, amelyet annak idején egy célzással tudomására juttattam önnek. Mintha úgy láttam volna, hogy ablaka mögött egy pillanatra az arcocskája is felbukkant, hogy ön is átnézett felém, ön is gondolt rám. Mennyire sajnáltam galambocskám, hogy édes arcvonásai csak homályosan derengtek előttem! (7)

Varennyka ugyan nem nyitja ki az ablakot, lelki szemeivel Gjevuskin mégis látni véli az ablak mögött azt az „arcocskát”, azokat az „édes arcvonás[okat]”, amelyeket a *Fehér éjszakák*

szövege mint az ablakon kinéző „csinos leányfejcské”-t nevez meg, ezzel egyértelműen az ablakon kitekintő kedves leányarcot kötve a virágcserep motívumához. A füledt városi lakásokban élvezhető tavasz és virágok motívuma pedig szerfelett emlékeztet a Szegény emberekből a Gjevuskin első levelében hangot kapó lelkenedésre:

Milyen csodás reggel ez, kedveském! Kinyitottam az ablakot, süt a nap, csicseregnek a madarak, a levegőben tavaszi illatok terjengenek, az egész természet feléled, és minden egyéb is olyan szép, olyan tavaszias. (8)

Dosztojevszkij a *Fehér éjszakák*ban tehát valóban saját korábbi alkotásából idézi a pétervári tavaszi virágot, mely a *Szegény emberek* legelején megindítja a már feltárt szűzség kibontást, s annak a műben megvalósuló végpontján a pétervári szöveg folytathatóságának a gondolatmedrében értelmezhető élettelen hímzett növény szemantikai alakzatában zárul. Két évvel később ismét a virág motívumával kezdődik az új „szentimentális” regény, egyszerre hivatkozva Turgenyev lírai és lírai-epikai (*Parasa*) problémafelvetésére és a korábbi saját „levélregényre” (nem beszélve most Sterne *Sentimental Journey* című művéről, melyet önmagában a „szentimentális” jelző a szemünk elé hoz az egész irodalmi hagyománnyal).¹²⁸ Mindez egy Puskin-elégia keretében elevenedik fel, mely elégiai érzelmi-meditatív élményanyagot közvetít. E műfaji-műnemi környezet foglalja magába a *Nyevszkij Proszpektre* történő utalást, ebből nő ki a gogoli intertextus is. Ebben az összhangzásban csendül fel pétervári elégiai hangvételben a *Fehér éjszakák* kezdete, mely hangsúlyozza is önmagának mint kezdetnek a tényét és jellegzetességét, azzal, hogy a regény a szövegindítást és a szövegvéget önreflexív gondolkodási síkján értelmező *Pétervári elbeszélések* egyikére hivatkozik, mégpedig épp arra a *Nyevszkij Proszpektre*, amelyben az elbeszélés zárása radikálisan újraértékeli önnön kezdetét. A teljességet megtestesítő Nyevszkij Proszpektől szinte ódákat zengő, a *Teremtőt* frazeológiai megszólításokban („боже”, 7, 8; „Создатель”, 9) újra és újra dicsőítő gogoli elbeszélő (kinek megnyilatkozásában a narratív hiteltelenítés, igaz, egyben le is leplezi e hangvétel és tartalom tarthatatlanságát), a mű végén be kell, hogy lássa: az ördög gyújtotta lámpások hamis fénybe vonták a Nyevszkij Proszpektet: „Ó, ne higgyetek ennek a Nyevszkij Proszpektnek! [...] Minden csak csalás, minden csak ábránd, semmi sem az, aminek látszik. [...] Folyton hazudik ez a Nyevszkij Proszpekt, de leginkább olyankor [...] amikor egy démon maga gyújt lámpásokat, csak azért, hogy mindent hamis

¹²⁸ Természetesen áttételesen jelen van a *Fehér éjszakák*ban magának a *Szegény emberek*nek is az egész irodalmi háttere, amelynek konkrét művek alkotta korpuszát és kontextusát ez ideig V. E. Vetlovskaja kutatta a legalaposabban, különös figyelmet fordítva a paródia-beszédmódra. Vö. Ветловская 2010. Kézirat. Megjelenés alatt (*The Dostoevsky Journal: An Independent Review*).

formájában mutasson meg” (590).¹²⁹ A *paradicsominak ördögiként történő átírása*¹³⁰ (a *semmi sem az, aminek látszik...* tapasztalatának a megszerzése), melynek záloga a két történet elbeszélése útján azok sajátos belső összefüggéseinek a feltárása (a kezdet és az azt radikálisan újraíró vég között húzódik maga a történetelbeszélés a benne felfejtett ellentétesen szimmetrikus jelentésalakzatokkal), épp a *Szegény emberek* közelségében nyer jelentős megerősítést a *Fehér éjszakák* intertextuális terében. E másik hivatkozott műben is újraformálódik ugyanis a *paradicsomi boldogság* kiinduló értelme („most olyan a szobácskánk, akár a paradicsom, olyan tiszta, világos”, 12), amikor a regény végén a *tiszta, világos* szoba a jézusi önfeláldozás üzenetével konnotált költői térré változik, és ehhez a térhez kapcsolja Dosztojevszkij Gjevuskin *felismerésének a tisztaságát*, amellyel korábbi gondolkodását átértékeli: „Én ostoba, én bolond, nem látok semmit, nem gondolok semmire, mintha minden rendben volna” (153), és egyben azt a sorsot is, mely az önmegismerés és a másik megismerésének a szeretetben kikristályosodott áldozatából fakad. A *fény*, a *tisztaság* ekkor már az a szeretet lesz, melynek köszönhetően Gjevuskin megfogalmazhatja: Varenkáját úgy szerette, „mint a szem[e] fényét” (153; „Я вас, как свет господень, любил”, 107). A *paradicsomi boldogság* kérdését (lásd Gogolnál: *Nyevszkij Proszpekt* mint *Pétervár szépsége*) Dosztojevszkij tehát a *szeretet* kérdésévé transzformálja, és e kettőből együtt fog megszületni a *szépség szeretetben és szeretetként való értékelésének* a nagy témája a *Fehér éjszakákban*.

E regény a *pusztaság* motívumának nézőpontja felől tekintve onnan indít, ahol a *Szegény emberekben* adott gondolat kifejtés lezárul, amikor Gjevuskin előrevetíti Varenkának a halál terében rejlő *pusztaságot*, melyet a *halott virág (növény)*, a sír, tehát a Bikov magatartásával alakított sors szab meg. Ez az, aminek Varenka aláveti magát: „De hát tudja-e, mi van ott, ahova utazik? Lehet, hogy nem tudja – hát kérdezze meg tőlem! Sztyepp van ott, kedvesem, *pusztaság, sivár, csupasz pusztaság, csupasz*, akár a tenyerem! [Там степь ... голая степь; вот как моя ладонь голая!, 107] [...] A levelek ott már lehulltak a fákról, esik az eső, hideg van [Там теперь листья с дерев осыпались, там дожди, там холодно, уо.]” (153; vö. a hideg metaforizációját: „Fázni fog a szívecskéje, utálkozni és dideregni fog, elsorvad

¹²⁹ A *Nyevszkij Proszpekt* idézeteinek a forrása magyarul: Gogol 1971, I. Fordította: Makai Imre; oroszul: Гоголь 1984.

¹³⁰ Noha a *Nyevszkij Proszpekt* ódai magasztaló – s egyben modalitásában ambivalens – leírása a *paradicsom* témamotívumot nem hozza felszínre, a *szép nő*höz való hasonlítás ezt az értelmet mégis implikálja, tekintettel arra, hogy a piszkarevi történetben szereplő *szép nő* (красавица) szemantikai alakkibontásában fontos helye van a *paradicsom (paii)* motívumának. Vö. egyrészt a *Nyevszkij Proszpekt*ről: „красавица нашей столицы” (6; „fővárosunk szépsége [szép hölgye]” – saját fordítás, K. K.); másrészt: Piszkarev számára „[ez] a nő [értsd: az először ismeretlen *szép nő* – K. K.] drágagyöngye, kincse, *mennyországa*, mindene lehetett volna szenvedélyesen szerelmes urának” (562; „Она [értsd: a *красавица* – K. K., vö. 16] бы составила неоцененный перл, весь мир, *весь рай*, все богатство страстного супруга”, 17). A *szép nő* alakjáról lásd Бочаров 2003.

bánatában, meghasad szomorúságában.”, 152; „Там вашему сердечку будет грустно, тошно и холодно”, 106). A *pusztaság*, amelybe Varenyka távozik, amikor elhagyja a szeretet terét, Gyevuskint, az a locus, amellyel a kiüresedő Pétervár kísérti meg az álmodozó-hős szívét a *Fehér éjszakák* kezdetén. Három napon át kísérti őt a puszta ördöge. Így íródna egymásra és egymásba az intertextuális térben a szövegkezdetek és a szövegzárások bizonyos pontjai, és erre rétegződik rá a *Fehér éjszakák*-beli *csodás* látomás, az az élmény, mely elvezeti az álmodozót a *szépséget újjáéltető szerethez*. E tapasztalás ábrázolása egyszerre hozza vissza a *Nyevszkij Prospekt* művészet-témáját (Piszkarev útkeresését) és a *Szegény emberek* zárásából azt a gondolatot, hogy a lelki szépségként megnyíló, e szépségben feltárulkozó szeretet megőrizhetőségének és művelésének sajátos záloga a művészi szöveg és annak *folytatódási szükséglete*. Itt válnak el élesen egymástól az *élet* és a *halál* a személyes sorsra való vonatkoztatottságukban és a bennük foglalt gondolatok szerint, miközben éppen ez a szétválasztás ad lehetőséget arra, hogy az *élet* és a *halál*, új tartalomba lényegülve, egybefonódják. E folyamatot felerősíti a jézusi sors kulturális konnotációja, a kereszthalállal hozott áldozat (vö. a *Szegény emberekben*: *kereszt, vérvörös, a himzőráma meg-/kifeszítése* és Gyevuskin egész belső *kálváriautja*), valamint a jézusi sorsszöveg egyénekre is lebontható folytonossága (Gyevuskin sorsa és a kultúra emlékezete). Gyevuskin nem kevésbé beteg és gyenge, mint Varenyka, s ha Varenykát a nyirkos, hideg föld várja, hisz lelke „fázik”, Gyevuskinnak is feltétlenül meg kell halnia: „Én meghalok, Varenyka, ebbe biztosan belehalok, a szívem nem lesz képes elviselni ilyen szerencsétlenséget!” (153). Folytatódik azonban a jézusi sorsszöveg, annak minden módosulásával, melyet az *írás* örökít tovább a kulturális emlékezet egyénekre szabott érzelm- és gondolatvilágokban fogant láncolatában. Ezt Dosztojevszkij a *Szegény emberekben* Gyevuskin levelekből kinövő írásaira bízta. Pontosabban: a mű végét az *írás folytatódásának* a gondolatán keresztül hagyja nyitva, hogy beléphessen majd abba a műbe, a *Fehér éjszakákba*, amely továbbgondolhatja az elmúlás és folytatódás összefüggéseinek súlyos problémáját. A szeretet gondolati tartományában, és az azt megörökítő kulturális emlékezet dimenziójában, melynek letéteményese a műalkotás, a művészi szöveg és annak értelmezése.

Ezért elválaszthatatlan a *Fehér éjszakák* álmodozójától Gyevuskin sorsa. A pétervári pusztaságtól az a puszta sivárság, melybe Varenyka távozik. E távozás tragédiájának oldására is hivatott a Pétervár környéki látomás, mely mint *csodás szépség* egybenő majd a pétervári éjszakák csodájával. De csak akkor, ha valamiféle művészi szöveg valóban meg tudja örökíteni Gyevuskin leveleinek a folytatódását. Ilyen szöveg a *Fehér éjszakák*. E mű mintha egyben Gogol művész-hősenek, Piszkarevnek a vétkét is felszámolná. Piszkarevnek egyrészt

nem adatik még meg, hogy a művészi lelki élménynek úgy legyen letéteményese, hogy képes kibontani a szépségből a szeretet átélését (ebben a művészi világban a prostituált nem lehet egyszersmind Bianca is;¹³¹ más okból, de nem adatik ez meg Gjevuskinnak sem, akit Dosztojevszkij nem szembesít még a szépség gondolatkörével, ahogyan *Fehér éjszakák*-beli álmodozó-hőisével teszi majd). Másrészt – és ebben tárul fel Piskarev művészlétének igazi vétsége – Gogol hőse nem képes átültetni lelki élményét művészi szövegbe.¹³² Piskarev *csak* meghal.¹³³ Gjevuskint Dosztojevszkij a *Szegény emberek*ben úgy adja majd át a halál gondolatának, hogy regényének zárszavából kicsendíti a művészi szó értékének és folytatandóságának a gondolatát. A *Fehér éjszakák*ban pedig hősére ruhazza az élményt és szöveget összekötő folytonosság megteremtésének a kötelmét, melytől elszakíthatatlan a kulturális szövegek történeti összekapcsolása. A kezdő lépéseket e téren is maga a regényhős teszi meg. E kulturális imperativus bevégzése, természetsszerűen, már a regénypoétika egészére hárul, a történeti intertextuális szövegfolytonosság keretében.

Visszatérek a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című költemény intertextuális megalkotásának a problémájához a *Fehér éjszakák*ban, mely részét képezi az említett történeti-poétikai szövegfolytonosság kiépítésének a regény értelemvilágában. E folytonosság létrejötté egyben önreflexív gondolkodási folyamatok megjelenésével párosul. Hiszen a *Fehér éjszakák*ban a szintaktikai rímstruktúrákon keresztül létrehívott Puskin-intertextus tartalmazza mind a *Nyevszkij Prospekt*, mind a *Szegény emberek*, de éppígy Turgenyev *Цемок* című költeményének érintkező, fent bemutatott jelentéstartományait. A *Fehér éjszakák*ban Dosztojevszkij által megalkotott Puskin-intertextus számot vet e művészi szövegek kapcsolódásaival, és mintegy szemantikai keretbe fogva e szövegeket, *közvetít* közöttük. Ezzel „kihangosítja” a szövegkezdések, -zárások és -folytatódások problémáját. E jelentésképző szerepét a szóban forgó intertextus azért töltheti be, mert magának a Puskin-költeménynek (mely szövegközi kompozicionális keretbe foglalja¹³⁴ az említett három másik

¹³¹ Piskarev vétkéről részletesen *A portré* és Puskin *Démon* című verse kontextusában lásd Kroó: 2009d, 2009e.

¹³² Ennek részletezését lásd uo.

¹³³ A halálnak az átélés és értelmezés (tkp. jelentéstulajdonítás) összefüggésében adott megközelítését lásd Лотман 2009. Az értekezésben felvetett kérdésekhez természetesen a halál a *vég* témáján keresztül kapcsolódik, mely egyszerre rendelkezik szűzsés és metapoétikai értelmi kiterjedéssel, amennyiben az élet megélését és a szövegként érthető élet értelmezését is feltételezi.

¹³⁴ A keretnek a kezdet és a vég jelöltségétől mint szemiotikai problémától való elválaszthatatlanságát lásd Лотман 2000. Nem tekinthető véletlennek, hogy éppen a Puskin-intertextusoknak *keretet* adó szöveganyag-környezetében lesz hangsúlyos az intertextuális rendszer egészében tematizálódó *kezdet* és *zárás*. Mindez egy olyan műben történik, mely maga középponti értelem-státusba helyezi önnön szövegkezdetét és -végét. S ez úgy zajlik, hogy tematizálja az utópia-ábrándokban az arany színével egybefűzött idillt (konnotálva az Aranykört), amelyről Lotman azt állítja, hogy különös sajátossága az *igen markánsan megjelölt kezdet* és a *nem vagy alig megjelölt vég*. A *végnek* a *Fehér éjszakák*ban ugyanakkor igen határozottan kijelölt szerep jut (ami önmagában bizonyítja, hogy Dosztojevszkij átfogalmazza az ábránd-idillt: ennek lényege éppen a regény zárásában testestül

intertextust, vö.: Gogol, Turgenyev, Dosztojevszkij) fő témájaként az *idő múlását* állítja elének. Az *idő folyásának* és *folytonosságának* e kiterjedt problémaköre harmonizál az emlékezet megszakíthatatlanságának azzal a nagy témájával, melybe a *Fehér éjszakák* szövege betagozza a kulturális emlékezet poétikai gyakorlatának elvont, de szemantikailag rekonstruálható metareflexióját. E tekintetben nem feledhetjük: az élet, az emlékezet és a szöveg folytonossága Puskin elégiájában az *öröklét* nagy témakomplexumaként tárul elének. Ezt a *Fehér éjszakákban* képződő integráló és összegző intertextus nem csupán újratematizálja, hanem poétikai értelmező gyakorlatával egyben jól körülhatárolt funkcióval látja el.

III.

A PUSKIN-INTERTEXTUS TOVÁBBI FUNKCIÓJA.

AZ ÖRÖKKÉVALÓSÁG TÉMAREPREZENTÁCIÓJÁNAK SZÜZSÉS ÁTÉRTÉKELŐDÉSE

A következőkben a vizsgálat a megidézett Puskin-vers intertextuális megformálódásában az *öröklét* gondolat kibontására összpontosít, mely kizárólag az orosz szöveg elemzése alapján fejthető fel.

Az *öröklét* gondolata a *Fehér éjszakák* zárásában kristályosodik ki, amelyhez a pétervári látomásleírás közvetítő alakzata vezet fel. Nem véletlen, hogy a látomásnak mint eseménynek a megjelenését éppen a Puskin-vers megidézésére is szolgáló *kóborlás* meghatározása motiválja. Ennek értelme magában a költeményben a *Брожу ли* [szó szerint: *Akár, ha kóborlok / Kóborlok-e*; a költemény 1. sora] – *Вхожу ли* [szó szerint: *Akár, ha betérek/bemegyek / Betérek-e / Bemegyek-e*; a költemény 2. sora] – *Сижу ль* [szó szerint: *Akár, ha ülök / Ülök-e*; a költemény 3. sora] – *Гляжу ль* [szó szerint: *Akár, ha nézek / Nézek-e*; a költemény 9. sora] igés kifejezések alkotta szemantikai sorban teljesedik ki, mely a

meg és tárul fel). Mégpedig olyan szerep, amely együtt tartja az ábrázolt világ és a szövegvilág zárását, párhuzamhelyzetbe nem a szövegen kívüli valóságot és az ábrázoló szöveget hozva, hanem a szövegnek mint jelrendszernek a jelölt világot és jelölő struktúráját. A reflexió tehát hangsúlyosan metapoétikai: Hogyan végződhet be a szöveg? Ugyanez a lényege *A hasonmásban* feltett metapoétikai kérdésnek is. (Megfordítva lásd például a *Gyenge szívben*: Hogyan kezdődhet el a szöveg?) Ne feledjük azt sem, hogy mindez összefügg a töredékesség problémájával, mely messze nem csupán a romantika-esztétika poétikai felvetésére összpontosít (A *Fehér éjszakák* meghivatkozott szövegvilágai közül lásd Sterne *Sentimental Journey* című művében a kezdet problematizálásáról Лотман uo.). Azt is érdemes figyelembe venni, amit Lotman minden művészi szövegről állít, amikor azt a kultúra és az életvalóság összefüggésében tanulmányozza. Ennek értelmében: a szöveg véges, lehatárolt modelljét adja a valós tények természetük szerint végtelen „beszélt szövegéhez” képest, és éppen e jelenségnek a körülhatárolására szolgál a kezdet, a vég, a keret. 1978-as tanulmányában Lotman arra fordít nagyobb figyelmet, hogy a befejezetlenség és a meghatározhatatlanság (szemantikai síkra vetítve: az ambivalencia) a műalkotás szövegének azt az egyezményességét („условность”) emeli ki, amely radikálisan elkülöníti e szöveget a valóságtól. Ismét a *jelöltség (kultúra) és natúra* viszonyának kérdésében állunk benne.

Dosztojevszkij-regényben a „Поюду ли [...] поюду ли [...] брожу ли...” sorban ismétlődik meg. Annál szembetűnőbb, hogy az ismétlésből ily módon hiányzó *nézés* a pétérvári látomás *cselekményébe* tagolódik, méghozzá úgy, hogy az onnan továbbvezető leírás, a Nasztyenykával való találkozás kettősen kelti életre e motívumot (a korábbiak szerint lásd: a találkozás először nem más, mint a lány *megpillantása*, aki a maga részéről a vizet *nézi*). A Puskin-intertextus felől tekintve, a vizualitásnak (látványnak és látványábrázolásnak) mint *motívumnak* (és nem csupán mint a képszerű megjelenítés narratív technikájának!) az előtérbe helyeződése a két leírás párhuzamba állításának alapjaként jelentésbelileg még inkább felértékelődik (lásd szintén, ahogyan a találkozás színhelyül szolgáló *rakpartot* jelentő orosz szó hangsora a *kóborlás* jelölőjének fonikus sorára rímel: „брожу ли по набережной – írja újra a Puskin-sort Dosztojevszkij). A látomás, mely tehát a Nasztyenykával való találkozás jelenetéhez vezet fel, a *Брожу ли – Вхожу ли – Сижу ль – Гляжу ль* puskinsi összefüzésből a *Гляжу ль* [*Nézek-e / Tekintek-e*] jelentését narrativizálja és cselekményesíti. Így a látomáshoz meglehetősen intenzíven kötődik a Puskin-költemény gondolatvilága, a vers egészének a tartalma, amelynek lineárisan előrehaladó beidőzésében (tulajdonképpen: az intertextus szöveggént való megtestesülésében) igen jelentős részt vállal a látomás narratív vázának és eseménytörténeti anyagának a kialakítása. Külön nyomatékkal szolgál ezen belül az az összefüggés, hogy a látomás a *kószálás* (korábbi tematizáció szerint: a *kóborlás*) *eredményének* tudható be: „Sokáig kószáltam, és szokásom szerint sikerült tökéletesen elfelejtenem, merre járok, mikor egyszerre csak azon vettem észre magam, hogy a sorompónál vagyok.” (489; „я ходил много и долго, так что уже совсем успел, по своему обыкновению, забыть, где я, как вдруг очутился у заставы”, 104; vö.: korábról még egyszer: „и целых три дня я бродил [...] поюду ли [...] поюду ли [...] брожу ли”, 102).¹³⁵ A kószálás/kóborlás megfogalmazását bevezető „я ходил много и долго” közlés illeszkedik a puskinsi megoldáshoz („вхожу ль”) és annak első felelevenítéséhez („Поюду ли [...] поюду ли”), valamint a „поюду ли [...] брожу ли” tematikus egybefűzéshez, melyek jelentős mértékben támaszkodnak az azonos és rokon értelmű lexikai egységek ismétlődéseire.¹³⁶ A

¹³⁵ A *magányos kóborlás* szentimentális toposzáról lásd pl. Breuillard 2002–2003a: 457, vö. pl. Кочеткова 1994: 160, *passim*. Az ott is hivatkozott írások közül lásd Фоменко 1981; Hammarberg 1989.

¹³⁶ A dosztojevszkiji szöveg a konkrét célirányok megjelölését tematikusan belemontírozza a cél nélküli tágabb bolyongás leírásába („я бродил [...] поюду ли [...] поюду ли [...] брожу ли”). A *sorompó* konnotálja a határátlépésnek azt az értelmét, mely már elválaszthatatlan a *konkrét* terektől, és időjelentése szerint fókuszba emeli az *egyszeri* történésnéként való aktualizálást. Így jelöli ki a Puskin-intertextushoz felvezető, de egyszersmind már ezen intertextus részeként megképződő kronotoposz az *önmagán kívülre kerülés* általános *állapotának* mint *eseménynek* egyszeri, *karaktisztikusán individuális cselekménybe* való átfordulását („и я шагнул за шлагбаум”, 104). Ez egyrészt harmonizál azzal, amire Breuillard fordít figyelmet Toporov értelmezéséből, miszerint a séta *individuális* (ez illeszkedik tehát a szentimentális toposzba, vö. ismét: Breuillard 2002–2003a 657). Másfelől látnunk kell azt is, hogy az *eseménynek/történésnek cselekménybe* való átfordulása, vagyis a

látomást bevezetendő a dosztojevszkiji szöveg a saját és a puskinsi megoldások viszonyával valójában már részletesen tematizálja a Puskin-költemény szintaktikai struktúráját, éppen a részletekkel és a *Fehér éjszakák* korábbi kifejezéseire visszavezető ismétlődésekkel (ezek egyike a látomás említett bevezetése a hosszú kóborlásról) érzékeltetve a versben rejlő fokozás szűzségét. E ponton már korántsem csak a pretextusra utaló szignálok keretében mozgunk. A dosztojevszkiji szöveg ekkor már dinamikus intertextust alkot, s ebben haladva érkezünk el magának a látomásnak a leírásáig.

Mivel e vizsgálendő leírás a *pillanat öröklétbe fordíthatóságának* a gondolatához ível fel (épp ebben az aspektusában bizonyul a látomás a regény zárásához viszonyítva közvetítő alakzatnak), cselekményes bevezetése viszont a Puskin-strófára és azok idézésének dosztojevszkiji szignáljaira utalóan a „...я ходил много и долго...” (szó szerint: *sokat és sokáig mentem/kószáltam*) közlés motívumait mozgósítja, az adott szövegközi környezetben valójában azon mozzanatként lehetünk tanúi a *Fehér éjszakák*ban, ahogyan a térmotívumok hangsúlyosan kiegészülnek időmotívumokkal, vagyis ténylegesen létrejön a poétikai

hősnek olyan átváltozása, mely a ‘*vele történik*’ és az ‘*ő cselekszik*’ állapotokat (nem lenne helyénvaló ezeket a *passzív vs. aktív* vagy a *szenvedő vs. cselekvő* dichotomikus fogalompáros tengelyére vetíteni, mivel a hőst a ‘*vele történik*’ állapotában is már nagyfokú aktivitás és az önmaga szokásos állapotából való kívül kerülés, önelitávolodás: átmeneti állapot jellemzi) tér-idő határmotívumként aktualizálja – elválaszthatatlannak mutatva benne a két állapot, az eseményyszerű és a cselekvésszerű történés határosságát és ütközését –, tipikusan azt a helyzetet jelöli meg, melyet Dosztojevszkij a *még soha nem történt ilyen / ehhez hasonló* témamegjelöléssel vonatkoztat a teremtsében újjáéledő hősré. E hős *sorsfordító esemény* átélési alanyává válik: „Я был рад, как еще никогда со мной не случилось” (105). Vö. az *Ördögökben*: „Никогда еще ничего подобного со мной не было” (Достоевский 1974: 22). Ez adja az *örömet*, mely témát már bevezetésében a hős örömteli, vidám állapotának a leírása hordozza: „Вмиг мне стало весело” (104). És noha maga a látomás, ahogy erről meggyőződhetünk, a pillanatnyi szépség tovatűnte feletti sajnálkozás tonálisával zárul, e látomásnak és a találkozásnak az élményértékelés síkján összekötést biztosító közlés ismét pozitív kicsengést ad a szépség feltárulkozásának, melyhez az öröm tartozik: „И все-таки моя ночь была лучше дня” (105). Ezután szembeállít majd az olvasó a hős váratlan „kalandjával”, mely mintha csak magától „történne” vele („Вдруг со мною случилось самое неожиданное приключение”, 105).

Ha a közvetítő alakzat fenti értelmezése során bemutatott motivációsláncra való felfűzőtségében (a *látomás : találkozás* analógia medrében) értelmezzük az adott jelenetet, egyértelműen látható, hogy ez a „váratlan kaland” („неожиданное приключение”) nagyon is szükségszerű, amennyiben a hős egyszeri, nem mindennapi, individuális cselekvése vonja maga után, nevezetesen az, hogy átmászott a tér-idő univerzumban számára kijelölt sorompón, vagyis átlépte a *határt*. A kronotopikus határmotívum így tehát az *események történésének* a sorában is határt jelent, olyan mérőöldkövet, mely a *szépség* alkotó cselekvésben való megértésének az individuális eseményét jelöli meg, melyet Dosztojevszkij a *létezés* poétikai-filozófiai értelmezésének a dimenziójában az *Ördögökben* nyíltan tematizálva a *событие* fogalmához köt. Erről részletesen Kroó 2005 [1999]:227–274: pl. 246–248. Vö. ugyanebben a tanulmányban (uo. 265, *passim*) a Lihacsovra történő hivatkozás egész gondolati kontextusát, lásd Лихачев 1974: 10–11. A szépség átélhetőségének mint az alkotó cselekedet folyamatának és eredményének a feltűntetésében az *öröm* jelenlétének az igen erőteljes hangsúlyát ugyancsak az *Ördögökben* látjuk teljes kibontottságában érvényesülni, abban a szövegrészben megjelenően, amelyben Kirillov az isteni teremtsé a *Genezis* teremtséscselekményére való hivatkozással újra és újra *örömmel* nyugtázza (vö. Kroó 2005 [1999]: 253–265, Kirillov közvetítő szerepének a kontextusában). Ehhez az örömhöz kapcsolódik elbonthatatlanul a *jó* szemantikai érvényesítése.

Ennek értelmében, noha a látomás egyik kardinális szemantikai motivációját az „удивительная тоска” (102) és a „глубокая тоска” (vö. uo.) adja, motiválva a találkozást, a *szomorúság* (тоска) és a látomást záró, illetve a találkozást bevezető *sajnálát/résztét* megjelenése közé beiktatódik az *öröm*. Ez az öröm azt a teremtségi aktust jelöli meg, mely a szépség feltárulkozásának a közege.

kronotopikus gondolkodás. Ennek természetesen van előzménye az időmotívumok termeghatározottságú újraírásában, amikor az álmodozó arról beszél, hogy „*teljes három napon át* gyötörte a nyugtalanság”, míg végül rálelt annak igazi okára. Az okfejtésnek a részletei ezután a hősnek a térben való mozgásával fűződnek össze. A látomás a Puskin-vers szövegközi kontextusában (közvetítő szerepéből fakadó jelentésében – vö. még egyszer az *öröklét* gondolatához történő felvezetést) az idő- és térösszekapcsolódás tartalmát elmélyíti, és – még egyszer aláhúzandó: éppen a Puskin-vers kontextusában – kidomborítja a *sok kóborlás*nak az időproblematikába való átfordíthatóságát, melyet a „*ходил долго*” kifejezés („sokáig járkáltam”) a látomás bevezetéseképpen kezdeményez.

Mindennek jelentőségét a *Fehér éjszakák*ban a szemünk előtt fokozatosan felépülő Puskin-intertextus értelmezhetősége szempontjából az adja, hogy a *térnek időbe* fordulása magában a Puskin-költeményben is alapvető szűzsés történés, és éppen az *öröklét* gondolatának a kifejtésétől elidegeníthetetlen. A *Брожу ли – Вхожу ли – Сижу ль* motívumok cselekvést jelentő igéinek terekhez – köztük a templom teréhez – kötött sora, mely a térben való haladás kiterjedésére, illetve a mozdulatlanságra halványan hivatkozva csupán áttételesen érzékelteti az időt és annak múlását (vö.: az a tér, amelyben sokat lehet kóborolni és amelynek bármely pontjára bármikor el lehet jutni – akármikor be lehet menni a templomba, ott leülni¹³⁷ stb. – időkiterjedéssel is rendelkezik), a vers 5. strófájában az idő szegmentálásának a motívumláncolatába fordul át: „Naponkint, óránként kíséretet / Egyetlen nyűgös gondolat” („*День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать*”). A gondolat pedig, ami „kiséreti” a lírai alanyt – a „bekövetkező” („*грядущая*”), tehát az idő folyamatában érzékelhető „eljövendő” halál. Ennek ideje („*смерти годовицину*”) a gondolat/gondolkodás idejére („*каждую годину*”) vetített. A halálra vonatkozó következő kérdés viszont, jellemző módon, a térhez kötött: „*Hol* küld halált reám a sorsom?” („*А где мне смерть пошлет судьбина?*”). A kérdés formájában feltételezett válasz is térmotívumokkal felel: „Csatában? Útközben? Vizen?”. Még hozzá úgy, hogy e választást engedő felelet az orosz eredetiben idézi a vers már sokat emlegetett szintaktikai alapmotívumát a „*ли*” kérdőszócska és a hármas periódus összekapcsolásával: „*В бою ли, в странствии, в волнах?*” („*Harcban-e, vándorlás alatt, a hullámokban?*”). Visszavezet tehát a térmotívumok elsődlegességéhez, melyek a vers kezdetén implikálják az időt. A tér- és időmotívumok egymásba fordításának újra és újra

¹³⁷ Ez asszociatív jelentés – a *leülés* motívuma elsődlegesen ahhoz a külső térhez tartozik, melyből a lírai hős belép a templomba. Hasonló szemantikai dinamika figyelhető meg az *örök boltív* és a *templomi boltív* asszociatív összefűzésében (részletesebb értelmezést lásd a következőkben). Az összekötés egyben a külső és belső teret is újra egybefogja, s túl ezen a profán és a szakrális teret is egységben láttatja. Az „örök boltív” ugyanis nemcsak a templomhoz, hanem a szabad éghez is kapcsolódik, ahhoz a külső térhez tehát, amelyben az „örült fiatalok” mellé (profanizált tér) ül le a lírai hős.

megmutatkozó jelentőaktusa, következésképp, a Puskin-költemény alapvető szemantikai eljárásának bizonyul, amelynek összegző folyamatként tarthatjuk számon azt, ahogyan az *idő múlásának* és a *létezés elmúlásának* a jelentésére ráíródik az *örökkévalóság*. Ez egyben az egész költemény fő szemantikai folyamatának tekinthető. Éppen e jelentésével integrálja a dosztojevszkiji közvetítő alakzat a Puskin-költeményt, átfordítva azt a *Fehér éjszakák* ténylegesen ható intertextusába.

A versben rejlő, említett alaptranszformációt egy szemantikai helyzetváltozás jelzi a költemény elejének és végének a viszonyában. Az első strófában a lírai alany belép a templomba („Вхожу ли во многолюдный храм”), ahol – mint bolyongásai, üldögélései más pillanataiban is – átadja magát „álmainak” („мечтам”) arról, hogy az évek eliramlanak („промчатся годы”), és mi, halandók, mindannyian bevégezzük életünket. Az idézett fordításban szereplő „sírba szállunk” gondolatot azonban az orosz eredeti a „Мы все сойдем под вечны своды” kifejezéssel adja át, aminek jelentősége abban áll, hogy az *örök boltív* motívuma egyszerre utal az *égboltozatra*, valamint annak a templomnak az időn keresztül (lásd: „örök”) érzékelt térjellemzőjére, amelybe a lírai alany belépett – a *templomi boltívekre*. Ezek alatt (a szövegkörnyezetben sugalltan feltételezhetően: ülve, vö. még egyszer: „сичу ль меж юношей безумных”) adja át magát az elmúlás feletti elégikus tűnődésnek. Az elmúlásról szóló álom, melynek megjelölésében a vers hangalaki megfeleltetést hoz létre a „мечтам” és a „промчатся” kifejezések között (ennek értelmében a gondolat az ember halálával elenyészik), ugyanakkor – éppen a *boltív* kettős jelentésének köszönhetően¹³⁸ – úgy mutatkozik meg, mint ami a jelenhez és a halállal összekapcsolt jövőhöz egyszerre kötődik, hiszen a *templom-boltív* és az *örök nyugvóhely boltíve* jelentésbelileg egymásba kapaszkodnak. E szellemben a templomban a halálról és mulandóságról „álmodó” lírai alany szemantikai meghatározottsága átértékelődik: olyan alanynak bizonyul ő, aki reflexiója formájában *már* a halál terében tartózkodik, és ez a halál *örök*. Ennek fényében másképp válik értelmezhetővé a *boltív* jellemzője, mely az *örökkévalóságot* mint *állapotot* emeli ki („вечны своды”). Az *örökkévalóságban* (tartós állapot) tartózkodik benne a reflexió szubjektuma, aki meg fog halni, mindazonáltal a halálról (állapotváltozás, vö.: „промчатся”) a templom boltívei alatt „álmodik”. A boltíveket jellemző öröklétbe a halálhoz hasonlóan bele kell lépni („Вхожу ль во многолюдный храм”) és statikusan benne kell tartózkodni (lásd a „сичу ль”

¹³⁸ A. Szlonyimskij más jelentést tételezve értelmezi a „своды” – „годы” rímpárt, amikor a tartaroszi boltívekre, a földalatti birodalommal, illetve a „kriptával” való asszociációra hívja fel a figyelmet. A kutató itt elsődlegesen Puskin 1824-es *Прозерпина* című versére utal. Idézzük meg onnan a szóban forgó kifejezést: „Плещут волны Флегетона, / Своды тартара дрожат”. Пушкин 1974, T. 1: 224. Vö. Слонимский 1959: 77. A motívum egészen más irányú interpretációját a *Брожу ли я вдоль улиц шумных...* költemény Küchelbäcker *К Пушкину* (1822) című versével alkotott intertextuális viszonyának a kontextusában lásd Смирнов 1994: 54.

konnotációját). Az *elmúlásra* így rétegződik rá az *öröklét* gondolata. Az *élet temploma* a *halál templomává* válik, majd a *halál örökkévalóságáról* kiderül, hogy az a *reflexióhoz kötött örökkévalóság*, nem más tehát, mint maga az *élet*. Ennek megfelelően fűződik szétbonthatatlan egységbe az *elszálló évek* és az *örök élet* motívuma („промчатся годы [...] под вечны своды”), amelyre a *Fehér éjszakák* közegében mint a regényt záró gondolat előképére, a boldogság pillanatszerűségét legyőző *időbeli teljesség* credójára ismerhetünk rá.

A költemény egésze a reflexiót – a belső szemlélődésben való elmélyedést – részletezi, az első versszak jelentésbeli alaphelyzetét az utolsó strófához vezetve, ahol is már a „sír bejáratáról” („у гробового входа”) esik szó. Ide a lírai alany nyugodtan léphet majd be (a *входить в многолюдный храм* módosul a *входит в гроб* értelmére). E bejárat körül a fiatal nemzedék rajzolja ki az első strófabeli emberek népségét (*многолюдный* → *меж юношей* → *младенца* → *младая жизнь*). Korántsem csupán nemzedékváltásról van itt szó, ahogyan ennek az utolsó versszaknak a tematikus reprezentációja sugallja.¹³⁹ Alig valamivel később Turgenyev a tanulmányozott gondolkört az *Egy felesleges ember naplójában* (1850) dolgozza majd ki, amelynek záró sorai ugyanezt a Puskin-verset idézik. Legközvetlenebbül a költemény *utolsó* két sorának *közömbös természet* motívumán keresztül lépünk ott be abba az intertextuális világba, amely a vers-pretextus átértelmezéséből születik meg a Turgenyev-elbeszélésben. A *Fehér éjszakákban* a vizsgált intertextus¹⁴⁰ még a turgenyevi megoldás számbavétele nélkül fejt ki hatását. Annál érdekesebb, hogy a Puskin-anyag a pétervári látomáshoz kapcsolódva e műben is egyértelműen a *természet* kultúrához való viszonyának az egész gondolkörével társul. Mivel a látomás (más irányból indulva ugyan, de kétséget kizáróan a turgenyevi *Цветок* háttérszövegre is ráépülve) a kivirágzó lánynak az alakjával alkotott párhuzamon nyugszik – aki iránt érzett szeretetének értelmezésében az *álmodozó* gondolataiban a *részvét* problémaköre nagyon is elvenen hat –, így a Puskin-versben szemantikailag megjelenített *közömbös természet*ről elmondható, hogy nagyon is probléma-részévé válik a *Fehér éjszakákban* kínált versértelmezésnek. Azzal ugyanakkor, hogy Dosztojevszkij egyben új megvilágításba is helyezi a szentimentális irodalomban érvényes érzésvilág természetét, és valamiféle *új természetű szeretet* megszületésének a lehetőségét

¹³⁹ M. V. Ivanov a nemzedékváltásra mint a szentimentális, az idilli tér-idő-konstrukcióból eredeztethető kronotoposzra hívja fel a figyelmet, pontosabban annak a ciklikus időelgondolásból fakadó sajátosságára. Ebbe beletartozik az életet jellemző természetes időnek nemzedékváltás formájában is megnyilatkozó körforgása. Lásd M. B. Иванов 1996: 163. A kutató a *Брожу ли я вдоль улиц шумных...* Puskin-verset a szentimentális temetőköltészet kontextusában értelmezi, és összeköti azt Puskin *Вновь я посетил* című költeményével (1835). Uo. 123, vö. 158.

¹⁴⁰ Vö. az ehhez való visszatérést majd később *A félkegyelműben* (1867–1869), mely már a turgenyevi intertextuális közvetítésen is megalapozódhat. E témában lásd Huber Zsófia egyetemi hallgató országos első helyezést elért OTDK-pályamunkáját: Ippolit avagy „Egy felesleges ember naplója” „A félkegyelmű”-ben. Huber 2004, kézirat (Témavezető: Kroó Katalin).

csillantja meg, kiemeli a záró Puskin-strófából a *közömbös természet* motívumát, a *szeretet természetének átalakulásaként* adva annak új értelmet. Teljesen összhangban áll ez ugyanakkor a puskin verszárlattal. Ott ugyanis a bemutatott folyamat végpontjaként kiiktatódik az elmúlás feletti elégikus tűnődés (az elégiai „álom”), és ennek értelme egybecseng azzal, ahogyan a részvét közömbösségbe fordul, amennyiben a lírai alany ekkor saját sorsa iránti részvét formájában nem sajnálja már, hogy meghal. Ugyanígy veszíti el a *Fehér éjszakák*-beli látomás szemlélője részvételi szeretetét a hajdan beteges, mégis hirtelen csodálatosan kivirágzó lány iránt, akit másféleképpen is tudna szeretni már, ha az idő kegyesebb lenne hozzá. A szeretet közömbös természetének (vö. Puskinnál ezzel analóg a „равнодушная природа”) a leváltására hivatott a látomásban megsejtett, illetve átélt új érzés. Ebben az összefüggésrendszerben, a Dosztojevszkij-regényben képződő intertextuális jelentése szerint, a puskin verszárlat még kevésbé korlátozható a nemzedékváltás gondolatára (miszerint az elmúlás alanya beletörődő elfogadással adja át helyét az új, fiatalabb életnek). A dosztojevszkiji jelentéskontextus arra világít rá, ahogyan a lírai alany maga, az öröklétben megújulva, a természet közömbösségét legyőzve „ragyog örök szépséggel” a „sír bejáratánál”. Ő lesz tehát fiatal, *örök szépséggel* teli az elmúlásban. Pontosabban: a *sír bejáratánál, az elmúlás reflektálásának a folyamatában*.

Így ér végpontjához a *földi templom : égi templom* megfeleltetésnek az „örök boltívek” kettős jelentéséből fakadó, első strófabeli sugallata. A *sír bejáratánál állás, az oda való eljutás* nem más ekkor, mint a reflexióba való belépés és az abban való benntartózkodás, melynek közegében és folyamatának végpontján a lírai alany nem sajnálja már átadni magát az *örök szépség* ragyogásának. Legyőzi tehát elégiai modalitását, (ön)sajnálkozását, és ezzel magára veszi a „közömbös [értsd: részvét híján lévő] természet” tulajdonságát – így tesz szert *új emberi természetre*. A Dosztojevszkij-regényben összeérő intertextusok együttesében az *örök szépség* egyben a turgenyevi *virághoz* kapcsolódó második olvasattal (a mulandóság értelmével megtöltődve) is harmonizál. S ami legalább ilyen fontos: egybecseng az *élet* és a *halál* összefüggését más motívumvariánsokon, a *záráson*, illetve az ezt követő *kezdeten* keresztül újraíró további intertextuális fejleményekkel, melyek közül a *Szegény emberek* szövegközi szerepének a tisztázásakor egy megoldás kidolgozásával már szembesülhettünk. Az *élet vége* Puskin elégijában is az *új élet* kezdetének bizonyul, éppúgy kettős jelentésében hozva szemünk elé a *kezdet* és a *vég* fogalmát, mint ahogy ez a *Szegény emberekben* tapasztalható, ahol a *vég* szemantikai átlényegítése a *folytatás* gondolatán keresztül zajlik, és e *folytatás* a *szövegalkotásra* vonatkozik. E *szövegalkotás* Gyevuskin személyesen megalkotott leveleitől a Dosztojevszkij-mű irodalomtörténeti láncolatban szemlélhető helyére irányítja a

pillantást. Ehhez hasonlatosan árnyalódik a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című Puskin-vers végére kikristályosodó eszme, az *örök szépség* metapoétikai olvasati perspektívában is, a *végnek a kezdetre* vetítésével. *A múltó szépség újra megnyitható* – sugallja az elégiai önreflexivitás regiszterében az a zárlat, mely immár átértelmezést magában foglaló *szűzség végkifejletként* tünteti fel a vers jelentőfolyamatának elején és kibontakozásában is fontos helyet elfoglaló „промчатся годы [...] под вечны своды” összefüggést.

Puskin költeménye arról ad hírt, *hogyan alakul át az ember természete a reflexióban* – az átalakulás minősítőjegyeként szerepel az *elmúlás* → *öröklét* átlényegülést feltáró szűzség. Ennek okán válik fontossá e vers mind Turgenyev számára, az *Egy felesleges ember naplójának*, mind Dosztojevszkij számára, a *Fehér éjszakáknak*, illetve *A félkegyelműben* halálra készülő Ippolit *Vallomásának* (*Мое необходимое объяснение*) a megalkotásához. E felsorolt művek jellegzetességei közé tartozik ugyanis az, hogy olyan hősöket iktatnak be szűzség terükbe, akiket szereplői státusuk szerint, alakjuk narratív reflexiós formájának a keretein belül feljegyzések, visszaemlékezések szövegalkotó alanyaként jelölnek meg. A *Fehér éjszakák* vizsgált közvetítő szemantikai alakzatába illeszkedő Puskin-intertextus így magára a mű narratív formájára – mint poétikai reflexiós alakzatra – is reflektál, és e narratív forma jelentésének a környezetébe helyezi bele a hőst, akinek átalakulását a regény zárata teljesíti ki és jelöli meg. A Dosztojevszkij-regény álmodozó-hőse éppen a reflexió alanyaként jut el oda, hogy átértékelje szerelmi élményét, a puskin lírai alanyhoz hasonlatosan. És mivel a Puskin-költeményben a reflexió formája értelme szerint az *álom* motívumában testesül meg („Я предаюсь моим мечтам”), a dosztojevszkiji közvetítő alakzathoz kötött, intertextuális jelentéssíkon értelmezett puskin álom – épp annak okán, hogy a narrátor-hős átváltozásához mint jelentésátalakítási végponthoz vezet fel – másféle *álomként* értelmezendő már, mint az, amelyik az álmodozó-hős régi gondolkodási formáját képviseli. (Az utóbbi az *odúbeli*hez hasonlatos álmodozásban testesül meg, melyről a hőst a második éjszaka során Nasztyenykának számol be; e szemantikai szétválasztást a későbbiekben még alaposabban megtekintjük.)

Mindezek értelmében a vizsgált közvetítő szemantikai alakzat arra hivatott, hogy elvezessen az egyik *álomtól* a másik *álomig*. A pétervári látomás többek között éppen az így megragadható átértékelésekben közvetít, egy új, korábban még sohasem volt történést iktatva be a műbe (cselekményes síkon – a hőst életébe; szemantikai síkon – *A Fehér éjszakák* szövegébe). Ezt fedi a hirtelenül megjelenő „csodálatos szépség” megértésének „váratlan kalandja”, amely a „meglepő, különös, csodás szomorúság” értelmét magyarázza. Az önmagán kívülre került („я был сам не свой”) – a pétervári Pusztában megkísértődő – hőst a

látomás új létélmény letéteményesévé változtatja, olyan reflexiós átélés birtokosává avatja, mely (ahogy az *öröm* motívumának korábbi értelmezése ezt már a felszínre hozta) *még soha nem történt meg vele* („ahogyan még soha”, 489; „как еще никогда со мной не случилось”, 105). Az *ábrázolt* síkján a közvetítő alakzat a *még nem volt – majd valamivé lesz* létélményt tolmácsolja, aminek megfelelője az, hogy ugyanez az alakzat az *ábrázoló* síkján magának a szövegstruktúrának (e struktúra szövegfolytonossággént való érzékelhetőségének) a reflexiós elemeként értelmezhető. Az *elmúlás–újrateremtődés* bonyolult összefüggését a közvetítő alakzat így egyszerre hordozza az eseménytörténet és a metapoétika szintjén. Mindkét síkon arról van szó, hogy miközben a témareprezentáció az elmúlásról beszél (a hirtelen kivirágzó természet újra „elhervad”), a szemantikai közvetítés egy új jelentés irányába nyit. Ez tartalma szerint nem más, mint a *létrejövés*, a *születés*. Egyszerre születik újjá szemünk előtt a hős és a dosztojevszkiji szöveg, annak intertextuális szövetével. Az olvasót pedig ez a *Még nem volt – és vajon mivé lesz?* összefüggés mint kérdés vezeti tovább a mű befogadásának útján.

NEGYEDIK FEJEZET

A KÖZVETÍTŐ ALAKZAT MINT ÚJ *ÁLOM*: ZSUKOVSZKIJ KÖLTEMÉNYE MINT INTERTEXTUÁLIS FORMÁCIÓ

A pétervári látomásleírásból származó szökkenő *szövegfolytatás* az előző fejezetben mondottaknak megfelelően fogja előtérbe helyezni a *kezd* és a *vég* motívumait. Indul ez azzal, hogy a látomás párhuzamát kínáló találkozáshoz szorosan hozzátartozik a már említett fontos megállapítás: az álmodozó-hőssel *még soha nem esett meg hasonló élmény*, korábban nem élte még át a boldogság hasonló pillanatait, lásd ezt a már idézetekhez képest más megfogalmazásban: „...ma boldog voltam; [...] még sosem voltak ilyen boldog pillanataim” (494; „я сегодня был счастлив [...] со мной еще никогда не бывало таких счастливых минут”, 108). E kijelentés egyszerre vonatkozik a korábbi látomásra és magára a találkozásra, melynek motivációs komponenseként szerepel, hiszen Nasztyenykának arról érdeklődő kérdésére szolgál válaszul (illetve a válasz részletéül), hogy vajon miért akart odalépni hozzá a fiatalember: „Miért határozta el, hogy odalép hozzám? – Miért? Miért? Hiszen ön egyedül volt, az az úr pedig [...]. – Nem, nem, még előbb, ott a túlsó oldalon. Hiszen már akkor oda akart jönni hozzám. – Ott a túlsó oldalon? Igazán nem is tudom, mit feleljek; [...] Tudja, ma boldog voltam...” (494). A látomás tehát valóban az öröm élményének a tekintetében is egyívású a lánnyal való találkozással. Ez utóbbit később a hős olyan ritka pillanatként értékeli (vö. 495), melyet álmodozásaiban feltétlenül szeretne majd újra és újra „megismételni”. A Nasztyenykával való találkozás egyszeriségében való bevégződésével így semmiképpen sem tud megbékélni: „Ezek szerint ... talán nem is látjuk többé egymást [больше никогда не]? Lehetséges, hogy ezzel vége is mindennek?” (494).¹⁴¹ A többszörösen ismétlődő motívumokat most nem sorolom elő minden konkrét megjelenésükben, két aspektusról viszont mindenképpen fontos szót ejteni. Először is, már az első éjszaka lezárultával megfogalmazódik az a gondolat, melyet majd a regényzárlat emel a középpontba, nevezetesen megjelenik a mulékony idő *örökkévaló*ként adott értékesülésének a lehetősége: „*Két perc* – és

¹⁴¹ Az orosz „больше никогда не” megint csak az *Ördögökhöz* vezet, ahol ugyanez a kifejezés hasonló szemantikai keretet alkot. Erről lásd: Kroó 2005 [1999]: 235, *passim*. E motívum különböző változataiban az *Ördögöknek* azt az idő-gondolatkörét építi, mely nemcsak mint poétika-filozófiai tartalom hordoz fontos jelentést, hanem egyben a *szöveg* motívum többszintű megformálódásához is hozzájárul, és a metapoétikai interpretációs síkba is beleértetten a mindennapi és a szövegiséghez tartozó létmódok közötti átjárások gondolatához kapcsolódik; túl ezen, a regényszövegben magában elválaszthatatlan a szintközi átlépéseket biztosító, a szinteket összekötő szemantikai közvetítéstől. Az említett tanulmányban e kérdéskört részletesen feldolgoztam.

örökre boldoggá tett engem. Igen! Boldoggá...” (496). A regényszöveg vége e közlés nyelvi kifejeződésének átalakítása tekintetében hoz majd újat (a visszaemlékezések lejegyzésének a végére jutó hős ekkor már költői metaforákban beszél). A másik aspektus abban rejlik, hogy a *kezd* és a *vég* sajátos értelmi összefüggése a találkozás *folytatását*, vagyis szövegszemantikai síkon: a *látomáshoz* mint közvetítő alakzat jelentéséhez mért *találkozás* lényegi kibontásának a tartalmát és formáját határolja be, a hős történetmondását jelölve ki a regény folytatásaként. Nasztyenykának a találkozásra vonatkozó gondolatai ugyanis „azzal *végződnék*” (saját fordítás – K. K.; vö.: „– Ну, и чем же *кончилось*? – Чем *кончилось*? *Кончилось* тем, что...”, 110), hogy a lány ráeszmél: „Mindent *előlről kell kezdenünk*” („*Кончилось тем, что* нужно все *снова начать*, потому что в *заключение* всего я решила сегодня, что вы еще мне совсем неизвестны”, 110). A végkövetkeztetés („*заключение*”) az ismeretlenségnek a *történetmondás* *elkezdésével* való feloldására fut ki: „Hát rajta, *kezdje* máris, *mondja el a történetét*” (497; „*начинайте же, рассказывайте* свою историю”). És mivel az álmodozó-hős arról kezd el panaszkodni, hogy neki nincs is története („A történetemet! – kiáltottam ijedten. – A történetemet! Hát ki mondta magának, hogy nekem történetem van? Nincs nekem történetem... – Hát hogyan élt, ha nincs története? – vágott szavamba a leány nevetve. – Anélkül, hogy bármiféle történetem lett volna.”, 498), ennek fényében a *történetmondás* az álmodozó-hős *új* alakjegyének bizonyul.¹⁴² Magában a *történetmondás*ban rejlik majd az az új *történet*, amellyel a hős korábban nem rendelkezett, amikor is „teljesen egyedül” (498; valójában: odú-álmai alakjainak a társaságában) élt. Éppen e történethez vezet át a pétervári látomás, *korábban soha nem* kínálgató tapasztalatot nyújtva a hősnek.¹⁴³ Ennek megfelelően kapcsolódik Nasztyenykának a *befejezés utáni újratekintést* (az első találkozás utáni történetmondást, szövegszemantikai szinten: az első éjszakára következő folytatást, a második éjszakát) előirányozó gondolata is ahhoz az értékeléshez, mely az álmodozó alakjával való összefüggésében már ismert: „Ami engem illet, mindenre kész vagyok, de őszintén szólva *még soha életemben nem történt velem* okosabb dolog, mint most” (497; az orosz kifejezés, a „в жизнь не случилось со мною ничего умнее, как теперь”, 110, egyértelműen a látomás élményére vonatkozó „как еще *никогда со мной не случилось*” kifejezésre rímel). Mélyen motivált tehát az, ahogyan a látomás közvetít a régi

¹⁴² Lényeges ugyanakkor a közvetítés értelmezése szempontjából egyrészt az, hogy a történetmondás megkezdését Nasztyenyka szorgalmazza (ekkor tehát még nem magától beszéli el történetét az álmodozó-hős); másrészt fontos a szemantikai összpontosítás, amely az *ismeretlenség* felszámolásaként, vagyis *megismerési aktus*ként jelöli ki az elbeszélést mint folyamatot.

¹⁴³ Az *Ördögöket* értelmező tanulmányomban több irányból kifejtettem azt is, hogy a *még soha nem volt ilyen* élményének átélése – ez a fentebbi Lihacsov-idézzel is alátámasztva a *létezés eseménye* intenzitásának a motívumaként érvényesül – hogyan hozza előtérbe a különböző ontológiai síkokon való létezés problémáját. Vö. Kroó 2005 (1999): 260–262, 270–272.

állapot: a történet-*nélküliség*, és az új állapot: a történet*mondás* között. A látomás szemantikai analogonjaként és egyben annak tovább bontásaként elénk táruló *találkozás* így olyan folytatást igényel, amelybe Nasztyenyka nem kizárólag mint a *látomás* metaforájának áttételes jelentésletéteményese vonódik bele (*virágzó szépség*, mely *műlékony* boldogságot hoz a szépség befogadója számára), hanem úgy is, mint aki saját történet*mondás*ával – s nem egyszerűen az álmodozó történetének meghallgatásával – vesz részt egy fontos folyamatban. Alakja abban a szövegfolyamatban válik jelentéssé, amelyben a mű hőse és hősnője együttesen alkothatja csak meg saját *új* történetét. Az első szintű történetmondásokkal (az álmodozó és Nasztyenyka elbeszél, szemantikailag egybefogott históriái) halad tovább az a kibontás, amely a regény mottójában vette kezdetét. Ennek során és eredményeképpen válik érvényessé a *Fehér éjszakákban* az *új természetre születés* puskinsi metaforája.

A *látomás* → *találkozás* → *történetelbeszélés* eseménysorba illeszkedve (egy másik nézőpontból: a *látomás* : *találkozás* : *történetmondás* szemantikai megfeleltetések aláhúzásával) az álmodozó *történetmondása* maga is bekapcsolódik a köztes alakzatba. A történetelbeszélés köztes szemantikai státusa és közvetítő jelentőfunkciója egyrészt a *sarok(odú)-álmotól* a *Visszaemlékezések* formájában megjelenő *szerelemig* való eljutásban teljesül, másrészt azon keresztül nyilatkozik meg, hogy benne még egy összetett jelentésformáció képződik. Annak köszönhető ez, hogy az elbeszélő nemcsak saját régi, megszokott, az életéhez elválaszthatatlanul hozzánőtt álmodozásairól számol be Nasztyenykának, hanem egyben arról is, hogyan porladnak el és ködlenek semmivé fokozatosan ezek az álmok, míg végül már csak töredékekből, maradványokból, darabkákból, foszlányokból építheti újra álmovilágát, lassan-lassan a hamuban is hiába keresve a szikrát. E kettősségnek (az álmok bőségének: *teljességének* és szertefoszlásának: *töredékességének*) az érdekessége abban rejlik, hogy nem kizárólag a múlt, a gazdag álmodozások kora és a félve várt jövő ellentétéként fogalmazódik meg, hanem magára a múltra is érvényesnek bizonyul, ami másképpen nézve azt jelenti, hogy elbeszélése idején a hős már szenvedő alanya az álmok illetén megfogatkozásának:

Az ember érzi, hogy az örökös feszültségtől végre elfárad, kimerül ez a *kiapadhatatlan* képzelet, mert hiszen az ember férfiasodik, elveti régebbi eszményképeit: azok porrá válnak, összeomlanak; ha pedig nincs más élete, ezekből a törmelékekből kell felépítenie. De a lélek valami másra áhítozik, mást akar! És az álmodozó hiába kutat régi ábrándjaiban, mint a hamuban, valami kis szikrát keresve, hogy ráfűjjön, felélessze s az újra felszított tüzzel melengesse kihűlt szívét, és feltámasszon benne mindent, ami azelőtt oly kedves volt neki, ami megrendítette lelkét, felforraltta véré, könnyeket csalt ki szemébe, és olyan csodásan ámitotta!

(510)

Az álmodozó tehát már régi álmai kimerülésének az állapotában mesél Nasztyenykának a múltjáról, ami egyersmind azt is jelenti, hogy átértékeli fantáziájának *kiapadhatatlanságát* („érzi, hogy [...] végre elfárad [истощается], kimerül ez a *kiapadhatatlan* [неистощимая, 119] képzelet” – kiemelés az eredetiben – K. K., vö. 119), melyet a korábbi időszakra vonatkozóan éppen ezen vonásán keresztül (és ezzel a szóval) jelölt meg: „Mitől van az, hogy hosszú, álmatlan éjszakák oly gyorsan telnek, mint egyetlen pillanat, *kiapadhatatlan* [в неистощимом, 116] elragadtatásban és boldogságban...” (506); vö.: „és micsoda csalás, hogy például a szerelem a szívébe költözött kimeríthetetlen örömeivel [со всею неистощимой радостью”, 116] (507).¹⁴⁴ Az *egy pillanat alatt elröppenő boldogság*, melyet még egy

¹⁴⁴ Fontos aláhúzni, hogy a *kiapadhatatlan fantázia*, melynek tartalma részben a *szívbe szerelmet költöztető ábránd*, hangsúlyosan a *szív tüzének* az attribútumához kapcsolódik, vö. még egyszer: „rég ábrándjaiban, mint a hamuban, valami kis szikrát keresve, hogy ráfújjon, felélessze s az újra felszított tűzzel melengesse kihűlt szívét, és feltámasszon benne mindent, ami azelőtt oly kedves volt neki, ami megrendítette lelkét, felforraltta véré, könnyeket csalt ki szemébe, és olyan csodásan ámitotta!” A *tüzes szív* állapota ugyanis ellentmond annak a *nyugodt szemlélődésnek*, melynek kultúratörténeti érvényét éppen a szentimentalizmus teszi ismét hangsúlyossá, ehhez az állapothoz egyrészt a természetes, jó élet kritériumát kötve (a kérdésről a kultúra történetének szélesebb medrében lásd Andrew Kahn fontos tanulmányát: Kahn 2002–2003), másrészt az alkotói termékenység vonását kapcsolva ahhoz a melankóliához, mely a szenvedélyek megcsendesülését (vagy a tartós, de halk tónusú gyászt) takarja, és amelyből a költői inspirációval szétbonthatatlanul egybetartozó könnyek fakadhatnak fel, vö. Fieguth 2002–2003: 841–842. Mindez a szentimentális költői „érzékenység” és formanyelv része lehet, ami azt mutatja, hogy a *szerelmi tűz – tüzes szív* metaforakör, mellyel a történetelbeszlő hős saját ábrándjainak a természetét jellemzi, lángoló szenvedélyességével kívül esik a szentimentális költészet két nagy toposzán: a *nyugodt, termékeny, melankolikus szemlélődésen* (Senderovich kitűnő könyvéből és Puskin egész elégiai költészeti ars poeticájából jól tudjuk: ez a záloga a térben és időben distanciáló, elszenvélytelenített elégiai életérzés és modális kifejezés megszólaltatásának), valamint ehhez kapcsolódóan a megcsendesült érzéseknek költői kifejezésbe való művészi átlényegítésén. E szemantikai toposzok modellálását és olyan regényi szüzsébe való átültetését, amelynek elidegeníthetetlen részét képezi a lírai hősre emlékeztető *Jevgenyij Anyegin*-beli narrátor átélési élményeinek és művészi nyelvkeresési útjának a bemutatása, lásd részletesen: Kroó 2002a: pl. 104–113. Puskin verses regényében sem véletlen, hogy éppen az elégiai beszédmód problematizálásának a környezetében (vö. Lenszkij alakja: „Elégiája úgy fakad, / Mint egy természetes patak [...] Elégiáid koszorúja / Megőrzi emlékül neked / Poétasorsod, életed [Всю повесть о твоей судьбе]”, IV/31) jelenik meg a szenvedélyek elhalkulásának a témájával összefűzött művészi nyelvkeresés dilemmája, melynek e tekintetben csupán cselekményreprezentációba és regényhősi alakba történő kivételését adja Anyegin figurája. Hőssé a verses regényben ugyanakkor legalább ilyen mértékben maga az elbeszlő válik, annak megfelelően, ahogyan Rodolphe Baudin mutat rá arra a tényre, hogyan kerül a szentimentális poétikai paradigmában – az egyes szám első személyű narratívával, illetve a sokközpontú (multifokális) elbeszlői szervezettségű levélregénnyel harmonizálva – nyomatékosan központi helyre a szövegek elbeszlő-figurája: Baudin 2002–2003. Mindezt azért idézem most fel, mert a *szív tüze* mint jelentés, mely a *kiapadhatatlan álom* szemantikai minősítőjegye, láthatóan problematizálja a szentimentális „mintát”, pontosabban egy dinamikus folyamat asszociatív fetételezhetőségét adja meg problémakontextusnak (vö.: a *szív tüzének megcsendesedése*). Az álmodozó elbeszélésén keresztül a regény, szakítva a *nyugodt szemlélődés* toposzával, és a *Fehér éjszakák* adott cselekményhelyén a múltra vonatkoztatott elbeszélésvilágban egyelőre még távolban tartva annak a kiteljesedett szentimentális melankóliának a megjelenítését, amely a művészi megihletődés szemantikai modelljébe tartozhat, egyelőre a *szív kihűlése felett érzett fájdalomról* beszél. A szemünk elé táruló folyamat (látni fogjuk majd, hogyan járja be ennek során útját az elbeszlő hős egyik típusú álmától a másikig) a bemutatott konnotációs bázison a szentimentális paradigma tipikus művészi problematizálási formáiból ismert *élménybeli és szövegbeli művészi distanciálás* folyamatába léptet be a *Fehér éjszakákban* (ennek eklatáns megjelenési formája lesz az elégiai költői beszédmód). Ezt azonban az elégiai gyűjtő-intertextusban jelentős átalakításnak veti alá a dosztojevszkiji szentimentális regény szüzséje, pontosabban: egy bonyolult poétikai rendszerben határozza meg ehhez való viszonyát a prózaregény szövege. A kérdésnek az utóbbi irányú kifejtésére, az elégiai beszédmód poétikai realizációjának a bemutatására 2010-ben, a XIII. Nemzetközi Dosztojevszkij Konferencián megtartott

darabig periodikusan újra és újra lehet építeni („...lelke sivár és szomorú; körülötte az ábrándok egész birodalma összeomlott, nyomtalanul, zaj és dőrej nélkül, tovaszállt, mint az álom, s ő már nem is emlékszik, miről ábrándozott. [...] Képzelete megint felajzottan csapong, és hirtelen megint új, csodás kilátásokkal kecsegtető életet, varázslatos új világot csillogtat meg előtte”, 504–505), mindinkább csak törmelékekből alkotható újra, mígnem hiábavalónak mutatkozik a „hamuban” való keresgélés: a hajdan dús képekben álmodozó hős már csak az álmok „évfordulóira” emlékezhet. Az „évforduló” szót hangsúlyos, háromszoros ismétlés emeli kiemelt pozícióba: „Tudja, hogy már kénytelen voltam érzéseim *évfordulóit* [годовщину] megtartani, *évfordulóját* [годовщину] mindannak, ami azelőtt oly kedves volt nekem, ami tulajdonképpen sosem volt, – hisz az *évfordulókat* [годовщина, 119] mindig ugyanazoknak az ostoba, testetlen ábrándoknak megfelelően tartottam – és már ezek az ostoba ábrándok sincsenek, mert nincs mivel életben tartanom őket: hisz az ábrándok is elenyésznek” (510). A kiemelési struktúra a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című vers intertextuális jelentésköréhez vezeti vissza az olvasatot – vö.:

Naponkint, óránként kíséretet	День каждый, каждую <i>годину</i>
Egyetlen nyugós gondolat:	Привык я думой провождать,
Hogy sejthetem meg én a véget,	Грядущей смерти <i>годовщину</i>
Jövendő elmúlásomat?	Меж их стараясь угадать.

A Puskin-versben a „година” és a „годовщина”, az „éveim letűnnek” („промчатся *годы*”) - gondolatkör alkotóelemei, amelyhez tartozóan a kiinduló jelentést, mint láhattuk, a költemény szüzsés kifejtése hivatott újraírni, az *örökkévalóság* új megfogalmazásával. A *годы–годину–годовщину* szemantikai ekvivalenciasort a Puskin-versből a Dosztojevszkij-szöveg a „годовщина” szóalakjainak bemutatott háromszoros ismétlődésével hozza vissza, azt félreérthetetlenül az intertextusba integrálva. Teljesen megfelel ennek, ahogyan nem sokkal később a regényben visszatér a *kóborlás* („mendegélés”) motívuma a pétervári látomás szemantikai tartozékaként: „gyakran kószálok, mint az árnyék” (510; „часто брожу, как тень”, 119). Az évforduló gondolatához is egyértelműen kötődik a *kószálás*: „éppen itt, pontosan egy évvel ezelőtt ugyanebben a napszakban, ugyanebben az órában, ugyanezen a járdán, éppen olyan magányosan, éppen olyan szomorúan csatangoltam [бродил, 119], mint most!” (510). És mi másról gondolkodhatna az adott szövegközi szemantikai motivációs rend kontextusába helyezett elbeszélő, ha nem arról, hogy „Milyen gyorsan repülnek az évek!”

(511; „как быстро летят годы”, 119; – kínálkozik az összevetés a Puskin-sorral: „промчатся годы”)!

Az álmok megfogatkozásának a témája, következeképp, teljesen beépül a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című vershez kötődő intertextusba, mely a pétervári látomás értelmezésében vesz részt. (Nem elhanyagolható, hogy a téma a turgenyevi témakifejtésbe is illeszkedően az álom *hervadásának* metaforikus megjelenítésével társul, vö.: „увянут мечты твои и осыплются, как желтые листья с деревьев”, 119; „az álmok megsápadnak, elhervadnak és lehullnak, mint sárga falevelek az ágakról...”, 511.) Így már nem kizárólag a Nasztyenykával való találkozás, hanem valóban kifejezetten a régi álmoknak e találkozás során *történetelbeszélés* formájában adott értékelése mutatkozik közvetítő alakzatnak. A benne megformálódó értelem a kiapadhatatlan régi fantázia és az új típusú *Visszaemlékezések*, illetve az onnan tovább bontakozó regényalkotó fantázia között közvetít. A régi álmok értékelése vezet el az *egy pillanat alatt elröppenő boldogság* átértékeléséig. A közvetítés azért is jöhet létre, mert maga a történetelbeszélés is átértékelő természetű. Az elbeszélő-hős a hajdani teljesség-konceptióját vizsgálja felül, bemutatva, hogy bizonyult az egykor örökkévalónak látszó („kiapadhatatlanul” dús) fantázia egyre szegényesebbnek, míg nem az álmodozó először átmenetileg, majd végérvényesen a pusztasággal konnotált állapotba kerül (vö.: „на душе его пусто и грустно; целое царство мечтаний рушилось”). A *teljesség* fordul át fokozatosan *pusztaságba*, és ez a szemantikai váltás az, ami rímeli a *Pusztává* váló Pétervár által közvetített állapotra, amely egyrészt a cselekményes induló szituációt rajzolja ki, másfelől azonban a *változás, a köztesség állapotában lévő hősnek* és újszerű látomásának a jelentésjegye. A látomás folytatásaként érkezünk el a történetelbeszéléshez, mely a pétervári látványélményhez hasonlatosan új típusú „fantázia” hordozójának minősíti a hőst. A történetelbeszélés átértékelő funkciója ugyanakkor részben azon alapul, hogy az elbeszélő rá tud mutatni a *kimeríthetetlen boldogság* és az *egy pillanat alatt elröppenő boldogság* belső feszültségére, mely minden jel szerint már régebb óta foglalkoztatja. A történetelbeszélésben egy oximoron-alakzatban ölt ez testet, amely az *időbeli megszakítatlanságot* implikáló *kiapadhatatlan* fantáziának *egy pillanat alatt* történő megszűntéről ad hírt. Szemmel láthatólag fordítottan párhuzamos helyzetben tűnik fel ez az alakzat a történetelbeszéléshez felvezető első éjszaka értékeléséhez képest, amelyben a hős a *két perc* tartalmát határozza meg *örök boldogságként*. Tisztán látszik a regény mottójához és a látomáshoz való kapcsolódás is. Míg a mottó két olvasata és a látomás a történetelbeszélésben megnyilatkozó átértékeléshez hasonlóan a *pillanatnyi, tovaszálló öröm* motívumához köti a hervadást, az átértékelő pozíció egyben a mottó bemutatott másik olvasatába és az első éjszaka értékelésébe

is belefűződik, ellentétes értelemmel. Hiszen az utóbbi két formában a *perc tartós értelemmel* vagy *örök boldogsággal való megteltségének* a reménye mutatkozik meg, a történetelbeszélésben viszont a tartósságnak éppen az elvesztése domborodik ki. A jelentésalakzatnak ez a megfordítása (a regényzárlattal is ellentétes viszonyt alkotva) a szintagmatikus rekonstrukció szerint *megelőzi* az első éjszaka értékelését (hiszen a történetelbeszélés már korábban is létező átértékelést rögzít). Eszerint a kifejtési sor a mottótól (1. a pillanat alatt történő elvesztés, 2. a pillanat tartós értelme mint megkettőzött jelentésperspektíva), a látomáson át (a pillanat elvesztése), a történetelbeszélés által rögzített álomátértelmezésig haladva (a kiapadhatatlanság kiapadása: a teljesség elenyészése) vezet odáig, hogy a pillanat tartósságának a gondolata jut érvényre az első éjszaka minősítésében, majd a regény befejezésében. E folyamatban a soron következő alakzatok összekötnek és továbbvezetnek, mindvégig egy olyan oximoron-alakzat értelmezhetőségét problematizálva, melyet a mottónak a Turgenyev-vers egészére vonatkoztatott kettős olvasata nyit meg.

Az álmodozás leírásáról és a hozzáfűzött kritikának a hős történetelbeszélése keretében adott megfogalmazásáról még a későbbiekben is lesz szó. A mondottakhoz most csak annyit teszek hozzá, hogy az álom szertefoszlását *ciklikus ismétlődésében* jeleníti meg a történetelbeszélés, amikor azt példázza, hogyan lobbannak még fel eleinte időről időre az *új* álmok, melyeket később a „hamuból” már nem lehet újra és újra életre lehelni. A képzelet említett kiapadását egyben a jövő idősíkjára is rávetíti a hős. A fantázia / képzelet / ábrándozás / álmodozás ilyenén jellemzése végső soron a *múló idő* és az *örökkévalóság* téma-összefűzöttségét domborítja ki, mely így ismét a *Fehér éjszakák* egészének fő interpretációs tengelyére kerül, s számbavétele a kiterjedt intertextuális háló szövési mintázatának az átlátásához is elengedhetetlenül szükséges. Az ábrandleírások bemutatott részeihez kapcsolódóan megoldásra váró probléma az *idő múlásának* és az *álmok, vágyak megőrizhetőségének* ellentmondásos kapcsolata. Miközben az álmodozó-hős arról beszél, hogy a hosszú, álmatlan, de ábrándokkal teli éjszakák oly „gyorsan telnek, mint egyetlen pillanat”, éppen a fantázia kiapadhatatlansága (tkp. végtelensége) miatt (506), a szöveg látni engedi, hogy a *hosszú éjszaka pillanatszerűsége* – mely paradox módon az ábránd *végtelenségén* nyugszik és a *gyorsan tovaszálló idővel* egyenértékű – újragondolódik ciklikus mozgásában is (az ábrándok újra és újra elmúlnak, majd felélednek). A *pillanatszerűség* és az *időtartam* értelme ekkor viszonylagossá válik. Ezután szembesülünk az ábrándok végleges elenyészésével, amit az elbeszélés rávetít egy ellentétes minőségű életre. Félelme azt mondatja a hőssel, hogy ebben öneki nem lehet majd része. Olyan élet ez, mely

„nem röppen tova, mint az álom, mint a látomás, hanem örökkön megújul, örökkön fiatal, egyetlen órája sem hasonlít a másikhoz” (uo. 509).

A *pillanat*, az *idő múlása*, illetve a *tartósság*, az *örökkévalóság*, az *idő elröpülése* és *megállíthatósága* olyan motívumok tehát, amelyek összefüggési rendje szemantikai kifejtési sort alkot, vagyis szüzséssé válik. Ennek megformálásában vesz részt az ábrándleírás mint történetelbeszélés. Ez egyszerre rögzíti a múlthoz tartozóan az ábrándokat (javarészt ezek maguk is intertextuális anyagra támaszkodnak, többek között ennek jelzésére is szolgál a *könyvből olvasás* gondolata); mutatja az álmodozás-cselekménynek már a múltban megfogalmazódó, de a jelenben kiéleződő kritikáját („elmondtam azt, ami már régen felgyülemlett a szívemben, amiről úgy tudtam beszélni, mintha könyvből olvasnám, mert már régen készültem rá, hogy ítéletet mondjak magam fölött”, uo. 508; valójában itt már a *kritika kiritkájáról* esik szó); valamint vetíti előre lehangelően az álmodozó lehetséges kudarcos jövőjét. A múlt–jelen–jövő íve illetén megrajzolásának köszönhetően a *pillanatnyiség* és *örökkévalóság*, az *idő elröpülésének* és *megállíthatóságának*, illetve *visszahozhatóságának* egymásra vonatkoztatott témaelemei maguk is szüzsés, jelentéstörténeti kifejtési rendbe tagolódnak. Így a főhős álmainak és álomleírásának a poétikai megjelenítése funkcionálisan messze többet jelent, mint csupán az eseménytörténeti világ szereplőjének pszichológiai, illetve gondolatvilágának filozófiai meghatározási formáját vagy a narratív kompozíció egyszerű elemét. A narratív kibontás ugyanis jól kivehetően együtt halad a regény legfontosabb témakifejtésével, és ez a szemantikai szüzsés sor az, amely az álmodozó-hősré és konkrétan álmainak ábrázolására, elbeszélő aktusának megjelenítésére vonatkozik, és kijelöli mindezek helyét a szövegfolytonosságban.

Most közelebből is megvizsgálom, hogyan válik a látomás folytatásává a történetelbeszélés, új típusú fantázia hordozójának mutatva a hőst. Pontosabban fogalmazva: az új típusú fantázia részben arra a szereplői alakra vonatkozik, aki álmodozóból hirtelen elbeszélővé (saját, szóban előadott élettörténetének az értelmezőjévé) alakul. Ebben a helyzetében már világosan rá tud mutatni az álmodozás átértékelésének a szükségességére, mellyel korábbi gondolataiban már szembesült. Metapoétikai szinten ugyanakkor a *megújult fantázia* magát a szóban forgó regényszöveg-helyet is minősíti, mely azzal a tulajdonsággal is rendelkezik, hogy két intertextus viszonyát mint a Dosztojevszkij-műben végbemenő elmozdulást tünteti fel. Ugyanis a régi álmodozás Zsukovszkij *Моя богиня* (1809) című verséhez (Goethe *Meine Göttin* című költeményének [1780] „szabad” versfordításához) kötődik, míg az álom felülbírálnak a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* és az ahhoz szorosan

kapcsolódó turgenyevi *Цвемок* című költeményekkel fűződik egységbe, kiegészülve olyan intertextuális elemekkel, melyek Puskin kistragédiáihoz, *A fukar lovaghoz* és a *Mozart és Salieri*hez, valamint az *álomtalan éjszaka* motívumán keresztül az utóbbihoz különösen szorosan illeszkedve, lírai költeményeinek kontextusához vezetnek. E művek jelenlétét intertextuális dimenzióban a harminckötetes Dosztojevszkij-összkiadás, illetve a szakirodalom mind ez ideig még nem azonosította. A puskin intertextuális háló kiterjedtsége, túl ezen, fókuszba helyezi az álmodozás tartalmaként megjelenő álmot tárgy-, álomalak-elősorolások nyomán az *Egyiptomi éjszakákat*, illetve a *Kolomnai házikót* is („Cleopatra e i suoi amanti, a kolomnai házikó”, 506), a régi álmodozások jellemzésének részleteiként.

Az álmodozás jellegének legsűrűbb megfogalmazását a következő passzus kínálja:

Öt most már teljesen betölti a *maga sajátos* [eredeti kurzív – K. K.] élete, annak minden gazdagsága; valahogy hirtelen meggazdagodott, s a lenyugvó nap búcsúsugara [прощальный луч потухающего солнца] nemhiába ragyogott [сверкнул] előtte olyan vidáman, felmelegedett szívében [согретого сердца] a benyomások egész raját keltve [вызвал]. [...] Most a „képzelet istennője” (ha olvasta Zsukovszkijt, kedves Nasztyenka) már szőtte szeszélyes kezével a maga arany fonadékát [свою золотую основу], sosemvolt csodás élet aranyló mintáit [узоры небывалой, причудливой жизни] csillogtatva meg előtte, és ki tudja, szeszélyes kezével talán felvitte a hetedik mennyországba [седьмое хрустальное небо], ahol hősünk gyönyörű gránitjárdán mendegél hazafelé. (503–504; 114–115)

A lelki gazdagság bősége („felmelegedett szívében a benyomások egész raja”), a vidámság, a lenyugvó nap *utolsó* sugarával, amely már kialvóban van, de még „felragyog” és aranyfonadék szövésére indítja az alkotó képzelet istennőjét – olyan csodás életet tár a szemünk elé, melynek hangulatára és szemantikai aurájára Dosztojevszkij későbbi *Ördögök* és *A kamasz* című regényeinek aranykorleírásaiban ismerhetünk majd rá újra. A „kristályégbolt” a „hetedik mennyország” képzetével összekapcsolódva pedig egyértelműen a Dosztojevszkij-életműben többször felmerülő *idill*- és *utópia*-motívumokat idézi. A boldogság teljességének ilyen szemantikai megjelenítése, az *aranykor* értelmében kikristályosodó *álmodozás* azonban a pétervári látomás köztes jelentésalakzatából kinövő történetelbeszélés perspektívájából tekintve *elveszített boldogságként* nyer értelmet.¹⁴⁵ A látomás szemantikai folyományaként létrejövő történetelbeszélés éppen azon Zsukovszkij-költeményen keresztül utal vissza a pétervári látványleírásra, melyre hivatkozva az elbeszélő saját álmodozásának a természetét írja körül. E Zsukovszkij-költemény ugyanis sajátosan kapcsolja a Fantázia istennőjéhez a vizualitás szemantikáját, és e jelentés a Dosztojevszkij alkotta intertextusban, értelemszerűen, elevenné válik. Eközben ugyanakkor a vers *álom* motívumának a szövegbe

¹⁴⁵ M. V. Ivanov az álmodozó belső világában megteremtett idillt összhangba hozza a *Fehér éjszakák* tér-idejében megmutatkozó Pétervár szépségével. M. В. ИВАНОВ 1966: 129, *passim*.

sugárzásával ugyanez az intertextus a *vizualitás* gondolkörét az elbeszélő álmodozásához is hozzáköti. A regény és a Zsukovszkij-költemény határosságainak a terében felfedezhető eme két irányú vonatkozás (a látomásra történő visszautalás, illetve a versnek az álmodozáshoz való odakapcsolása) kettős referenciamezőt biztosít a Zsukovszkij-intertextusnak, és ezzel az *álmodozás* → *pétervári látomás* váltást a Dosztojevszkij-mű magának a Zsukovszkij-versnek a jelentésvilágához méri. A regény jelentyakorlatában mindez az alábbiak szerint alakul.

A vers *vizualitás*-jelentésköréből a következő elemek válnak természetes alkotóelemekké az intertextusban. A Fantázia Istennőjére a *hitves örök szépségének* a jegye ruházódik („Супругу [...] Красной вечной юною”¹⁴⁶), mely *szépség* implikálja a *látványt*. Még akkor is, ha az Istennő alakváltozásainak elővezetésében ott találjuk a „невидима–видима” (*láthatatlan–látható*) ellentmondásos meghatározást, mely ugyanakkor tematikus szintre emeli a *látványhoz való viszonyulás* problémáját. A vers egésze az *állandóság* és *változás* szemantikai aspektusát nyomon követhető módon alakítja ki. A Fantázia szépsége állandó („красой вечно юною”) és jelenlétének mindig, még ha bánatot hoz is, örülni kell („Он дал нам в ней счастье, / Всегда неизменное [...] / «Да будешь, – сказал он ей, – / И в счастье и в горести / Им верная спутница, / Утеха, прибежище.»”). Megjelenési formái mindazonáltal változnak. Éppen az átváltozó (esztétikai) formák kínálják azt a gazdagságot, mely még az isteni halhatatlanság „unalmába” is képes örömet hozni: „утешается он в скуке бессмертия”. A szépség állandóságával egyívású tehát az öröm, mely magának a jelenlétnek a biztonságos vissza-visszatéréseiből fakad (e periódusok bemutatására hivatott a vers szintaktikai tagolása, melynek bázisát a „то [...], то [...] ...”-, illetve az „иль [...] иль”-sorok elemeivel összefüggő, bővülő struktúrák érzékeltetik). A *szépség* így *változó formákban lesz állandó* Zsukovszkijnál, és éppen átváltozásának formáiban (és látványában) *életet adó*: „Всегда разнообразную / Всегда животворную”. Ennek megfelelően találkozhatunk a Fantázia Istennőjének látványban megtestesülő alakváltozásaival, túl ezen őt magát is érzékelhetjük *tekintetén* keresztül: „во взоре уныние”. A Fantázia Istennőjéhez így Zsukovszkijnál a lehető legegységértelműbben hozzátartozik a *vizualitás* szemantikája: alakja, jelentése szerint, a szépség látványának változó esztétikai formáit foglalja magában. Aki pedig oly üdvözült, hogy a Fantázia által nyújtott bodogságban részesülhet, a rejtett témameghatározás értelmében maga is *látónak* bizonyul. Ha ugyanis valakihez nem szegődik örök hitvesül a Fantázia, ő másféle teremtmény, olyan, aki „szemével nem lát” és „vak

¹⁴⁶ A vers orosz szövegére a következő kiadás alapján hivatkozom: Жуковский 2000: 82–89. A magyar szövegelemeket saját szó szerinti fordításomban közlöm. A Goethe-költemény német eredetijét is a megnevezett kötetből idézem: uo. A magyar fordításváltozat forrása: Goethe 1982: 285–288. Fordította: Hajnal Gábor.

élvezetekben” leli örömet: „Другие творения, / С очами незрящими, / В слепых наслаждениях, / С печальми смутными, / Гнетомые бременем / Нужды непреклонныя”. Mindezek alapján, a szemantikai üzenetet némiképpen leegyszerűsítve mondhatjuk, hogy Zsukovszkij versében – Goethe nyomán – a Fantázia mint *esztétikai látomás* nyeri el értelmét, és *szépségként* tárulkozik fel.

Alekszandr Veszeloovszkij megállapításaival némiképpen vitatkozva úgy látom, Zsukovszkij versváltozata nagyon élesen rajzolja körül e gondolatot, annak ellenére, hogy a goethei hangulati szárnyalás talán valóban alábbhagy. Veszeloovszkij arra hívja fel a figyelmet, hogy a végtelen átalakulások sorozatában élénk tűnő zsukovszkiji istennő-alak már sokkal elégikusabb tonalitásban jelenik meg, az ábrázoláson áttetszik az ossziáni alakrajzolat. A Goethénél még gondtalanul ide-oda röppenő istennő, akinek felhőtlen jókedvét és az isteni és emberi életre irányuló jótékony hatását a „rövid”, „szabad” metrum felerősítve közvetíti, Zsukovszkijnál – a lelassított ritmus és az állandó daktilikus sorzárlatok által előidézett lehajló hangulatnak köszönhetően – már sokkal inkább levertséget kölcsönöz a költeménynek.¹⁴⁷ Ennek szellemében mondható, hogy Zsukovszkij mintegy belelassít a *boldogság* élményébe, noha átveszi azt a gondolatot, hogy e boldogságot változó esztétikai formákban érzékelhetjük. A Goethe játékosabb hangvételéhez való viszonyításban kiütköző elégikusabb hangütés pedig arra irányítja a figyelmet, hogy nem mindenki részesülhet ilyen adományban. A *veszteség* mindazonáltal a versben nem a *létező (megteremtett) látvány elvesztéseként* mutatkozik meg, ahogy majd a *Fehér éjszakák*-beli intertextusban ezt megtapasztalhatjuk, hanem a *látás adományának meg nem nyéréseként*. Ezt a motívumot köti Zsukovszkij a *kezdés* és *bevégezés* összefüggéséhez a következő sorban: „Начавшись, кончаются / В кругу, органическом / Чертой настоящего, / Минутною жизнью”. Azok, akik nem látnak, mert nem letéteményesei a Fantáziának, életüket *elkezdve be is végzik azt*, mivel csak a „jelen korlátozott körében” élhetnek percnyi életet. Zsukovszkijnál is szembekerül tehát a *perc* és az *örökkévalóság*, méghozzá épp a Fantázián keresztül. A perc erősen devalvált, amennyiben a kezdettel rögtön véget is érő szűkösség jellemzi, szemben a Fantáziával, amely új és új formákat életre hívva változásában *örökkön-örökké* szépnek mutatkozik. Goethe *Meine Göttin* című versében a *kezdés* és a *vég* ilyenén összekötése hiányzik, ahogyan nem válik középpontivá a *szépség* motívuma sem, annak megfelelően, ahogyan Zsukovszkij átköltése felől tekintve háttérben maradónak érzékeljük az alakváltozásoknak *látványként* való meghatározását is – ehelyett a mozgás áll itt előtérben: „Der ewig beweglichen, / immer neuen” („a mindig új és örökké csapongó”); „Blumentäler

¹⁴⁷ Веселовский 1904: 329.

betreten” („virágvölgybe lép”); „Mit fliegendem Haar” („lobogó hajjal”). A mozgások e megjelöléséhez mindazonáltal mégiscsak társulnak a láthatóság tanújelei: „Und tausendfarbig” („és ezer színben”); „Immer wechselnd / Wie Mondesblicke, / Den Sterblichen scheinen” („s egyre változón / néz a halandókra / mint a hold arca [szó szerint: Mint a hold tekintete ragyog a halandókra]”); „Unverwelkliche Gattin” („szép, el nem hervadó hitvest”) – az utolsó kifejezésben tematizálódik a *szép*, amelynek azonban sem szemantikai előzménye, sem utókifejtése nem lelhető fel a költeményben. Zsukovszkij versében sem a többszörös előfordulás élteti a motívumot, hanem éppen a látvány erőteljesebb hangsúlyozása. Ezenfelül a motívumot beköti a kifejtési sor egészébe tematikus megjelenítésének az a nyomatékosítása, melyet a szintaktikai szerkezet biztosít: „Он дал нам в ней счастье, / Всегда неизменное, / Супругу веселую / Красой вечной юную”. E szerkezet – önmagában is, ismétlődő elemei alapján – szemantikailag megerősítő természetű, mely tulajdonságával belesimul a költemény nagy részén végigvonuló, fent említett szintaktikai alapstruktúra értelmébe (vö.: „то [...], то [...] ...”; „иль [...] иль”). Túl ezen, a *szépség* a *boldogsággal* ekvivalens *vidámságra* vonatkozó magyarázat része, mely ezáltal kiemelt jelentéspozícióba kerül. Goethénél a szépség tematikus nyomatéka mérséklődik a strófa kompozíciójában. A versszak első fele az Apát, Zeust dicséri, a „fenséges vént” (szó szerint: aki „idős” és „magasan van”), amiért ennyire „szép, el nem hervadó hitvest” kötött társként a halandó emberekhez. A *szép lány* intertextuális motívuma Zsukovszkij költéséből átkerülve és a Turgenyev-intertextus határvonalaival övezve, láthattuk, kardinális elemmé válik majd a *Fehér éjszakák* vizsgált szövegek közt is. Zsukovszkij, ahogy már az eddigi példákból is kiderülhetett, sokkal gazdagabb motívumkiterjedésben vonja szemünk elé a Fantázia-alakot látványként (lásd még a korábbiakhoz a Goethénél hasonlóan fellelhető közlést: „развиваясь в мерцании месяца”), illetve az Istennőt magát is tekintettel rendelkező lénynek mutatja (lásd továbbá a mondottakhoz a goethei megoldással rokon jegyet: „И смотрит в мечтании”).

Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy a Dosztojevszkij-szövegben a Zsukovszkij-költeményből képződő intertextusban a *Fantázia – szépség – látvány/látás* motívumkapcsolás és annak szüzsés kifejtése lendül szemantikai mozgásba, ami a Fantázia hordozóját nem csupán a látás képességén keresztül, hanem a *kezdet* és a *vég*, valamint a *percszerű* élet és az *örökkévalóság* egy bizonyos, a fentiekben bemutatott összefüggésén keresztül jellemzi. És mivel a Zsukovszkij-vers mindezt az *álom*hoz fűzi, érthető, hogy a regényben formálódó intertextusban a költemény az elbeszélő álmodozásának a jegyeit képes közvetíteni. Elég, ha arra gondolunk itt, hogy a Fantázia álmodat bocsát mindazokra, akik adományában részesülhetnek („Наводит задумчивость, / Дремоту и легкий сон”); sőt, maga a Fantázia az

álmok hordozója, melyeket Zeusz ruház reá („Ей дал он те вымыслы, / Те сны благотворные”); mi több, még azoknak a locusoknak a jellemzője is lehet az álmodás, melyeket a Fantázia meglátogat („по дремлющим лилиям”; az adott szöveghelyen még a *сон*-hangsor is belép a jelentéstérbe a „с сонмами гениев” kifejezésben). Ezekhez az *álom*-motívumokhoz kötődik a *szépség – látvány/látás – kezdet és vég – percszerűség és örökkévalóság* értelmi alakzat kibontása az intertextusban, amely viszont már túlmege az elbeszélő *álmodozásainak* a jellemzésén, hiszen e jelentéskörnyezetbe belefüződik a pétervári *látomás* is. Ezért emeltem ki az intertextus kettős irányultságát, az álmodozást és a látomásra történő együttes visszaulást, azt a kettős referenciamezőt, melyen keresztül a *Fehér éjszakák* vizsgált Zsukovszkij-intertextusa kiugratja az *álmodozás → pétervári látomás* váltást, méghozzá úgy, hogy – a korábban mondottak szerint – e váltást a Dosztojevszkij-szöveg magának a Zsukovszkij-költeménynek a jelentésvilágához méri (miközben a pétervári látványleírásba és az álom átértékelésébe betagolja a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* és a *Целомок* jelentésvilágát, és az utóbb említett átértékelésbe még a fent említett többi művet is). Ez alatt azt értem, hogy a versből az intertextusba integrálódó motívumok az említett kettős referenciarendszer kiépítésének köszönhetően kidomborítják az *álmodozás → pétervári látomás* szemantikai váltást magában a regényben. E transzformációt az álmodozó történetelbeszélése mint *szemantikai* (és nem csupán *narratív*) keret fogja egységbe, hiszen ezen belül történik a Zsukovszkij-költeményre való hivatkozás. A szemantikai keret pedig az *álmodozás kritikájának* az értelmét érvényesíti.

E kritikát kétféleképpen olvashatjuk. Egyrészt az álmodozó felidézi elbeszélése során mindazt, amit már réges-régen tudott, sőt már korábban meg is fogalmazott magának. A kritika ekkor nagy vonalakban erkölcsi önítélkezés:

Tudja-e, hogy most már nem leszek olyan rossz véleménnyel magamról, mint eddig voltam bizonyos pillanatokban? Tudja-e, hogy többé nem fogok azon búsulni, hogy *vétkeztem, bűnt követtem el, mert hiszen az ilyen élet vétek és bűn!* És ne gondolja, hogy túloztam valamit [...], mert vannak perceim, amikor olyan bánat, olyan keserves bánat nehezedik rám... Mert az ilyen percekben néha már világossá válik előttem, hogy sosem leszek képes igazi életet kezdeni; mert azt már látom, hogy elvesztettem minden kapcsolatot a valósággal, semmi érzésem hozzá... végül pedig, mert elátkoztam magamat; mert átálmodozott éjszakáim után néha már a kijózanodás pillanatai következnek, amelyek irtózatossak!” (509)

Másrészt a kritika a Zsukovszkij-intertextus kettős referenciarendszerének köszönhetően (az álmodozó-elbeszélő hős értelmezési illetékességén túlnőően) abban rejlik, ahogyan a pétervári látomásban testet öltő szemantika *eltér* attól, amit az álmodozás reprezentál (még egyszer aláhúzom: nem mellőzhető tény, hogy a cselekményvilágban az álmodozások

periódusa megelőzi a látomást) – mindez a Zsukovszkij-költeményhez viszonyítva, annak jelentésvilágához „mérve”, vagyis arra mintegy „ráírva” ragadható meg. Itt beszélhetünk arról, hogy míg a költemény (a dosztojevszkiji meghatározás szerint: az *álmodozás* minősítőjegye) a Fantázia természetes alakváltozásait mutatja be, melyek mögött ugyanakkor a szépség állandósága, örökkévalósága tapintható ki (ennek felel meg az álmodozó elbeszélésében az, hogy „mindenről” álmodozik, vagyis: hol erről, hol arról,¹⁴⁸ vö. a Zsukovszkij-vers bemutatott alap szintaktikai struktúráját: „to [...], to [...] ...”), addig a pétervári látomás az alakváltozást mint hirtelen *kivirágzást*, majd mint annak elmúlását, mint *hervadást* azonosítja. Ezek a folyamatok azonban visszafordíthatatlanok. Az alakváltozás itt a *szépség elvesztésével* egyenértékű, és – az intertextuális olvasatban, melybe félreérthetetlenül bevonódik a Turgenyev-költemény is – a *szépség megélhetőségének, átélhetőségének az áraként* tűnik fel. Ebből a rendszerből mindazonáltal hiányzik az *öröklét* motívumának az érvényesítése. Mivel azonban e motívum az egyre bonyolultabbá váló intertextuális olvasatnak elidegeníthetetlen része, továbbá mivel a Goethe-vers és a zsukovszkiji átköltés relációjában éppen a *pernyi élet* és az *örökkévalóság* összefüggése nyílik meg új problémaként, a motívum dosztojevszkiji kifejtésének szükségessége ott lebeg a regényben, érvényét pedig félreérthetetlenül hitelesíti a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...*-intertextus. Másképp fogalmazva azt mondhatjuk: e probléma kibontása szemantikailag előirányozódik az intertextuális olvasatban, méghozzá éppen a közvetítő alakzathoz kötődő intertextusok révén, illetve ezek által felerősítve. (Ehhez hozzágondolandó annak a fent bemutatott szintagmatikus sornak az érvénye, mely a mottótól a zárlatig haladó szövegbelső oximoron-problematizálásban ölt testet; e sornak kihagyhatatlan komponense még a szóban forgó intertextus kiépülését megelőzően az első éjszakának az az értékelése, mely leegyszerűsített értelmezésben, de megelőlegezi a szövegzárlatot: „Két perc – és örökre boldoggá tett engem”, 496).

Eszerint a közvetítő alakzat úgy köt össze, hogy a további szemantikai kibontási lehetőséget előirányozza. Ismét azt láthatjuk tehát, hogy prekódoló szerepet is képes lehet betölteni, aminek alapját az képezi, hogy szemantikai relációkban enged gondolkodni¹⁴⁹ – jelen esetben a Zsukovszkij-intertextus az álmodozásra és a látomásra vonatkozó egyidejű

¹⁴⁸ Elég itt a „неужели...” (valóban...?) kifejezéssel többszörös ismétlést alkalmazó szintaktikai struktúrára emlékezni, mely egyben a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című Puskin-vers szintaktikai rímrendszerét is erőteljesen felidézi, annál is inkább, mert őrzi a „ли” morfémát, vö.: „Неужели [Talán csak...?] он только и видел ее в одних обольстительных признаках [...] Неужели [Talán egyáltalán...?] и впрямь не прошли они рука в руку [...] Неужели [Hát talán nem...?] не она, в поздний час [...] Неужели [Talán mindez csak...?, 507] все это была мечта...!” (117).

¹⁴⁹ Vö. még egyszer a prekódoló struktúra definíciójában a kompozicionális és szemantikai egymásra vetítésről: Kroó 1999: 72–73, 83–84.

referenciából úgy épül fel, hogy a szövegbelső oximoron-kibontási sorba is illeszkedik. A szöveg adott pontján, amikor e sor még nem érte el végkifejletét, az intertextus előreirányuló és szemantikailag előirányozó értelemformálási folyamat komponensévé válik. A mondottak alapján az is látható (vö. még egyszer a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című verset is mind az álomkritikához, mind a látomáshoz kötve), hogy a szemantikai előirányozás és realizáció viszonyának az alakulása maga is dinamikus folyamat. Ahogyan a köztes formációk szemantikai előrehaladása zajlik, ugyanaz az intertextus eltérő mértékben vesz részt a szemantikai beteljesítésben (ismétlődő jelenlétének részleteivel ugyanakkor maga is közvetítve a folyamatban). A dinamikus kibontakozás során egy-egy előirányozó struktúra újabb jelentésalakzatok felől szemlélve beteljesítő alakzatnak tűnhet fel. A szövegfolytonosság dinamikája és a jelentések relacionális, szemantikai kapcsolódási formákként érvényesülő természete a közvetítő alakzatok kompozicionális státusát és jelentését egyfolytában átértékeli. Ezzel összefüggésben és összhangban a szemantikai megelőlegezés és beteljesülés is csak a szövegdinamika folyamatában szemlélhető és értékelhető.

Az *álmodozás* → *pétervári látomás* előrehaladás megvalósításában így döntő szerep jut annak az intertextuális jelentésmezőnek, amelynek keretét a hős-narrátor (az álmodozó-elbeszélő) történetmondása biztosítja, már csak azért is, mert ebben merül fel a Zsukovszkij-költeményre való hivatkozás. A tény, hogy az elbeszélő kritikával viseltetik régi álmodozása iránt, vagyis hogy a zsukovszkiji Fantázia-meghatározáshoz kötött korábbi álmodozásait újraértékeli – megmutatván, hogy „végre elfárad, kimerül ez a *kiapadhatatlan* [неисчислимая] képzelet” –, mégsem jelenti azt, hogy a bemutatott kettős referencia-mező kialakításának illetékességét a Dosztojevskij-regény az álmodozó elbeszélőre testálná. Ő ugyanis nem ad számot magának a pétervári látomás és a Zsukovszkij-vers összefüggéseiről, elbeszélése és annak a szövegbe való koherens bevezetése csak narratív-szemantikai keretet biztosít e másik referenciamező kialakításához. Ebben az értelemben maga a hősi történetelbeszélés is csupán közvetítő alakzat, olyan közeg, melyben lehetőség nyílik korábbi és későbbi jelentésformák sorba rendezésére.¹⁵⁰ Az én-elbeszélés minden esetben közvetítő narrációs alakzat, mely az irodalmi szövegsubjektumhoz tartozó elbeszélés szemantikai

¹⁵⁰ E ponton ismét rögzítendő, hogy nem a cselekmény szintjén fogható kronológiai sorrendről, és nem is a szövegelfordulások egymásra következésének a lineáris szerkezetéről, hanem *előrehaladó szintagmatikus szemantikai logikáról, szemantikai szűzség kifejtési sor(ok)ról* beszélhetünk, értelemszerűen retrospektív értelmezői olvasatot feltételezően; ugyanakkor bármelyik olvasási aktus – az elsőtől a sokadikig – igényli az előrevezető, előre orientáló alakzatok jelenlétét, és akárha tudattalanul is, támaszkodik azok jelentésüzenetére.

megformáltságának a megértéséhez vezet el.¹⁵¹ A *Fehér éjszakákban* ennek „technikai” szignálját képviseli az a tematizáció, mely felderíti, hogyan tér vissza a hős-elbeszélő az egyes szám első személyű történetmondásról az egyes szám harmadik személyűre – vö. először az álmodozókról általában, majd: „Azt akarja tudni, Nasztyenyka, hogyan élt odújában a mi hősünk, azaz *jobban mondva én: én, mert az egész történet hőse az én szerény személyem*; azt akarja tudni, miért riadtam meg...” → „Ebben az órában a mi hősünk is – mert ha megengedi, Nasztyenyka, továbbra is harmadik személyben fogok beszélni, tudniillik, nagyon kínos lenne nekem mindezt első személyben elmondanom” (502–503; 113–114).¹⁵² Nem feledhető azonban, hogy mindez a személyes elbeszélés bázis-narrációs módusán belül történik, ahol is *cselekményes* ábrázolás alá esik a hős-narrátor általunk most *közvetítő* funkciójában megragadott történetmondása. A *narratív* közvetítés valójában minden esetben *szemantikai* közvetítéssel szolgál. A közvetítés értelmét ennek megfelelően rá lehet vetíteni a cselekmény és a regény szövegformálódásának síkjára is. A cselekmény síkja a hős ábrázolt életbeli helyzetére vonatkoztatott. Belső (értsd: a regény én-elbeszélési struktúráján belül *ábrázolt történetelbeszélési* eseményként megjelenő) elbeszélésében az álmodozó egyszerre adja kritikáját álmodozásának, valamint annak, ahogyan eme álmodozásról olyan kritikát fogalmaz meg Nasztyenykának, mely gondolatai között már réges-régről ismert, ezért önítéletét „mintha könyvből olvasná” – a korábban idézettekén túl lásd: „elmondtam azt, ami már régen felgyülemlt a szívemben, amiről úgy tudtam beszélni, *mintha könyvből olvasnám*, mert már régen készültem rá, hogy *ítéletet mondjak magam fölött*, és most nem álltam meg, hogy ezt az ítéletet fel ne olvassam” (508). Az ítélet könyvből való felolvasása az álmodozó-elbeszélő „gyönyörű” beszédében testesül meg, vö.: „– ...[N]em lehetne valahogy kevésbé gyönyörűen beszélnie?”; „– [...] [T]udom, hogy gyönyörűen beszélek, de, bocsásson meg, másképp nem tudok beszélni” (502; ezzel vág össze a „patetikus” modalitás is,¹⁵³ melyet a regényzárlat később majd sajátos ódai-elégiai modalitássá transzformál). Ez *után* a lényege szerint *könyvből felolvasott* (a *szóbeli történetmondás aktusának* részét képező) ítélet *után* következik a Zsukovszkijra utaló álmodozás-meghatározás módosítása (a *kiapadhatatlan*

¹⁵¹ Vö.: Ковач 1994. E könyv részletesen, műfajközi kontextusban mutatja be a perszonális elbeszélés narratív és diszkurzív sajátosságait.

¹⁵² Vö. ezt a korábban mondottakkal. A váltás kétirányú és dinamikus átalakulásokat takar. A harmadik személy használatáról lásd: Seifrid 1982: 164–165, 172–173, n. 8 – kommentálva is lásd: Finke 2000: 254. Az elbeszélői alanyváltásoknak mint szemantikai sornak a végpontját képezi majd az egyes szám első személyű elbeszélésmód magában a Dosztojevszkij-regénynek a narratív keretében.

¹⁵³ „*Patetikus* előadásomat befejezve, ünnepélyesen elhallgattam” (508; „Я патетически замолчал, кончив мои патетические возгласы”, 117), vö. Nasztyenyka későbbi reakciójával: „Én persze nem tudtam volna ilyen szépen elmondani, mint maga... én nem tanultam – tette hozzá félénken, mert *ünnepélyesen szárnyaló beszédem, magasröptű stílusom* valamiféle tiszteletet [уважение к моей патетической речи и к моему высокому слогу, 120] keltett benne” (511).

fantázia mégiscsak *kiapad*), és az elbeszélő beszédének a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című vers szövegtől való elhelyezése a *kóborlás* és az *évforduló* motívumán, illetve a tematikus emlékeztetőn keresztül. Ezután, a „korábban már megírt” és sajátjának tekintett szövegektől való eltérésként (e szövegek, láthattuk, nemcsak egész regényeket foglaltak magukban, hanem azok kritikáját is¹⁵⁴) jelenik meg az álmodozó *további beszéde*. E beszéd, noha nem ad számot arról az intertextuális hálóról, mely motívumain keresztül szövődik a Dosztojevszkij-regényben, a mű szöveges megformálásában részt vesz, harmonikusan felvezetve ahhoz a szövegszubjektumhoz, amelyhez mint narratív-szemantikai instanciához már a *Fehér éjszakák* egész történetének az elbeszélését rendelhetjük. A *közvetítő* szereppel kapcsolatosan újra megfigyelhető tehát, hogy az percről percre átértékelődik, annak mértékében és aszerint, ahogyan a szemantikai kibontás előrehalad. Pontosabban: a szemantikai viszonyrendszerbe lépő formációk az előrehaladás olyan új és új fázisaiban kapaszkodnak egymásba, melyek egyre újabb, folyamatosan átalakuló, átlényegülő közvetítő alakzatokra támaszkodnak.

E folyamat fényében – melynek megvalósulásában jelentős szerepet játszik az álmodozónak az ábrázolt regényen belüli („belső”) történetelbeszélése – metareferenciális értelmet nyer Nasztyenykának egy fontos megállapítása. Gondolatai azzal a végkövetkeztetéssel *zárulnak*, hogy *újra* kell mindent *kezdeniük* („mindent *előlről* kell *kezdenünk*”, 497). Éppen azon narratív-szemantikai funkció alapján, melyet a *Fehér éjszakák* szövege az álmodozó-elbeszélő történetmondására ruház, világlik ki egyértelműen, hogy a hős, félelmeit és önítéletét meghazudtolóan, egyáltalán nem a régi típusú álmodozással végzi be életét, tehetetlensége rabjaként, mely állapot miatt soha nem lenne képes új életet kezdeni (vö.: „– Hát csakugyan így élte le az egész életét? – Egész életemet, Nasztyenyka – feleltem –, így éltem, és úgy látszik, *így is fogom befejezni* [...] *sosem leszek képes* igazi életet *kezdeni*”, 508–509). Az újrakezdés lehetetlenségével szemben (vö. még egyszer az önítélet jellemzőjeként a *már megírt könyvből való felolvasást*), a hős beszédének folytatásaként elevenné válik a történetmondásba szólítás szemantikai üzenete, a *bevégeztnek (elmondottnak) újraindításán (újraelmondásán)* keresztül. E gondolatnak megfelelően „kezdi/mondja újra” a regény szövege a szóban forgó „belső” történet után a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* szövegét (folytatva az intertextus szemantikai kiépítését, mely az álmokkritikától az azt időben követő látomásig, illetve az álmokkritika elbeszéléséig halad), valamint adja meg a Zsukovszkij-vers átértékelését. Mindkét esetben olyan értelmezés iktatódik így a Dosztojevszkij-regénybe,

¹⁵⁴ „Ábrándjaimban egész regényeket élek át!” (493, „Я создаю в мечтах целые романы”, 107); „most nem álltam meg, hogy ezt az ítéletet fel ne olvassam” (508).

mely *folytatja*, illetve *átlényegíti* az eredeti szövegeket, a bennük fogant gondolatsorokat. Vagy továbbvezeti azokat (Zsukovszkij-vers), vagy elmélyült olvasatukkal teljesíti ki értelmezésüket (Puskin-vers). A Zsukovszkij-versből már idézett *kezdés–befejezés* alakzat ennek értelmében szintén metareferenciális jelentésspektusúvá válik. Ha a Fantázia adományának hiányában szenvedők úgy élnek „percnyi életet”, hogy létük „mihelyt megkezdődött, már be is végződött”, akkor a vizsgált dosztojevszkiji szöveghely metareferenciális síkon ehhez a gondolathoz úgy viszonyul, hogy a regény saját alkotói fantáziáját *a bevégződést meghazudtoló újakezdésnek* (vagyis *a folytatásnak*) *a szükségletével* hozza megfeleltetésbe, amivel egyszersmind újraminősíti a zsukovszkiji Fantáziát. Az ottani *esztétikai alakváltozás* mint az *újraértelmezésen alapuló újírás* gondolata válik itt értékessé. A látomás, majd a történetelbeszélés, a *folytatás* is dinamikus sort alkot, melynek folyamán a közvetítő alakzatok kompozicionális és szemantikai előrehaladása figyelhető meg.

A Fantázia újraminősítésében ténylegesen igen fontosnak bizonyul a metareferenciális vonatkozású újrameghatározás. Korántsem csak arról van szó, hogy az álmodozó „saját élete alkotóművésze”-ként (vö. 506; „он сам художник своей жизни и творит ее себе”, 116) fellépve elveszíti az igazi élettel való kapcsolatának lehetőségét (ezt az életet nem tudja *elkezdeni*). Az említett nézőpontból tekintve az *élet regényekben való átélése* sajátosan lesz újragondolás tárgya: *a már megírt és az újraírt irodalmi alkotások viszonyának* a problémakontextusába vonódik, melybe beletartozik *a már megfogalmazott „kritika” és az alkotó átlényegülésben fogant továbbírási aktus relációjának* a kérdésköre is. Áttolódik a hangsúly magára az *írásra*, vagyis az *irodalmi műalkotás mibenlétére*. Arra a tartalomra, melynek a műalkotás a hordozója, és amely kötött esztétikai formák keretében tud feltárulni. Ennek értelmében nem az tűnik fel problémaként, hogy az álmodó regényekben és versekben gondolkodik. Sokkal inkább az, hogy már megírt, és *általa tovább nem írt* (nem újraértelmezett) műalkotásokat választ anyagul élete szövegének megalkotásához (legyen az a műalkotásokkal való azonosulás vagy kritika). Minél közelebb kerül az elbeszélő ahhoz, hogy ne a már megírt alkotások alkalmazásában merüljön ki alkotó fantáziája, annál alkalmasabbá válik elbeszélése a *közvetítésre*, többek között arra, hogy magát a *Fehér éjszakákat* is elvezesse az álmodozás tárgyaiként említett művektől, de főképp: a szentimentális-romantikus írásmódtól a Dosztojevszkij által megalkotott „szentimentális regény”-ig, melyet maga a *Fehér éjszakák* mint irodalmi szöveg reprezentál. E regény nem túllép a zsukovszkiji Fantázia-meghatározáson, mintegy azt is sugallva, hogy a boldogság nem az élet megformálásának a művészetében rejlik, hanem az irodalmi szöveg létrehozásában.

Egyszerűen minősíti és újraminősíti az alkotó fantáziát (újraértelmezi tehát a Fantázia irodalmi szövegekben adott korábbi meghatározásait). Többek között aszerint ítéli meg és értékeli az alkotó fantáziát, hogy annak értelmezése mögött a világteljesség feltételezése áll-e – Zsukovszkij megoldása maga is ezt sugallja, amikor az *öröklét* kínálja a változó megnyilatkozási formákban feltáruló Fantázia *teljességét*. Ezzel szemben helyezkednek el azok, akik szűkölködnek eme adományban, az ő létük nem lehet teljes, csak percnyi.

Az alkotó fantázia értelme áll tehát a kifejtés középpontjában, annak metareferenciális jelentésvonatkozásaival, melyeket Dosztojevszkij irodalomtörténeti kontextusban szemléltet a szentimentális, preromantikus, romantikus¹⁵⁵ irodalmi alkotó fantázia változatainak és azok esztétikai szövegmegközelítéseinek az eseteire való következetes utalással. S mindeközben az álmodozó hős *ábrázolt* történetelbeszélését olyan köztes szemantikai pozícióba helyezi, mely kettős összekötésben, értelmi átvezetésben vesz részt. Egyfelől a regény egészének szövegsemantikai síkján közbülső láncsszeműl szolgál a *szóbeliség aktusához kapcsolódó ábrázolt történetmondás* (lásd azt, amit a hős írásban még nem rögzített: az álmokat és azok kritikáját, melyeket az életét elbeszélő ugyanezen hős „mintha” egyaránt „könyvből olvasn[a]”) és az *írásbéliként modellált ábrázoló történetelbeszélés* között, mely utóbbi már a Dosztojevszkij-regény egészéhez kapcsolt elbeszélő-hős szemantikai alakjegye (az ő visszaemlékezései alapján születik meg a regény). Ez egyben világosan mutatja, hogyan közvetíti a „belső” történetelbeszélés az álmodozás és a dosztojevszkiji regény között. Másfelől viszont az álmodozó hős ábrázolt történetelbeszélése, mint láthattuk, *intertextuális* összekötő. Rajta keresztül a regény egészének az irodalomtörténeti folyamatba való önreflexív behelyezettsége szemlélhető. Az álmodozó történetelbeszélésére mint ábrázolt

¹⁵⁵ A szentimentalizmus és a (pre)romantika kapcsolódásáról, illetve e korszakok és jellemzőik megnevezésében és leírásában a terminológiai-fogalmi átfedésekről lásd pl. M. B. Иванов 1996: 46; 123–125. Vö. Западов 1995: 38–52. A „preromantika” koncepciójának értelmezését a szemiotikai modell kontextusában lásd Лотман 1978: 25. Jelentős részt szentel a korszakhatárok érzékeltetésének és terminológiai megközelítésének Rudolf Neuhäuser is a kortárs alkotók és gondolkodók tollából származó meghatározások és azok kommentálása keretében felépülő antológiájában.

Különösen sokatmondó a korszak-megkülönböztetések terén Zsirmunszkij Veszelovszkij-kritikája abban a tekintetben, ahogyan vitatja Veszelovszkij igazát a tekintetben, hogy Zsukovszkij-könyvében fenntartás nélkül a szentimentalizmushoz kapcsolja a költőt. Zsirmunszkij megítélése szerint Zsukovszkij romantikus alkotó. Zsirmunszkij 1979: 97; vö. M. B. Иванов 1996: 139. Fleishman ebben a kérdésben arra rámutatva foglal állást, hogy Zsukovszkij lírája a 18. századi lírával való ellentétében értékelhető, amennyiben nem tükröződik benne az a felfogás, hogy az emberi élettel összekeverhetetlenek a változó létállapotok. E költészet ellentmond tehát a statikus ábrázolásnak, és ebből kifolyólag Zsukovszkij lírai életművét a maga egészében „elégiaiként” lehet értékelni. Флейшман 2006: 10, *passim*. Vö. Zsukovszkij „elröppenő” látomásairól és azok filozófiai tartalmáról (mindennek szemiotikai természetéről már volt szó az *Első rész* első fejezetében): Senderovich 1985.

Az orosz szentimentalizmus szakaszolásának eltéréseiről lásd Breuillard 2002–2003a; vö. pl. Neuhäuser kettős korszaktagolásával (lásd a moralisztikus-didaktikus korszakot; az esztétikai sajtoságú korszakot): Neuhäuser 1975; vö. M. B. Иванов 1996: 46; Orlov korszaktagolásáról (a „két szentimentalizmus”-ról Radiscev különválasztásával) lásd uo. 43. Az elégia fejlődéstörténetének lényegbe vágó kifejtését lásd Флейшман 2006; lásd szintén: Фришман 1991.

cselekményre és mint a benne megtestesülő motivikus-szüzsés folyamatok intra- és intertextuális szövegletéteményesére így szemantikailag ugyancsak súlyozott szerep hárul a regény jelentésvilágának a kiépülésében. E történetelbeszélés az *alkotó fantázia* értelmezését a *belső gondolattól* (alapuljon ez a zsukovszkiji ihleten vagy az álmodozó-hős álmokkritikáján) a *szóbeli elbeszélésen* át az *írott szövegként* való rekonstruálhatóságig vezeti, miközben e logikai sort rárétegezi az *irodalomtörténeti folyamat* kérdésére, vagyis egyszerre veti fel az alkotó fantázia problémáját a személyességhez (az alkotó szubjektumához) kapcsolódó keletkezés dimenziójában és a személyes alkotástörténettől már eloldható irodalom-/kultúratörténeti folyamatok vetületében. A szemantikai közvetítésben betöltött ilyen súlyos funkció, valamint a közvetítés értelemtartományának nagyfokú kiterjedtsége indokoltá teszi, hogy még egy pillantást vessünk az álmodozó történetelbeszélésének mint közvetítő alakzatnak a kompozíciójára és a rajta nyugvó további értelmi elágazásokra.

Ha újra szemügyre vesszük az álmok bemutatását, azok kritikájának a megfogalmazását és a modalitás témamegjelenítését magában foglaló történetelbeszélést, érdemes némi pontosítással élni a felderített tág kompozíciós keret és az abban megnyilatkozó jelentésmeghatározások, illetve szüzsés kibontási irányok eddig kínált értelmezése tekintetében. Az álmodozás-leírás és a kritikai értékelés valójában két nagy egységre bomlik, melyeket Nasztyenyka első reakciója választ el egymástól. Az első egység végét a már idézett mondat jelöli meg: „Patetikus előadásomat befejezve, ünnepélyesen elhallgattam” (508).¹⁵⁶ Erre fordul Nasztyenyka „félénk részvétellel” a történetét elbeszélő hős felé, megkérdezve őt, hogy valóban a mondottak szellemében élte-e le addigi életét. Így indul a beszélgetés arról, hogyan zárul majd a hős sorsa, amelyhez annak ismételt megállapítása kapcsolódik, hogy a Nasztyenykával töltött – most már – két éjszaka magát az életet jelenti számára. Végül ebből nő ki a történetelbeszélés második része. A második rész tartalmazza a már régen elgondolt morális ítélezést, melyet az első két fehér éjszaka új élménye mintha feloldani látszana. A kritikai értékeléshez tartozó indítótéma itt az álmodozások utáni kijózanodás, mely azt mondatja a hőssel, hogy ábrándozó álmaival bünt követ el az élet ellen. A kijózanodással összefügg az álmok lassú elenyészése, melyet eme álmok évfordulóinak megünneplése sem fordíthat már vissza, s végül egyszerre marad annak vágya, hogy az álmok még működjenek („...hát hol vannak álmaid?”, 510), valamint a tudat, hogy az élet egésze csak üres, álmodozó vágyakozás volt („mert hiszen mindaz, ami elveszett, semmi volt, ostoba, nagy semmi, üres ábránd csupán!”, 511). E második részbe illeszkedik közvetlenül a *kiapadhatatlan képzelet*

¹⁵⁶ Lásd Farynot Puskin lírájának kontextusában arról, hogy nem esik egybe a szóbeli kommunikáció a szív nyelvével. Фарино 1974: 69.

kimerülésének intertextuális motívuma, jelezve a Zsukovszkij-költeményhez képest végbemenő elmozdulást. (Ezt korábban a mindig változó formájú szépség visszahozhatóságának problematizálásaként azonosítottam, rámutatva arra, hogy a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című versből formálódó intertextus is részt vesz a Zsukovszkij-vers átértékelésében, legfőképpen az *év* és az *évforduló* motívumán keresztül. Ugyanakkor utal a látomásra is, így megerősítve a látomás és a történetelbeszélés szemantikai egységét és az álmodozáshoz viszonyított értelmi előrehaladását).

A történetelbeszélésben nagyon éles vonalú tematizációs egységek tárják fel a Zsukovszkij-versre való utalásnak a hős nézőpontváltozását tükröző tartalmi elemeit. Elsőként az álmodozáshoz rendelt „*minden órában* tetszése szerint *teremtí újjá* életét” (506) állapotról kapunk így hírt, ami a fantázia zsukovszkiji értelmezésével fűződik egybe – e fantázia jegye még a „csapongó, játékos képzelet”, mely alakról alakra röppen (vö.: „фантазия подхватила на своем игривом полете”, 115). Később kritikai megfogalmazásában már az álmmentes életről állítja a hős, hogy az a létezés „nem röppen tova, mint az álom, mint a látomás, hanem *örökkön megújul, örökkön fiatal, egyetlen órája sem hasonlít a másikhöz*, míg a szomorú és kietlenül egyhangú, félénk képzelet rabja az árnyéknak, a gondolatnak, az első fellegfoszlánynak, amely hirtelen eltakarja a napot” (509). Nem nehéz itt felismerni mindkét tematizációnak a Zsukovszkij-vershez való kötöttségét, melynek keretében az *örökkön megújul, örökkön fiatal, egyetlen órája sem hasonlít a másikhöz* minősítésben rejlő tartalom úgy jelenik meg, mint a *minden órában újjáteremtő álmokat* transzformáló tartalom – ez a *valós élet* jellemzője. A *tovaröppenő álom-élet és a megújulásában örökkön megőrződő élet* az, ami szembekerül így egymással. Az „*egyetlen órája sem*” és a „*minden óra*” időjelölések, szegmentálva az időfolyamatot, szemléletileg illeszkednek a történetelbeszélésben ezután következő évforduló-témához, amely az *évek és évfordulók* motívumát a fent már bemutatott módon hozza elénk. Része az *órához* mint időszegmentumhoz való visszatérés; korábban ezt egyben Gogol *Nyevszkij Proszpektje* egyik szignáljaként ismertük fel: „...éppen itt, *pontosan egy évvel ezelőtt* ugyanebben a napszakban, *ugyanebben az órában...*” (510). Az évfordulós órák – tapasztalhattuk – egyben a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* szövege alapján formálódó intertextusnak is fontos részletét alkotják, ezt erősíti meg a „milyen gyorsan repülnek az évek!” felkiáltással adott folytatás („как быстро летят годы!”, „Еще пройдут годы”, 119; Puskinnál: „Я говорю: промчатся годы”). Az álmok utáni vágyódásnak („...hát hol vannak az álmaid?”) és az álmok kritikájának egyidejű jelenlétéhez (az utóbbit éppen az álmok „évfordulós” visszahozásának, illetve e lehetőség tagadásának és a szomorú jövő előrevetítésének az ellentéte fémjelzi) hozzávehetjük még a következőket: épp a

kiapadhatatlan képzelet megcáfolásához és az álmok törmelékekből való újjáépíthetőségének a megkérdőjelezéséhez köthető kontextusban jelenik meg egy másfajta vágnak a nyílt megnevezése: „De a lélek *valami másra* áhítozik, *mást* akar!” (510; „А между тем чего-то другого просит и хочет душа!”, 119). Ezt a *valami mást* nem konkretizálja a szöveg, csak az lesz egyértelmű az álmok kritikai átértékelése során, hogy a régi álmokból nem hívható elő a vágy beteljesedése, a hamuban nincs már szikra. E kontextusban olvasva a „...hát hol vannak álmaid?” sort („...где же мечты твои?”, 119), implicit formában felleljük a szövegben az *új álmokra való vágyódás* megfogalmazását. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy ez teljesen összeér Gogol *Nyevszkij Proszpekt* című elbeszéléséből az egyre újabb természetű álmok utáni vágyódás szüzsés motívumával.) Ennek fényében értelmezhető a közlés, hogy a régi álmok úgy válnak porrá, ahogy azok megálmodója elveti eszményképeit, „mert hiszen az ember férfiasodik” (510). Ekkor többé már nem is az elvetett álmokra vágyik, így nem is tudja a hamuból felszítani azok régi tüzét.

Azt a kettősséget érzékelhetjük tehát, hogy az *álmok kritikája* harmonikusan csendül egybe az *álmok vágyával*, amennyiben értelmezzük, hogy azok valami másféle, újféle álmokként irányozódnak elő („De a lélek *valami másra* áhítozik, *mást* akar!”). Tekintettel arra, hogy mind az álomleírás, mind a kritika a Zsukovszkij-versre utalt és mozgatja az időszegmentálás motívumait (év, óra), kibontakozik az időről időre való megújulásnak az álmokra való vonatkoztatottsága, és épp ebben lelhető fel a lélek *valami másra* való áhítozásának az értelme. Ettől az álomtól, a kritikából kiolvashatóan, azt remélhetné a hős, hogy ne „röppenjen tova”, és vonása legyen az az „örökkévalóság”, *amely folytonos megújulási képességéből eredeztethető*.¹⁵⁷ Ellentétes ez az álom azzal, amelyik jól körülhatárolható szomorúságból fakad: a régi álom elvesztésének a sajnálatából. A régi álom letéteményese „a *szomorú* és kietlenül egyhangú, félénk képzelet” („уныла¹⁵⁸ и до пошлости однообразна

¹⁵⁷ Itt, a lineáris *idő szegmentálásának* és az *örökkévalóságnak* a kontextusában rögzíthető Jean Breuillard Karamzin nyelvi reformját értelmező tanulmányának az a gondolata, hogy Karamzin inverzió-fogalma a *nyelvi szegmentálást* kiegyensúlyozó olyan erő lehet, amely az egyidejűséggel tudja ellensúlyozni a szegmentáló szekvencialitást. Breuillard megítélése szerint e felfogás gyökerét részben Condillac szenzualista filozófiájában érdemes keresni, és a kutató a képiség erősödésével hozza azt összhangba. Vö. Breuillard 2002–2003b. A szegmentálásnak, illetve e szegmentálás megvalósulatlanságának az időpoétikai vetületét emeli ki más szempontból André Monnier Ragyiscsev *Utazás Pétervárról Moszkvába* című művét elemezve. Az utasnak mint álmodozónak a tér-idő érzékeléséről állapítja meg, hogy az szubjektív, mozdulatlan időt érzékelő, és kiiktatja a jelen időtartam reális, objektív kereteit. Vö. Monnier 2002–2003. M. V. Ivanov a 18. század végi nyelvi reformot szemiotikai nézőpontból értelmezi (ahogyan *A naiv és a szentimentális költészet* című Schiller-tanulmányban foglaltakat is; lásd fentebb). Éppen a szentimentális esztétika szemiotikai dimenziójú problémafelvetésében látja ennek a művészi gondolkodási paradigmának tágan értett, a társadalmi kultúrára is vonatkoztatható kulturális erejét. M. B. Иванов 1996: 215, *passim*.

¹⁵⁸ Már e ponton érdemes megjegyezni azt, amiről még sokkal bővebben is lesz majd szó. Az „унылое” a *Fehér éjszakákban* az elégiai líra tematikus szignálja. Szintén általános érvényű referenciaként, ezennel kultúratörténeti kritikai kontextusban, lásd Földényi F. László monográfiáját a melankóliáról. Földényi 1992.

пугливая фантазия”, 118), s eme álom eltűnte is „szomorúsággal tölti el az igazi pétervári szívet” (509–510; „сожмет тоскою настоящее петербургское сердце”, 118). Olyan szomorúság ez, melyben éppen a kritizált, megújulásra képtelen fantázia lel otthonra: „de ebben a szomorúságban is mennyi a képzelet” (510; „а уж в тоске какая фантазия”, 119). Maga a *szomorúság* is annak a képzeletnek a része tehát, melyet az elavult, elhervadt és a hős által már újjáéleszteni nem akart álmok hordoznak. Ettől a szomorúságtól távolodik el történetmondása során az életét elbeszélő hős. Mindez azt jelenti, hogy a szomorúság szemantizációja éppen úgy dinamikus és a szövegfolytonosságban előrehaladó, mint az összes többi motívumé.

E tény két okból jelentős. Egyrészt lehetőséget ad arra, hogy elhatárolhassuk az álmoknak a hős által gondolatban már korábban megfogalmazott kritikáját a történetelbeszélésnek mint beszédaktusnak az eredményeként születő kritikától és abban az új típusú álom vágyának a felmutatásától. Másrészt azért fontos, mert a szomorúság a részvét és sajnálkozás modalitás-témáját képviseli, ami pedig a *Fehér éjszakák* szentimentális regényként történő értelmezésének a kérdésebe vág. A modalitás-téma három fontos helyen kerül elő a történetelbeszélésről szóló későbbi visszaemlékezésekben. Mindhárom előfordulás a hős beszéde patetikusságának már megidézett tulajdonságához kapcsolódik, amelyet most az említett új kontextusba helyezve vizsgállok meg ismét. Ott, ahol Nasztyenyka még a történet bevezetője (az álmodozók portréjának megfestése) után megjegyzi, hogy nem kellene olyan „gyönyörűen” („прекрасно”, 113) beszélni, amire az álmodozó azt feleli, hogy ő nem tud másképp megnyilatkozni, találunk egy fontos betoldást a szövegben: „Nasztyenyka! – *feleltem nyomatékosan és szigorú hangon, miközben alig tudtam visszafojtani a nevetésemet.* – [...]” (502). Amikor viszont patetikus előadásának első részét befejezve az álmodozó-elbeszélő „ünnepélyesen elhallgat”, már egész más árnyaló magyarázatra bukkanunk: „Emlékszem, borzasztóan szerettem volna valahogy erőltetve felkacagni, mert már éreztem, hogy megmozdult bennem valami ellenséges kis ördög, hogy *már kezdett összeszorulni a torkom, reszketni az állam, és hogy szememben egyre több a nedvesség*” (508). Ekkor már a hős fél, hogy elbeszélése után Nasztyenyka kineveti őt („Azt vártam, hogy Nasztyenyka [...] gyermeki, fékezhetetlenül vidám nevetésben fog kitörni”, 508), és ezért kezdi is sajnálni, hogy szívében rég felgyülemelő érzéseit megosztotta a lánnyal. Az ellenséges „kis ördög”, mely megmozdul benne, nem más, mint saját *bánata*, a könnyek, amelyek kezdenek szemébe tolni – a meghatottság saját elbeszélése tartalma felett, az együttérzés saját álmodozó figurájával, amelyet kívülről nézve, igaz, félve is ettől, de mégis, kinevetésre méltónak tart. A patetikus intonációnak a nevetéssel való kétszeres megjelölése – miszerint maga a hős is alig

tudja visszatartani nevetését, másfelől meghatódva ugyan, mégis azt feltételezi, hogy álmodozó alakja kinevethető – a *pátoszhoz kapcsolódó meghatottság* érzésének a jelölésébe ugyanazt az ambivalenciát viszi, mint amit később a szomorúság tematizálása során tapasztalhatunk, amikor a képzeleten alapuló szomorúságot elbeszélése második részében a hős már elítéli. A pátosz tehát, mint a beszédmódhoz tartozó intonáció, elválaszthatatlanul összefűződik a *szomorúság* és a *részvét* témáival, s értelme szerint nem felel meg az új típusú álomra vágyás azon óhajításának, melyről az elbeszélés második része, az álmokritika ad hírt. E második rész viszont maga is ébren tartja a *pátosz* motívumát, az elbeszélés zárlatában, amikor Nasztyenykáról megállapítást nyer, hogy az elbeszélő „ünnepélyesen szárnyaló beszéd[e] és magasröptű stílus[a]” (511) valamiféle tiszteletet keltett benne. Szembeötlő, hogy az előző két esettől feltűnően eltérő módon itt már szó sem esik arról a disszonanciáról, mely a történetét elbeszélő hősnek saját beszédintonációjához fűződő értékelésében korábban mutatkozott meg, a pátosz és a (saját, majd az idegen) nevetés közötti feszültségben. A témakibontás síkján legalábbis e ponton a pátosz és az ünnepélyes emelkedettség mintha helyénvalónak bizonyulna. Innen szemlélve a regény zárlatának már értelmezett ódai-elégiai intonációját¹⁵⁹ megállapítható, hogy a hős történetelbeszélése a modalitástematizáció síkján is közvetítő alakzatnak bizonyul: átvezetést biztosít a komikummal összefont, hiteltelenített pátosz modalitásából a regény végén érvényes *ünnepélyes elégiai* felütésbe.¹⁶⁰ Mi több, mivel a komikumot a részvét témájába is betagozza, a mottóban indított kiinduló modalitásproblémát beállítja abba a kérdéskörbe, mely a regény nyelvének beszédmód-intonáció felőli értelmezhetőségére világít rá.

¹⁵⁹ Látni fogjuk, hogy nem csupán az intonáció tekintetében kerülnek a látókörünkbe óda-poétika ismérvek. A *magasztalás* jelentősen átalakított témája is erősen belejátszik az ilyen irányú műfaji asszociációba, mely, természetesen szintén átalakul (legfontosabb átlényegülése szerint: *személyessé* válik), hiszen prózai regényszöveg részét képezi a műfaji emlékezet. Ezt a maga helyén a *благосъзнатостъ* szemantizációjának a vizsgálata megvilágítja majd. Az óda 18. századi történetére, illetve poétikai nyelvének sajátosságára mindössze néhány példaértékkel szolgáló szakirodalmi munkán keresztül hivatkozom: Пумпянский 2000a [1923–1924], különösen: 46–108; Тынянов 1977; Вяч. Вс. Иванов 1979.

¹⁶⁰ Az ünnepélyességnek az intonációs poétikához kapcsolódó problémáját F. V. Fjodorov Zsukovszkij költői innovációját szemlélve veti fel, amikor is, az intonációs lassítások technikáját értelmezve rámutat arra, hogy a 18. századi költészetben ez olyan *ünnepélyes* lelassítottsághoz vezetett, mely a hősi pátosz, a szatirikus leleplezés vagy a filozófiai-politikai deklarációk intonációs sajátosságaként tartható számon. Ezzel szemben Zsukovszkij meditatív lassítást valósít meg, mely az elégiai lélek kifejezésnek az eszköztárába tartozik. Úgy látszik tehát, hogy az ünnepélyességnek és pátosznak mint intonációs modalitásoknak a jelenléte ismét verstörténeti vonatkozásokkal bír, és ezen belül hangsúlyosan illeszkedik az orosz elégia történetének az alakulásába. Így a „Patetikus előadásomat befejezve, ünnepélyesen elhallgattam”, valamint az innen és a fenti bemutatott szövegek környezetből sarjadó transzformáció nagyon is versnyelvi metapoétikai kérdéskör lesz, és ebben a kontextusban értelmezendő majd a regény zárlata. Az intonáció egyben „zenei” természetű problémakörre egyben visszavezet a véges és végtelen fogalmi dichotómiájának a zeneiségben való feloldási kísérleteihez, melyekről Fjodorov is szól, és amelyek körében Zsukovszkij zeneiségét a szó tárgyi jelentését túlnövő szemantikai végtelenítés kérdéskörében értelmezi a kutató. Федоров 1999.

Ebben a tekintetben is érvényesül tehát a történetelbeszélés közvetítő funkciója. Még egy új aspektus bizonyul így közvetítő szerepűnek abban a szemantikai folyamatban, amely a cselekményvilágban *ábrázolt történetet* (az álmodozó-hős történetelbeszélését) az *ábrázoló történeten* (az elbeszélő-hős visszaemlékezésein keresztül) elvezeti a dosztojevszkiji regényhez és annak önreflexív poétikájához. Ezzel vissza is érkeztünk az irodalomtörténet területére. A belső szövegkonstrukció keretében megragadható jelentésközvetítés, melynek funkcióját a hős történetelbeszélése több szemantikai kifejtési sorban maradéktalanul teljesíti, elválaszthatatlan a mű intertextuális meghatározottságától. Ez utóbbi hozzájárul a Dosztojevszkij-regény metapoiéziszének a kiépüléséhez, és ennek köszönhetően közelebb vezet azon irodalomtörténeti folyamatnak a megértéséhez, amelyben a *Fehér éjszakák* közvetítő szerepet vállal.

ÖTÖDIK FEJEZET

A TELJESSÉG MEGJELENÍTÉSE A KEZDET, A VÉG ÉS A FOLYTONOSSÁG
GONDOLATKONTEXTUSÁBAN

A *Fehér éjszakák* intertextuális rendszerének vizsgálata azt mutatja, hogy Dosztojevszkij a *teljesség* gondolkörét az idő problémájára vetítve két dimenzióban gondolkodik. Vizsgálja egyfelől *a perc*, *az idő törtrésze* – tágabb perspektívába vonva: *a töredékesség* – *teljességértékét* (egészlegességét), annak tartalmi mélysége és sűrűsége, valamint *egésszé formálódásának kibonthatósága* alapján; másfelől figyelmet fordít a teljesség elveszíthetőségére, leszűkülésére. Mindez a *kezdet*- és *vég*-probléma olyan kifejtésén keresztül szólal meg, mely a *szövegkezdet* és a *szövegvég* implicit témáit vonja maga után, azokat a *szövegteljesség* kérdéskörébe illesztve.¹⁶¹

Anélkül, hogy az adott keretek között mélyebben beleolvasnánk az odú-álmodozás jellemzésére hivatott címek mögötti művekbe, csupán magukra a szövegközi utaló szignálokra figyelve, illetve az álmodozás leírásának bővebb szakaszában megjelenő motivikus és tematikus jelzéseket számba véve is szembesülünk a ténnyel: Dosztojevszkij regényében valóban egy kiterjedt és belsőleg koherens puszkini intertextus-rendszer fejt ki hatását intenzív jelenlétével. E rendszer elemei a fent megjelölt módon (egyszerű utalójeleken, illetve tematikus és tágabb szemantikai motívumokon mint szignálokon keresztül) szerveződnek. Továbbra is eltekintve attól, hogy az összes ilyen irányú jelentésmegnyilatkozást sorra vegyem,¹⁶² az alábbi komponenseket emelem ki. Az *Egyiptomi éjszakák*¹⁶³ konnotálja a pillanatba, az idő törtrészébe – méghozzá az éjszakába! – belesűrített átélés teljességének az alkotásra rétegzett gondolatát; *A fukar lovag* egyrészt a *kimeríthetetlen bőség*, másrészt a *vágyfelettség* motívumán keresztül idéződik meg, az utóbbi explicit jelölőjét a következő sorok alkotják: „álmodozóm nem kíván semmit [ничего не желает], mert felette áll a vágyaknak [выше желаний], mert mindene megvan [с ним все], mert

¹⁶¹ Emlékeztetek a teljesség és vég problémájának azokra az összefüggéseire, melyeket a romantikus alkotásfilozófia kontextusában már az *Első* részben tárgyaltam.

¹⁶² A leírásnak ezúttal nem az a célja, mint ami a *Klasszikus modernség. A Rügyin nyomról nyomra* című történeti intertextuális Turgenev-monográfiának volt: minél teljesebben számba venni a tanulmányozott műalkotás intertextuális rendszerét. Jelen munkában a *Fehér éjszakák* intertextuális rendszerének részleges rekonstruálása a felvetett fő probléma, a közvetítő alakzatok megvilágításának a szolgálatában áll, bizonyos intertextusokra még csak említés szintjén sem történik utalás. A harminc kötetes Dosztojevszkij-összkiadás jó pár – noha messze nem minden – világirodalmi alkotás utalójelét azonosítja, de az intertextusok kiépülésének a módjairól ezekben az esetekben sem találunk híradást. Достоевский 1972, T. 2: 489–492.

¹⁶³ A művet oroszul lásd Пушкин 1976, T. 5: 226–238.

minden óhaja teljesült [он пресыщен], mert saját életének ő az alkotóművésze, és minden órában [себе каждый час] tetszése szerint teremti újjá életét.” (506). Vessük ezt össze a puskin kistragédia vonatkozó szöveghelyével: „*Мне все послушно, я же ничему; / Я выше всех желаний; я спокоен...*” („Nincsen fölöttem úr, mindenki csak / Szolgál, s a vágyaknak nincsen hatalma / Rajtam”,¹⁶⁴ ehhez kapcsolódóan lásd az *álmatlanság*, az *álmatlan éjszaka*, a „*бессонный труд*”, „*бессонных ночей*” motívumokat). A *fukar lovag*-konnotációba látható módon beletartozik a *minden* átfogó megjelölése és e tartalomnak egységekre bontása, a *все-каждый* jelentéskapcsoláson keresztül.¹⁶⁵ A *minden* beteljesülésének („*Я выше всех желаний*”), a *teljesség* elérésének az *álmatlan* (álmot nem megengedő) munka motívumához való odakötése, mely az *Egyiptomi éjszakák* kontextusában az egymás mellé rendelt *szerelem*nek és *alkotás*nak feleltethető meg, harmonikusan illeszkedik az álmodozás-leírásba behívott *Стухи, сочиненные во время бессонницы*¹⁶⁶ (vö. *Álmatlan éj*¹⁶⁷) című Puskin-vershez, ahol is az alkotás folyamata, „munkája” kötődik az *álomtalan éjszakához*. E vers a *Fehér éjszakák* eseménytörténeti világára vetítve, az *Egyiptomi éjszakák* jelentéskörnyezetében a Nasztyenykával megélt szerelmes éjszakákat ruházza fel a *teljes élet/alkotás* jelentésével. Ezek az éjszakák válnak valós forrásává annak a művészi alkotásnak (az írásos visszaemlékezésekből felfakadó műalkotásba lényegülésnek), amelyben a megidézett Puskin-vers lírai alanya a regény intertextuális világában újra megjelenően keresi átélt élményeinek jelentését, a tagolatlan teljességet szegmentálva és értelemmel felruházandó. Ebbe beletartozik az eltékozolt napnak („Мной утраченного дня”) a kompenzálása is: „Мне не спится [...] Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу...” („Vád az elveszett napért? / [...] Szeretnélek érteni – / Szóljatok, éj titkai!”). E gondolatkörbe illeszkedően találunk rá az álmoleírás-részletekben olyan utalójelekre, amelyek a *Mozart és Salieri* értelemvilágának komponenseit emelik be a Dosztojevszkij-regénybe. Az *álmatlanság* a hívó motívum, az utalást pedig félreérthetlenné a vele egybefűződő „fekete gondolat” teszi.¹⁶⁸ Ez a már bemutatott *évforduló* környezetében – a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...*-intertextus részeként – merül fel, azoknak a korábbi időknek az emlékét előhíva, amikor a

¹⁶⁴ Puskin 1976: 284. A továbbiakban e kiadásból a 275–292. lapokról idézek. Az orosz idézetek forrása: Пушкин 1975, T. 4: 261–278.

¹⁶⁵ Csak zárójelben jegyezem meg, hogy *A fukar lovag* és az *Egyiptomi éjszakák* együttes intertextuális szerepére Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében látunk majd ismét példát, abban a Dosztojevszkij-műben, amelyik tematikusan a legélesebben exponálja a pillanat átélési élményként adott sűrűségének és teljességének a gondolatkörét, annak sokirányú elágazásával.

¹⁶⁶ Пушкин 1974, T. 2: 248.

¹⁶⁷ Puskin 1978: 337. Szabó Lőrinc fordítása.

¹⁶⁸ Természetesen a szenvedély növekedésének és pusztító hatásának az a témája is releváns a *Fehér éjszakák*ban, melyet Gersenzon Salieri alakjához köt. Гершензон 2000a: 84, *passim*.

történetét Nasztyenykának elbeszélő hősnek még „nem voltak ilyen sötét gondolata[i]” (510; „не было этой черной думы”, 119).

Emlékezhetünk: a Dosztojevszkij-regénynek azon a szöveghelyén járunk, ahol az elbeszélő szavai szinte szó szerint idézik az említett Puskin-vers egy sorát: „milyen gyorsan repülnek az évek!” (511¹⁶⁹). A „черной думы” kifejezés az *álmatlan éjszakák* jellemzőjeként egyértelműen vezet Puskin *Mozart és Salieri* című kistragédiájának Mozart-alakjához. Éjszaka, álmatlansága idején („Бессонница моя меня томила”¹⁷⁰) szegődik hozzá a „fekete ember”¹⁷¹ („мой черный человек”¹⁷²), azoknak a „fekete gondolatok”-nak („черные мысли”) a metaforikusan megszemélyesített alakját testesítve meg a mű szövegében, melyek forrásából a drámában a szemünk láttára fakad fel a mozarti *Requiem. Mozart halálától* (halálának folyamatától) a műben szemantikailag elválaszthatatlan a *műalkotás megszületése*.¹⁷³ A két gondolatsor egymásra vetített kifejtésének a végpontját jellemzi majd

¹⁶⁹ Ennek okán jelentősen magára irányítja a figyelmet az a tény, hogy az adott kontextusban szóban forgó két vers kronotopikus összefüggéseinek tekintetében is egymás mellé állítható. Miként a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című vers esetén tanúi voltunk a térmotívumok időbelivé való átlényegülésének (ezt az eljárást jelöltem meg a kronotopikus poétikai gondolkodás kialakulásának a mozzanataként a versben); Jakobson verselemzésének fényében az *Álmatlan éj*ről is ugyanez mondható el: a költemény első két sora hangsúlyozza a teret, ezt váltják le az idő nehéz és tolakodó átélésének a későbbi képei. Vö. Якобсон 1987: 199. Az időhöz, mely az éjszaka neszeihez, s így a lírai énhez szóló kérdésekhez kötődik, Péter Mihály kiemelten kapcsolja a lelkiismeret-furdalást és a lírai én vágyát, hogy választ kapjon kérdéseire. Ez utóbbiakat a kutató, A. Blagojjal (vö. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина [1826–1830], Москва, 490.) vitatkozva úgy ítéli meg, hogy kifejezetten e lírai „én”-re vonatkoznak, vö.: Петер 2005: 190, 206. Jakobson a jelen idejének a múlttal és a jövővel alkotott szétbonthatatlan kapcsolatára mutat rá, és az „Élet, egérmotózásod / Miért izgat, mondd miért?” („Жизни мышь беготня... / Что тревожишь ты меня?”) sorokban az *előre*- és a *hátra*-irányok együttesét fedezi fel. Якобсон 1987: 203.

¹⁷⁰ Пушкин 1975, Т. 4: 282. A műből vett összes idézet: uo. 279–287.

¹⁷¹ A műből adott idézeteket vö.: Puskin 1976: 293–304. Fordította: Gáspár Endre.

¹⁷² A motívum eredetéről lásd Бонди 1983: 292–293.

¹⁷³ Philip Cavendish különbséget tesz kétféle *álmatlanság*-motívum és -szűzsé között, és az *Álmatlan éj*t lényegileg a *metafizikai szorongás* és nem az *ihletet adó éjszaka* vershelyzetéhez köti (Cavendish 2000: pl. 68). Ezzel az osztályozással nem értek egyet (vö. Kovács Árpád rocka-értelmezésében a két jelentés egybefogását, vagyis a sóvárgás és szorongás egyidejű érvényességét: Kovács 2007: 103; Jurij Mann úgy véli, hogy az álmodozás leírása motivikusan többek között azért sem felel meg Zsukovszkij Dosztojevszkij által megidézett költeményének, mivel például játékosság helyett *nyugtalság* rejtőzik benne, vö. Mann 2008: 343), ahogyan azt a véleményt sem osztom, hogy a *Mozart és Salieri*ben a Mozart halálát megelőlegező *Requiem* egyben e halál ironikus felhangú ünneplésének is tekinthető lenne (uo. 49; vö. Bondi elemzésében is annak kiemelésével, ahogyan a Mozartot megmérgezni szándékozó Salieri gondolatával egy időben a leendő áldozat elkezd írni saját gyászzenéjét, Бонди 1983: 291). Másfelől a kutató tanulmányából is élesen kiviláglik, hogy a *Fehér éjszakák* intertextusai között nem egy a bolgyinói őszhöz tartozik, mely periódusnak egyik fontos témája az *élet*, a *halál* és a *halál utáni élet* viszonya (uo. 59). Anélkül, hogy Dosztojevszkij művét bármi módon is érintené, Cavendish maga is összefüggésbe hozza az *Álmatlan éj*t a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című költeménnyel, abban a tekintetben, hogy megítélése szerint mindkettő nyíltan és határozottan rákérdez a halál *idejére* (uo. 60, 73). E munka gazdag, részletes bemutatását adja a preromantikus noktürn-költészetnek és e beszédmód európai irodalmi formáinak (uo. 42–49). Ezekre (s mellettük prózaművekre is) Jurij Mann is részletesen kitér tanulmányában: vö. Edward Young, Novalis, Bonaventura, Heine és, ami talán a legfontosabb: Odojevszkij stb. Lásd Mann 2008: 346–349. A *fehér éjszakát* a kutató e tanulmányában, pusikini hivatkozás nyomán is, a *köztesség* tulajdonságával ruhazza fel: uo. 348. Hasonlóan fontos mindkét tanulmányban a *töredékesség*nek a probléma-körüljárása, vö. uo.

Edward Young, James Thomson és Thomas Gray költészetéről és hatásáról Zsukovszkij *Сельское кладбище* című alkotásának a kontextusában lásd Топоров 1981: 207–218 és tovább.

az a *telített teljesség*, mely az alkotás attribútuma: „Довольно, *сыт я*” (lásd szintén Salieri szavait: „наполнить звуками мне душу...”) – vö. a *Fukar lovagban*: a báró indító monológjában: „Я выше всех желаний [...] с меня довольно”, lásd a *Fehér éjszakákban*: „выше желаний [...] с ним все [...] он пресыщен”. Az utalások rendszerét követve a szövegközi térben mindez együtt vonatkozik a *Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы* című Puskin-versre, melyben az ábrázolt alkotás (a lírai alany alkotásfolyamata) hivatott kiegyensúlyozni az elveszített napot. A téma szemmel láthatólag illeszkedik a *Fehér éjszakák* szüzséjéhez. Mi több, a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* lírai költemény jelentéskörnyezetében mindez az *elmúlás* és *örökkévalóság* problémarelációjaként tűnik fel.¹⁷⁴ Az *álmatlan éj* (éjszaka megalkotott verssorok) motívuma ugyanakkor a Dosztojevszkij-regény szövevényes szövegközi terében formálódó *álom* és *éjszakai álmodozás* alapján, érthetően, kettős jelentésűvé válik. Egyrészt, az álmodozó alakjára vonatkoztatható, aki történetelbeszélése formájában az egyik típusú álmatlan álmodozástól a másik típusú álmatlan álmodozásáig jut el. Így azon az úton jár már, mely a pillanattól az örökkévalóságig, a mindig elveszített teljességtől a maradandó, igazából beteljesült *teljességig* vezet. Másrészt, az *álmatlan éj* gondolatra magának a Puskin-versnek a címeként emlékezünk (*Стихи, сочиненные во время бессонницы*), mely a költemény metapoétikai szüzséjének jelentése szerint éppen a lírai alany éjszakai alkotófolyamatában létesül. Ennek megfelelően egy ilyen utalás a *Fehér éjszakákban* azt eredményezi, hogy a regényszövegnek a poétikai formálódási gyakorlata, a *szöveg létesülése mint folyamat* kerül előtérbe jelentésként. A szövegközi alkotás területén ez úgy jellemezhető, hogy Dosztojevszkij részleteket kapcsol egybe, vagyis egy tagolható és tagolandó intertextuális tér alkot jelentésteljességet. Így a műre önreflexív

Tekintettel arra, hogy az *Álmatlan éj* című vers, ahogy azt a dosztojevszkiji intertextus is világosan bizonyítja, kétségtelenül összefügg a *Mozart és Salieri*-ben felfedezhető analóg motívum szüzsés kibontásával, megítélesem szerint a *metafizikai szorongás* és az *ihletet adó éjszaka* Cavendish tanulmányában található éles megkülönböztetése kiiktatása függvényében is végiggondolható Monika Greenleaf tanulmányából az az állítás, hogy a kistragédiában a génusz közösségi feláldozásának a 19. századi mítosza áll a középpontban. Ebbe beleilleszthető az, hogy a kistragédia Mozart alakjára összpontosíthatóan jelöli meg az *alkotó éjszakának* a *metafizikai gyötrelmekre* is vonatkoztatható jelentését, ez utóbbit azonban ekkor már elkötve a személyes alkotástól és az alkotó személyes szorongásának és vívódásának az átélésétől. Ezért is futhat ki ez az interpretáció a génusz és a közösség szembeállítására. Nem feledhető azonban, hogy Dosztojevszkij regényében ez a kistragédiai hivatkozás lírai-elégiai verskörnyezetbe épül, mely részt vesz a lélek egyéni történetének a bemutatásában. (Erről a problémáról részletesebben lásd még egy későbbi jegyzetpontban.) Monika Greenleaf ugyanakkor a klasszikus „nagytragédiával” összevetve a *Mozart és Salierit*, a pszichológiai és metafizikai motivációra is építő kistragédiát Puskin kora modern műfajváltozatának tekinti. Uo. 188. Az értekezésben vezetett gondolat kifejtés nézőpontjából ebben az állásfoglalásban az intertextusba forduló kistragédia műfaji újításának a számbavétele bizonyulhat igazán fontosnak.

¹⁷⁴ Fontos e ponton visszagondolni arra, hogy Puskin *Воспоминание* című verse előzetes megnevezése szerint a *Бессонница*, illetve *Бдение* címen volt tervbe véve. A *бдение* az a motívum, amivel kapcsolatosan kimutatja S. Senderovich, hogy a *rövid idő alatti mértéken felüli átélés* értelmében értékesül. Mi több, a kutató a *сон* motívumának feszíti neki a *Воспоминание* című vers értelmezésében. Az *álomhoz* képest a *teljességet* és az *élettapasztalat intenzitását* rejt magában. Сендерович 1982: 68–69.

értelmezés útján vonatkoztatott *teljesség* (mely jó részben szemantikai rekonstrukció eredménye) összerendeződik annak a *töredékességnek* (*törmelékeségnek*) a gondolatával, mely elsődlegesen a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című Puskin-vers aurájában nyeri el értelmét. Az álmodozónak kiapadhatatlan képzelete kiszikkadásának eredményeképpen a porrá vált eszményekből, álmokból mint „törmelékekből” („обломки”) kell felépítenie új világát, mely az *örökkévalóság*hoz vezet. Metapoétikai síkon itt már a töredékekből, fragmentumokból épülő egészlegesség gondolatánál járunk,¹⁷⁵ s ez a Dosztojevszkij-regény szövegközi poétikájának költői logikáját lehet hivatott leírni. Számot vethetünk ugyanis azzal, hogy épp a szóban forgó szöveghelyen jelennek meg sűrűn a *Mozart és Salierire* történő utalások, melyek az éjszakai alkotásfolyamatról szóló lírai költeménnyel jól kivehető irányban, a *műalkotás születésének* a gondolati tengelye mentén szervezik rendszerbe a puskinsi intertextusokat.

Ezzel el is érkeztünk a *szövegteljesség* témájához, mellyel kapcsolatosan a fejezet elején megjegyeztem, hogy a *kezdett–vég* probléma kifejtésén keresztül válik megragadhatóvá. E komplexebb téma maga is a Dosztojevszkij-regény poétikai gondolkodásának részét alkotó önreflexivitás dimenziójában vizsgálható. A *töredékes kezdet egészé szerveződése* ugyanis egyértelműen hordozza e téma kifejtését, mivel egy poétikai előrehaladási irányhoz tartozó indító és záró pontról ad hírt. E pontok között a haladás *jelentésfolyamatként* érzékelhető a szövegben.

További árnyalások érdekében, egy konkrét példára támaszkodva röviden visszatérek a *virág* motívumához Turgenyev *Parasa* című poémájában. Michael Finke korábban futólag már megidézett interpretációja szerint a *Parasában*, Turgenyev *Цвемок* című költeményével ellentétben, két nézőpont rendelhető a virág sorsának szövegbelső értelmezéséhez. Az egyiket leegyszerűsített megfogalmazásban a *vőlegényre-várás* (vö.: a lírai dal *méh* metaforája), a másikat a *megcsalattatás* gondolata (vö.: a boldogság reményétől megfosztó elutazás feltételezése) rajzolja ki. A kutató ugyanakkor rámutat arra az igen fontos tényre, hogy Turgenyev szóban forgó elbeszélő költeménye a *Fehér éjszakákban* leginkább olyan *Parasa-történetként* fejt ki hatását, mely egy másik *Parasa-történettel*, Puskin *A kolomnai házikó*

¹⁷⁵ A *töredék* jellegzetessége, hogy egy hajdan volt *egész, teljes* lepusztult maradványa – ez vonja ekvivalenciába a *rom* gondolatával, mely utóbbi fontos szemantikai eleme (sőt, a temetőköltészetben: kiinduló szüzsés helyzetet építő motívuma) lehet a szentimentális (pre)romantikus versnek. Zaslavszkij a *romhoz* kapcsolódó puskinsi szüzsé értelmezése mentén is vitatkozik Szmirnovval, aki e versben is a kasztrációs irreflexív poétikai gondolkodás tulajdonságát hangsúlyozza. Zaslavszkij emellé helyezi a puskinsi *teremtés*-szüzsét. (A probléma egészéről részletesen lásd később.) A *Fehér éjszakák* a kétirányú szemantikai kifejtést, mint láthatjuk, együtt mozgatja. A hajdan volt egészből csak foszlányok maradnak, de a „romok” még valahogy újjáépíthetők. Később az álmok csak egy másik ontológiai létszférában (szöveg) lesznek foszlányokból újraformálódó teljes értékű tartalmakká. Заславский 2000: 363–364.

című elbeszélő költeményével tart feltűnő rokonságot. Puskin e poémáját említve nem hagyható figyelmen kívül, hogy azt címén keresztül Dosztojevszkij szintén megidézi a *Fehér éjszakákban*: „Cleopatra e i suoi amanti, a kolomnai házikó,¹⁷⁶ saját kis zuga, mellette egy bájos teremtes, aki téli estén hallgatja, nyitva felejtett szájacskával, bámuló szemekkel, mint most maga engem, angyalkám...” (506). A *kolomnai házikó* és a *Parasa* című elbeszélő költemények közötti jelentős párhuzamok,¹⁷⁷ melyek a *Fehér éjszakákban* beköthetők a *virág* motívum feltárásába, annak köszönhetően nyílnak meg jelentésszervező erőként, hogy a művekben kialakított nézőpontok mint szemantikai perspektívák vehetők számba. A szemantikai perspektíva egyik megjelenési formája az irodalmi alkotásokban a *szövegkezdéshez viszonyított szövegzárások* relációjában rejlik. Erre Michael Finke is kitér. A kutató interpretációját a közvetítő alakzatok problémájára vonatkoztatva igyekszem most továbbgondolni.

Finke arra a „paródia-csavarra” hívja fel a figyelmet, melyet Dosztojevszkij a Puskin- és Turgenyev-poémán azáltal hajt végre, hogy az elbeszélés nézőpontját megváltoztatja. Ezzel a *Parasa* címében kijelölt (vö. a puskinival rokonságot mutató *Parasa-történettel*) és a műben magában feldolgozott műfaji paradigmát problematizálja. Az elbeszélői nézőpont sajátos megváltoztatása ugyanis a *Fehér éjszakákban* azt eredményezi, hogy a „*Parasa-történetre*” való emlékeztetéssel (és hozzátehetjük: e történetnek a *Fehér éjszakák* szüzségére való implicit vonatkoztatásával) Dosztojevszkij kiemeli: a fiatal lány és szerelme sorsának szerencsés kimenetele („happy ending”) a narrátor szemében tragédiaként tűnik fel.¹⁷⁸ Olyan ez – állítja Finke – mintha Dosztojevszkij egy fabliau-történetet¹⁷⁹ a megcsalt férj

¹⁷⁶ Az első eredeti kurzív, a második tölem – K. K.

¹⁷⁷ Finke érvei közül a következőket emelem ki a „*Parasa-történet*” *Fehér éjszakák*-beli jelenlétének az alátámasztására. Ezek egyben a puskin–turbaneyvi általánosítható *Parasa-történet* rekonstruálásához is közelebb vezetnek: a *Parasa* – szomszéd – narrátor alakviszonyban annak a szerelmi háromszögnek az értelmére találhatunk rá, amely Dosztojevszkij regényében a Nasztyenka – várt férfi – elbeszélő-hős alakviszonyának feleltethető meg; mindkét esetben az elbeszélő sajnálkozása válik fő motívummá. Ehhez kapcsolódóan fontos, hogy a turgenyevi narrátor mint „lírai figura” meglehetősen a puskin poétikai választásnak megfelelően formálódik meg, csak abban áll a különbség – állítja véleményemtől eltérően a kutató –, hogy Puskinnál a narrátor könnyed érzelmeinek nincs következménye, eltekintve csendes vágyódással telített visszaemlékezéseitől; ezzel szemben Turgenyev elbeszélése a lehető legkevésbé konvencionális fordulattal, a szomszéd és *Parasa* vidéki otthonosságba illő hagyományos házasságával végződik. Bizonyos elemek, mint pl. a *házak* jelentősége, vagy a kedvesnek (mint lehetséges műzának, illetve olvasónak) a megjelenítése szintén érintkezési felületeknek tekinthetők. Vö. Finke 2000: 252–254.

¹⁷⁸ Uo. 255.

¹⁷⁹ A fabliau-ról mint a regény műfaji előfutáráról lásd: Finke 1995: 54–55, 57; megítélésem szerint különösen fontos itt, hogy maga a műfaji önazonosítás tartalmazza az ironiai, paródiái modalitást, amely eleve kettős nézőpontot eredményez (emlékezzünk Tinjanov paródiaelméletére, ld. pl. Tinjanov 1981). Ennek kidolgozásában nem elhanyagolható a mű végének a szabályozása. Ez Puskin *A kolomnai házikó* című poémájában olyan formában bontakozik ki, amelyet Finke egy bizonyos nézőpontból *vég-nélküliségként* azonosít (vö.: „the tale proceeds [...] to its shocking *denouement* and *nonending* (that is, *resolutionless*) ending”, uo. 46). A probléma rávetítendő a *kezdés* kérdésére, amelynek jelentősége megítélésem szerint ismét abban áll, hogy a „hamis kezdés” (uo. 59) többféle indítási perspektívát, tágan: történetábrázolási lehetőséget nyit meg. *A*

nézőpontjából narrálna el, vagyis a tréfa céltáblája maga beszélné el történetét (e modellt bizonyos formákban majd az *Örök férj* eleveníti fel Dosztojevszkij életművében,¹⁸⁰ ahol – egyáltalán nem tekinthető ez véletlennek! – ismét turgenyevi, még hozzá drámai műnemű szöveganyag válik a kisregény egyik legsarkalatosabb szubtextusává – ez lesz a *Провинциалка*¹⁸¹). A tanulmány szerzője szerint ez a fajta műfaji végiggondolás, melynek indítópontját Dosztojevszkij *A kolomnai házikóban* jelöli meg,¹⁸² a *Fehér éjszakákban* sajátosan megy végbe: párhuzamosan zajlik a *letépett virág* motívum kezelésével (ezzel kapcsolatosan, emlékezhetünk, úgy vélekedik a kutató – a jelen értekezésben foglalt következtetésektől eltérően –, hogy a *Parasában* a *Цветок* című költeményhez képest ellentétes megoldásként jön létre kettős nézőpont). Ami a disszertációban kijelölt probléma kifejtése szempontjából mindebből kihagyhatatlan, az a *műfaji téma- és cselekménykezelésnek a történet végkifejlete felőli megközelítése*. Éppen ezért itt említem meg M. Finkének azt az igen leleményes felfedezését is, hogy az álmokban fogant történetek, regények megjelenítésének bizonyos részletében, a „далеко от берегов своей родины, под чужим небом” motívumban két újabb lírai Puskin-költemény sejlik fel: a *Под небом голубым страны своей родной...* (1826; magyar verskezdeté szerint: *Fonnyadt gyötrődve bár...*), valamint a *Для берегов отчизны дальней...* (1830; magyar verskezdeté szerint vö.: *Elhívta tőlünk, visszacsalta...*) sorkezdetű versek.¹⁸³ Ezek vonatkozásában is azt húzza alá a kutató, hogy Dosztojevszkij a művek végét változtatja meg, azoknak szerencsés végkifejletet adva.¹⁸⁴

kolomnai házikóban ennek fényében a *lezáratlanság* a kezdési lehetőségekhez mért *eltérő végek* problémájaként is elgondolható, mely egyben arra a folyamatra is ráirányítja a figyelmet, amely a lehetséges kezdeteket a lehetséges végekkel összeköti. A szöveg folytonosság problémája így a műfajközötti és szövegközötti választásokra vonatkoztatva is értelmezhető kérdésként állhat előttünk már Puskin elbeszélő költeményében is. Egy ilyen erőteljesen önreflexív mű válik Turgenyev poémájának az alapjává, mely ugyanakkor, ahogy Finke állítja, a Parasa-történetek („Parasha-tale”) alműfajába („sub-genre”, uo. 255) tartozó szövegeket mint *corpust* idézi meg, a történetekhez, hősökhöz, szereplőrendszerekhez, motívumokhoz kapcsolódó műfaji paradigmák mentén. Ebbe beletartozik a *Rézlovasban* rejlő Parasa-történet is, de bizonyos áttételekkel a *Jevgenyij Anyegin* is (ne feledjük: Tatjana alakját Turgenyev poémájában rögtön a második strófa megidézi). A *Jevgenyij Anyegin*nek a Puskin-poémákra való vonatkoztatottságáról, valamint magának a *Kolomnai házikó* szövegének a *Jevgenyij Anyegin*t visszaidéző beszédmódjáról lásd Гаспаров–Смирин 1986. E tanulmányt azért említem fel, mert a szóban forgó műösszekapcsolódások azt bizonyítják, hogy maga a puskin poétikai gyakorlat is egyazon szinkrón és diakrón szemantikai térbe hoz bizonyos műveket. Eszerint Dosztojevszkij integráló puskin intertextus-világa magának a puskin (auto-intertextuális, vagyis „belső” intertextuális) poétikai gyakorlatnak is megfelel.

¹⁸⁰ Uo.

¹⁸¹ A Finke által említett Dosztojevszkij–Turgenyev kapcsolódást lásd Verč 1983.

¹⁸² E Puskin-poémát Finke fentebb már hivatkozott fontos tanulmányában értelmezi részletekbe menően, lásd: Finke 1995: 45–76. Az orosz eredetét lásd Пушкин 1975, T. 3: 223–234.

¹⁸³ A versek címét továbbbra is orosz sorkezdetük szerint adom meg.

¹⁸⁴ Finke 2000: 253. A szerző is utal ugyanennek a szöveg helynek (a későbbiekben, az álmodozás-leírás beidézésénél ezt a részt az ábrázolás 3. szegmentumaként jelölöm majd meg) a harminckötetes összkiadásban adott értelmezésére. E szerint Plescscejev *Случайно мы сошлись с вами, Элегия* és *Бал* című versei fedezhetők fel a szóban forgó passzus mögött (általában is számot kell vetnünk itt Plescscejev szerelmi lírájának a témáival),

A *Fehér éjszakák* intertextuális rendszerében a szövegek együttthatásában tehát valóban *nézőpont-lehetőségek* nyílnak meg, melyek a kezdet és a vég relációjában is feltárulhatnak.

Nézzük tovább a nézőpontok poétikai érvényesítésének a lehetőségeit! Kezdjük ott, hogy a *Parasára* érvényesnek tartott két perspektíva már maga is változáson megy keresztül Turgenyev poémájában. Arról van szó, hogy a *méh* metaforához kapcsolódó vőlegényvárásnak nekiszegezett *megcsalattatás* a történet fejlődése során érvényét veszti, amennyiben az eseménykibontás éppen azt hangsúlyozza, hogy Parasát *mégiscsak feleségül veszi* a szomszéd. A parodisztikus „csavar” véleményem szerint itt abban rejlik, hogy ez az esemény mint végkifejlet egyáltalán nem azon a síkon nyer értelmet, ahogyan az jelentésbelileg előre meghatározott a *vőlegényvárás–megcsalattatás* ellentétén keresztül. Hiszen a poémában a megcsalattatás elmaradása ellenére (a „vőlegény” szerepvállalásának hangsúlyozott érvénye mellett) sem tud kibontakozni a *méh* metaforához kötődő, annak keretében szemantikai beteljesülésre előirányozódó gondolkör. És éppen ennek a *szemantikai meg nem valósulásnak* az értelme kapcsolódik a *virág* motívumhoz. A vőlegényvárás jelentéskörnyezetét a következő komponensek alkotják a virág-leányra vonatkozóan: „Гостя милого напрасно / Ни один не ждет цветок. / Так и ты цвела стыдливо, / И в тебе, дитя мое / Созревало прихотливо / Сердце страстное твое”; a méh-vőlegényre vonatkozóan: „Вьется жадно над цветами / Пчел ликующий народ...” (57. vsz.) A leány jellemzésének komponensei tehát: a szemérmes, ám öntörvényűen megérlelődő szenvedélyes szív, melyet a férfi-alakhoz kötődő leíráslemek a másik oldalon az érzékiség motívumának feleltetnek meg az alakviszonyban. Ezt követve domborítják ki az ábrázolás következő sorai a virág külső vonzerejét: „И теперь в красе расцвета, / Обаяния полна, / Ты стоишь под солнцем лета / Одинока и пышна” (uo.). Láthatóan a *kivirágzás buján szép külsőségének* hangsúlyozása irányában halad előre a *virág* motívum kifejtése. A *méh érzéki gyönyörkeresésének* a gondolkörnyezetében a jelentés egyértelműen eltávolodik a *szív szenvedélye* felől az *erotikus vágy beteljesítendőségének* a motívuma felé¹⁸⁵, melynek mélyén a társtalálás, a magány legyőzésének a reménye áll. Ennek értelmében a magát női szépségében a férfinak „megnyitó” („Так раскройся же; мой цветок”), a magát a férfi felé „hajlító” („Так, склонись же, стебель стройный”, uo.) virág-nőalak szerelmi felkínálkozásra való felszólításának lehetünk tanúi a versben. Ha ez így van, akkor valójában Parasa erotikus álmát olvassuk,¹⁸⁶ melyet a szintén vágyakozó narrátor megles.¹⁸⁷ Többek között éppen az így

valamint N. V. Kukulnyik drámáinak elemei. A Plescssejev-versek esetében a jegyzet szintén kiemeli a tragikus vég boldog befejezésre történő átváltoztatását. Vö. Достоевский 1972, T. 2: 491.

¹⁸⁵ Finke „erotikus szimbolizmus”-ról beszél. Uo. 250.

¹⁸⁶ Vö. Tatjana álmának erotikus motívumaival: Gregg 1970.

ábrázolt érzelmi-erotikus pozíciója mutatja e narrátort olyan elbeszélőnek, aki Parasa álmába belelépni tudván azt a benyomást kelti, hogy hősnőjét ő maga szólítja (felé is irányuló?) szerelmi odaadásra. Az álomvers végén szereplő „уголок” („Прилетел жених... достойный — / В твой забытый уголок!”) ennek megfelelően többszörösen erotikus felhangot kap. Ha *A kolomnai házikó* felemlítése a *Fehér éjszakák*ban úgy történik, hogy a poéma nagybetűs címe helyett „a kolomnai házikó, saját kis zuga [свой уголок]” gondolattársítás áll,¹⁸⁸ akkor a *zug* (уголок) motívumról elmondható, hogy a *Fehér éjszakák* szövegközi rendszerében valóban egyenesen vezet a *Parasa* imént bemutatott, hangsúlyosan erotizált szöveghelyéhez. *A kolomnai házikó*t Dosztojevszkij így kifejezetten az erotikus témán keresztül is Turgenyev Parasa-történetéhez köti, méghozzá úgy, hogy a *virág* motívum regénybeli felelevenítése mindebben nélkülözhetetlen poétikai szerepet játszik.

A *Parasa* ugyanakkor maga is dialogikus jelentéstérbe tagolja az erotikus témát, méghozzá kétféleképpen. Az egyik abban mutatkozik meg, hogy az említett, előirányozott *vőlegény-megcsalattatás* ellentét szemantikai működőképessége csorbát szenved, amikor is kiderül, hogy noha Parasát mégis feleségül veszi a vőlegény, a köznapivá fakult házasságból épp a testi-lelki szenvedély hiányzik majd. Vö.: „Тем лучше, [...] разгар страстей / Опасен»¹⁸⁹ ... точно; лучше; без сомненья, / Спокойно жить и приживать детей — / И не давать; особенно вначале, / Щекам пылать... склоняться голове... / А сердцу забываться — и так дале. [...] Подобной жизнью будет жить она; / А кажется; хохочет сатана. // Мой Виктор перестал любить давно... / В нем сизмала горели страсти скупое...” (60–61. versszak). A másik, ugyanebbe az irányba ható hiteltelenítés az álomvers narratív hangjának az iróniájában ragadható meg: „...мне слышится: над спящей; / Как колокольчик звонкий и дрожащий, / Раздался смех... и кто-то говорит... / И голосок насмешливо звенит” (57. vsz.). A *gúnyolódás/kinevetés* a szenvedély nélküli szerelem „kibontakozásának” a gondolatához kötődve a *kaján ördög* motívumával fonódik egybe, akinek ezúttal nemcsak a pajkos, huncut Don Juan által elcsábított hölgyön van oka nevetni („над ней одной он мог смеяться”, 59. vsz.), hanem a szerelmi légyott mindkét résztvevőjén: „А в этот раз он стал бы забавляться / Вполне и над обоими...” (uo.). A poéma narrátorának a látásmódja az *ördögi kinevetés* e

¹⁸⁷ Turgenyevnél a hősnőjét erotikus vággyal megleső narrátor alakjának a megformálása az *Apák és fiúk* című regényben folytatódik majd. A narrátor, Bazarov és Ogyincova alakkapcsolatának értelmezhetőségéről a *meztelenségében meglesett hősnő* bonyolult, mitológiai allúziókra épülő szűzségén keresztül lásd Costlow 1999: 135–136, *passim*. Az erotikus téma megjelenítéséről a turgenyevi *Parasa* műfajához közel álló puskin *Ruszlán és Ludmilla*ban lásd Jaccard 1995.

¹⁸⁸ Vö. Finke 2000: 253.

¹⁸⁹ A szenvedély és a nyugalom ellentétes irányú tematizációs lehetőségeiről Puskin életművében vö. pl. Жолковский 1979b: 73–75. Ezek a tematizációs formák mindazonáltal nem hiteltelenítődnek ironikus felhanggal, épp ellenkezőleg: egyaránt lehetséges lírai szűzséket motiválnak.

motívumában rejlő ítéletnek (mely az álmovers narratív hangjában testet öltő ironikus modalitással csendül egybe) felelteti meg a szerelmi beteljesülést: „Подобной жизнью будет жить она; / А кажется, *хохочет сатана*” (60. vsz.); „...и оба влюблены... / Но все же мне слышен *хохот сатаны*” (61. vsz.). Az erotikus vágy témáját eszerint úgy övezi a *gúnyolódó, kaján ördög* motívuma, hogy e témamotívum jelentése szerint beágyazódik az ironikus modalitás narratív közegébe. A költői beszédmód (vö.: narratív modalitás) és a beszéd tárgyának (vö.: a témamotívum referenciája) következetes összehangolása lehetőséget biztosít a modalitásnak műfaji orientációjú átgondoltatására is. Az ördög ugyanis egy másik modális alakinkarnációban is megjelenik a poémában, mely szintén hagyománnyal rendelkezik az orosz irodalomban: a *bánatos ördög* figurája is élénk villan,¹⁹⁰ egyben lényegesen emelkedettebb tartalmú alakformátum lehetőségét is sejtetve: „бес печальный и могучий” (58 vsz.).¹⁹¹ Az 58–59. strófában kialakított lexikai-stiláris környezet fontos elemei ismétlődnek meg a 62. strófában, ahol az ördög szomorúsága átvált gúnyolódásba, miközben az *ördögi mogorva tekintet* szemantikai morfémajegye, a „-з[...]бор” (vö.: „забор–взор–бор”; vö. szintén anagrammatikus rövidítésként: *грозой*, ill. morfémaaváltozatként: *оперся*) a *bánatos* minősítéssel ruházódik fel: „Друзья! Я вижу беса... на забор / Он оперся — и смотрит; за четою / Насмешливо следит угрюмый взор. / И слышно: вдалеке лихой грозою / Растерзанный, печально воет бор...”. A *bánatos ördög* alakjánál (az ismétlésben gondosan kiépített szemantikai attribútumokkal, lásd: *sötét–mogorva, szomorú tekintetű és hangú* lény, akinek létmódja *határhoz* kapcsolódik: kívülről, külső pillantással szemlél, és a *kerítésnél* áll [забор]¹⁹²) nem iktatódik ki a nevetés és a gúny, mely korábban a kaján ördögöt

¹⁹⁰ Az ördögnek elégiai modalításban való megjelenítésére önmagában elegendő példa Puskin *Бесы* című költeménye (1830 – szintén a bolgyinói őszhöz tartozó alkotás). Am talán jelentősebb a Puskin töredékben maradt tervére vonatkozó asszociáció, a *Влюбленный бес*, mely Sz. Bondi véleménye szerint nem feltétlenül a Puskin által szóban elmesélt, majd „V. P. Titov” által írásban is rögzített, *Уединенный домик на Васильевском острове* címet viselő történetre vonatkoztatandó. Puskin 1821-es rajza egy *elgondolkodó* ördögöt ábrázol. Részletesebben mindezt lásd Бонди 1983: 216. A dosztojevskiji folytatásra az *Ördögökben* találunk majd rá, melynek egyik mottóját Puskin megnevezett elégiájának egy részlete alkotja. A *Fehér éjszakák* intertextuális terében, melyben a *Parasa* és a *Kolomnai házikó* összefűződnek, talán mégsem feltétlenül csak távoli érvényű lehet a feltételezés, hogy az *Уединенный домик на Васильевском острове* (mely cím hangsúlyosan mozgatja a „magányos házikó” motívumát) esetlegesen mégis releváns lehet az adott témakör szempontjából is.

¹⁹¹ E ponton is az látható, hogy a narratív modalitás szorosan záródó poétikai összhangba kerül a témamegjelenítéssel, mivel Turgenyev a hatalmas és így fenségesnek tetsző ördög alakját emelkedett stílust célzó jellegzetes lexikai környezetbe vonja: „Что, если б бес печальный и могучий / Над садом тем, на лоне мрачной тучи / Пронесся — и над любящих четой / Поник бы вдруг угрюмой головой, — / Что б он сказал?” (58–59. vsz.).

¹⁹² Erre rímelt a „бор”, a *tülevelű erdő*. Toporov mitopoétikai kutatásaiban a tülevelűeket, köztük a fenyőt, a *tenger-komplexum* archetípusához köti (vö. az *újászületés* jelentéskörével), amit az életfa mitológia alakjával is összekapcsol. Vö. Топоров 1998: 112. Mindez harmonizál a vizsgált szöveghelyen a *határátlépéssel* egybefűzött *ördög* metaforával, és az ilyen fajta asszociációnak az sem szab gátat, ha a szöveg modalitása nem semleges.

Az asszociációk működése szintén a szövegfolytonosság kérdéséhez illeszthető. I. R. Galperin rámutat arra, hogy az irodalmi szövegre különösen jellemző vonás a „távoli kohézió” („дистантная когезия”), melyhez az

jellemezte. Az ördög továbbra is gúnyolódik („*Насмешливо следит угрюмый взор.*”), ám ez a gúnyolódás már messzire távolít a korábbi ördögi szórakozástól („*забавляться*”, 59. vsz.), elvezetve egészen az ördög „szörnyű mosolyá”-ig (62. vsz.): „Мне кажется, он смотрит не на них — / Россия вся раскинулась, как поле, / Перед его глазами в этот миг... / И как блестят над тучами зарницы, / Сверкают злобно яркие зеницы; / И страшная улыбка проползла / Медлительно вдоль губ владыки зла.” (uo.) Szemmel láthatóan itt már kitágul a kép, a „szerelmesekről” Oroszországra ugrik az egyre nyíló tekintet, s az így történelmi térré is bővülő, szétterülő ördögi mező fogadja be a félelmetes mosolyt. Az idézett strófa egésze ismét konkrét lexikai választásokkal emeli fel a leírást egy olyan nagyobb szabású esemény érzékeléséig, melynek kifejezése a tragikum modalitásának a határára vezet.

Az ördög figurája tehát a vidám, pajkos jelenettől a tragédiai történéslehetőségekig viszi az ábrázolást, és éppen az ábrázolásnak e problémakörébe köti be a poéma magát az ábrázoló lírai szubjektumot is, aki nem csupán megválasztja szóképzését és stílusát, hanem szívével éli át a fenyegetett, szétszaggatott világ vonítását (lásd még egyszer: „И слышно: вдалеке лихой грозой / Растерзанный, печально воет бор...”, 62. vsz.¹⁹³). Amit ugyanis hall, az ő szívében zakatol: „Моя душа трепещет поневоле” (uo.). Ami itt lényeges, az a *mulattatás/vidámság*, *sírás/szomorúság*, valamint a *fenyegetés/gonoszság* témáit mozgó ördög-figurának az elbeszélő-szubjektumhoz kötött olyan érzelmi átélése, mely lehetőséget ad különféle narratív modalitások megközelítésére. Ezek közé tartozik a *parodisztikus*, *ironikus*, tágan érthető *komikus modalitás*; az elbeszélő-szubjektum lelki átélését tükröző *elégiai modalitás* és végül, tartalmi és lexikai stiláris jegyei alapján megkülönböztethetően a *tragédiai átélési élmény közelébe vezető emelkedettebb modalitás*. Mindezek életre keltésében az ördög alakja közvetít, amelynek megformálása a cselekményvilághoz köti a modalitásokat jelölő témákat (nevetés, szomorúság, a szív meghasadása, gonosz fenyegetés stb.). Ezeket a perspektívákat, melyek mint lehetséges narratív modalitások műfaji gyökereket tesznek láthatóvá és műfaji-műnemi választásokat érzékelhetővé, a Turgenyev-poéma vége visszaköti a komikusan, parodisztikusan ábrázolt világ eseményeihez, illetve a konkrét események közegében elhelyezhető narrátor alakjához. Így esik szó a poéma végén arról a Parasárról, aki ugyan régi emlékei okán szomorú volt néha és sírdogált, de akinek szomorúsága – férjes asszony lévén – csak nevetség tárgya lehet: „Мой приход / Напомнил ей о прежнем — и

„asszociatív kohézió” („ассоциативная когезия”) is tartozhat. Noha Galperin a szövegfolytonosságot (a szövegkontinuumot) mint tér- és idő-meghatározottságú „logikai” következetességet kezeli a jelentésre vonatkoztatva, a kohéziót pedig olyan kapcsolatformáknak, melyek ezt a kontinuitást tudják biztosítani, úgy vélem, a szemantikai szövegfolytonosságot lényegesen több aspektusában érintő vizsgálatok is termékenyen használhatják az *asszociatív kohézió* fogalmát. Vö. Гальперин 1981: 74, 75, 78, *passim*.

¹⁹³ E rész félreérthetetlen kapcsolódást jelent Puskin *Бесы* című költeményével.

сначала / Ее встревожил несколько... она / *Поплакала*; ей даже *грустно* стало — / Но *грусть* замужней женщины *смешна*.” (63. vsz.). Ennek megfelelően értékelődik át a poéma végén a 66. strófában megjelenő *sajnálát/sajnálkozás*, melynek témája egy elégiai vershelyzet kontúrjait adhatná meg az elbeszélő számára. Ehelyett azonban az emlékezés, a lehetőségek letűnte feletti fájdalom magának Parasa sorsának vonatkozásában nyer kétes érvényt, és a „*мне жаль*” strófazáró sornak (66. vsz.) a 67. strófa kezdősoraként való nyomatékosítását feloldja a versszakban később következő tematizáció. Eszerint az elbeszélő, bár arról szeretne beszélni, hogyan gyöttrődött a lelke, ehelyett sokkal erősebb benne a vágy, hogy végre megérkezzen szabadságához és befejezze elbeszélését, mellyel vagy elálmósította, vagy *megnevettette* olvasóit. A *sajnálkozást* a *történetmondás* témájára vonatkoztatva is a *nevetés* motívumába oldja tehát a poéma vége, miközben a *szenvedély* témája magára az *írásra* fut ki.

A *Jevgenyij Anyegin* nyolcadik fejezetében az első fejezet végéhez visszatérítő regényzárlatra meglehetősen élénken emlékeztető turgenyevi megoldás a Puskin-regényhez képest legfeltűnőbben épp abban mutat eltérést, hogy az ottani lírai modalitást és *emlékezés*-témát magától eltávolítva végleges búcsút int, kizárva mindenfajta emlékezési lehetőséget („И вдруг мне кто-то машет из окна, / Кто он, когда и где мы с ним видались, / *Не мог я вспомнить*... быстро мы промчались — / Ему в ответ и я махнул рукой — / И город тихо скрылся за горой.”, 69. vsz.; vö.: „Писал стихи... мне стыдно; так и быть! / Прошу Вас эти бредни позабыть!”, 68. vsz.). Ha viszont e ponton ismét az emlékezetünkbe idézzük azt, hogy a poéma már második strófájában nyílt *anyegini* szignált tartalmaz Tatjana nevének említésével, és ehhez akár csak a Tatjana és Parasa álmát megjelenítő leírásokat rendezzük még egymás mellé gondolatban, akkor is tagadhatatlannak látszik a tény: a Turgenyev-poéma sajátosan hivatkozik Puskin *Anyeginjére*. Nyomatékosá a kezdetet és a véget avatja, és e szöveghelyekhez félreérthetetlen utalásokkal vezet vissza. Másfelől a szerelmi szüzsére emlékeztet, melyhez e szüzsé *megírhatóságának* a problémáját köti mind tematikusan, mind a narratív modalitások feleleveníthetőségének a területén. Így a szövegközi emlékezés a poémában jelentős mértékben arra a kérdésre összpontosít, vajon mi módon lehet *az elejétől a végére vezetni* egy olyan műalkotást, amely az adott szerelmi témát mozgatja. E kérdéskör kifejtése mindazonáltal úgy zajlik, hogy jó néhány Puskin-intertextus képes egységes corpusként összeérni Turgenyev művében. Ez történik *A kolomnai házikó* és az *Anyegin* egységes intertextusként való összekapcsolódása medrében is (ebbe vonódik be a *Бесы*). A poétikai megoldás lényege, hogy a lírai-epikai történetmondás során az elégiát többszörösen

újrágondoló,¹⁹⁴ de annak modalitásként és témareprezentációként vállalható érvényét (és mondhatnánk: eme érvény poétikai felelősségét) meg nem tagadó *anyegini* szövegfolytonosság (vö. a *múltra emlékezést* mint művészileg autentikusként felmutatott lét- és szövegreflexiók keretformát a *Jevgenyij Anyegin* elején és végén¹⁹⁵), valamint az 1830-ban írott, 1833-ban megjelent *A kolomnai házikó* narratív keretben kitarított elégia-paródiája („...Jer, Léthe vize hát! / Orvosom óv, hogy árt nekem a bánat: [унылость] / Gyerünk tovább hát – millió bocsánat!”¹⁹⁶) úgy fonódnak össze Turgenyev poémájában, hogy mind a témamegformálások, mind a narratív modalitások konkrét bemutatása vagy elgondolhatóságának megteremtése során állandóan dialógusba kerül az elégiai és az azt hiteltelenítő megjelenítés. Mindez a szerelmi történet kifejtésének a szűzsés keretében zajlik és erőteljesen önreflexív irányultságú Turgenyev művészi alkotásában, amely a puskinsi kezdethez úgy vezet vissza saját szöveglétét, hogy egy-egy Puskin-művön belül és az életmű egészének tekintetében is emlékeztet a *kezdetől a vég felé haladásra mint szövegformálódási folyamatra*. Ekként Turgenyev szövevényes módon írja be poémáját egy jól körülhatárolt puskinsi corpus szövegfolytonosságába.

Dosztojevszkij a *Fehér éjszakákban* mindezekre emlékeztetve egészíti ki a corpust, a *teljesség* gondolatán keresztül több rétegben összeszöve annak elemeit (az intertextuális hatóerővel rendelkező Puskin-műveket). Ezenközben ugyanakkor magát a Turgenyev-poémát, annak bonyolult puskinsi háttérével egy, az író alkotásait szélesebb körűen magában foglaló, gazdag orosz- és világirodalmi hagyomány alkotta szövegegyüttes részévé avatja, amikor azt nyilvánvaló módon összefűzi Turgenyev *Цетмок* című költeményével. A regény jól kivehetően beszél tehát arról a *teljességről*, mely a szövegkezdetek és -végek pontjait összekötő művészi megformálási folyamatokhoz kapcsolódik, és csupán a mű intertextuális terében válik értelmezhetővé. Ebben a térben Dosztojevszkij alkotása sajátosan domborítja ki az elégia műfaji-műnemi kérdéskörét egy olyan szentimentális regényben, amely – többek között – az *elégiai modalitás helyét igyekszik megragadni az epikai műfajfejlődési folyamatban*.

Az orosz szépirodalmi gondolkodásban állandó hivatkozási ponttá váló szentimentális (preromantikus) kisregénynek, Karamzin *Szegény Liza* című történetének fő szűzsés

¹⁹⁴ Lásd erről érintőlegesen Флейшман 2006: 27–28; lásd továbbá a *Harmadik fejezet* III. részéhez tartozó jegyzetben megjelenő információkat, vö. továbbá a *Jevgenyij Anyegin* időszemantikai modelljével összefüggő elégiai műfaji gondolkodással: Kroó 2002a-ban a már idézett helyek, valamint uo. további szöveghelyként: pl. 100, 166–168, 191–194.

¹⁹⁵ Erről szintén nagyon részletesen írtam a *Jevgenyij Anyegin* értelmezését tartalmazó Turgenyev-monográfiámban, szakirodalmi felsorolásokkal: 2002a, több helyütt.

¹⁹⁶ Puskin 1977: 290. Vö. „...Я воды Леты пью, / Мне доктором запрещена унылость: / Оставим это, — сделайте мне милость! (12. vsz.) Пушкин 1975, T. 3: 226.

motívumát, az *elhagyott lány* históriáját Dosztojevszkij a Puskin életművébe visszakapaszkodó turgenyevi hivatkozásokkal metaforikus átiratban eleveníti fel a virág motívumán keresztül (vö. a motívum emblémaértékű érvényesítését a turgenyevi *Parasaműben*: „...любовь забыть совсем; / Как забывает брошенную ветку.”, 58. vsz.¹⁹⁷). A *Fehér éjszakák* eseménytörténeti zárlatában, ahogy ezt bemutattam, az *elhagyott lány* szüziséje transzformálódik. Ennek egyik aspektusa: az elhagyott álmodozó-hősnek megadatik, hogy a pillanatot az alkotásban megtestesülő visszaemlékezései és elbeszélése formájában, a megélt élmény *értelmére és jelentésére* való rákérdéssel öröklétbe fordítsa. Az *elhagyás* története (legyen az a konkrét személyé vagy az öhozzá kapcsolódó emlékezése) így másképp végződik, mint ahogy az a szentimentális kánonból ismert kezdetből megjósolható, és ennek megfelelően kap jelentésárnyalást az *együtt maradás* (a *szerelem*, az *összetartozás*) gondolata is – az a motívum tehát, melynek cselekménybeli indítása a *Fehér éjszakákban* a *részvét*, s amely a szentimentális paradigmában az *áldozatisághoz* hasonlatosan kötött és sajátos jelentéssel rendelkezik. A Dosztojevszkij által felfejtett *lelki részvételeként* („душевное участие”) az *odú-álmodozástól* (ehhez tartozóan az *egész Pétervár ismerős* gondolaton keresztül) a metaforikus elbeszélésig, ahogy korábban interpretáltam: az egyik *álomtól* a másik *álomig* juttatja el a hőst, akinek pétervári „megkísértődése” önmagától való elkülönöződésének a folyamatát világítja be. Így lesz a *szívközelség a lelki, majd művészi alkotóképesség* ismérveivel felruházott állapot, amely mind az ábrázolt szövegbelső világ, mind az intertextuálisan modellált szövegvilágok vonatkozásában működteti a *közeli-távoli, saját-idegen* szemantikai társítást. Az idekapcsolódó szüzse végkifejletének oximoron-gyökerű meghatározottsága szerint a *Fehér éjszakák* zárópontján – a *virág* motívum újraéledésének köszönhetően – az elbeszélő hős *távolmaradásában* tükröződik a *szívközelség* élménye, egész más tartalommal felruházva, mint ahogy az a szentimentális „mintától” elvárható lenne. E *távolmaradás* kronotopikus motívumértelemmel ruházódik fel: az elbeszélő nem lép Nasztyenyka élete *közelébe*, hogy akár csak egy szál virágot is szétporlasszon/meggyűrjön azok közül, melyeket időben előrefutó emlékezése szerint a lány font esküvői koszorúként (asszociálódó jelentés) hajfűrtjei közé. Elbeszélésével nem árulja tehát el azt a „virágot” sem, mely a regény végére már egyértelműen Nasztyenyka alakjának szinekdochikus metaforája. A női figura így maga lényegül *el nem hervadó virággá* – ez a metafora közvetít a szövegalkotás metapoétikai jelentéssíkja felé. A percnyi boldogság ára

¹⁹⁷ Ahogyan a *Parasában*, úgy *Karamzin*nál sem közvetlen érvényű a leány–virág azonosítás. A Turgenyev-poéma idézett helye az álmivers után található, és a szomszédra vonatkozóan épp annak a feltételezésnek ad hangot, hogy elhagyja majd a lányt (ezt nem teszi meg, a lány mégis boldogtalannak érzi majd magát). Karamzin művében pedig a *virág* a *szerelemszövődés* motívumaként nyer értelmet Liza és Eraszt megismerkedésekor.

nem a pusztulás (Turgenyev); épp ellenkezőleg: dús kincsű fizetsége: a *teljesség* („всю жизнь”). A *perc teljességének* oximoron-alakzata annak a *szívbéli közelségnek a megteremtődésével* egybehangzó szüzsés végkifejlet, melynek alapja a *távolság*; másképp fogalmazva: a *távolságban meglelt közelség*, az *idegenségben megtalált saját* kikristályosodásának lehetünk tanúi. Ez az oximoron-alakzat szemantikai archetípusnak mondható, amennyiben jellemzi azokat az én-átlényegülési történeteket, amelyek a világ újraalkotásának az irányába mutatnak.¹⁹⁸ Másfelől a *távolságból megformálódó közelség* olyan jelentésformáció, amely mint beszédszituáció-szemantika a lehető legszorosabb kapcsolatban áll az elégiai vershelyezettel, és éppen ezért a *Fehér éjszakákban* megidézett műfaji kérdésfeltevés mentén is értelmezendő. Dosztojevszkij ezzel az elégiai vershelyezethez kötődő, de azt újraíró oximoron-alakzattal (vö. a *Цетмок* című verssel alkotott viszonyt) zárja le az adott irányú problémakibontást. A *távolság : közelség; saját : idegen; teljesség : töredékesség* gondolati egységessége és egészlegessége beépül abba az intertextuális térbe, amelynek fontos, de csupán egyik részletét alkotja a *Цетмок* című költemény. (E vershez való viszonyát a *Fehér éjszakák* regényszövege komplex szemantikai kibontás eredményeképpen, a *saját szöveg – idegen szöveg* relációt bonyolult, dinamikus folyamatban újra- és újraértelmezve határozza meg). Így nem tekinthető véletlennek, hogy a Puskinra hivatkozó összetett turgenyevi corpus, illetőleg a Puskin-művek alkotta szövegközi tér elemeiként feltűnnek más (Puskin)-versek is, amelyek valamilyen módon az orosz elégiai költészeti hagyományhoz kapcsolódnak. A következőkben erre mutatok példát, később kísérletet téve majd arra is, hogy e megjelölt gondolatkörbe illesszem annak a fontos intertextusnak az értelmezését, mely Gogol *Nyevszkij Prospekt* című elbeszéléséből alakul ki a *Fehér éjszakákban*.

¹⁹⁸ Alapvető szemantikai alakzata ez például a *Metamorphoses* X. könyvében található ovidiusi költeményeknek.

HATODIK FEJEZET

A LÍRAI-ELÉGIAI INTERTEXTUS-RENDSZER BŐVÜLÉSE ÉS POÉTIKAI
MŰKÖDÉSE

Az elemzés korábbi szakaszában kitértem már arra, mi módon válik a *Fehér éjszakák*ban szüzsésen kibomló motívumsorrá az *ég*, részben tematikus megformálás útján (amikor is az *ég* motívum maga is megjelenik), részben a motívumkonnotáció alapján (amikor is a *felhő* közvetít az *ég* felé). Az első „csodás éjszaka”, mely a látomás „csodás szépsége” mellé kerül, miközben az éjszaka „csillagos, tiszta ege” („Небо было такое звездное, такое светлое”) a *felhőtlen*ség állapotának gondolati asszociációját hozza, nyilvánvalóan vezet a regény végén felbukkanó *felhő* motívumához. Ez tagadó formában, a *felhőtlen boldogság* metaforikus megfogalmazásában testesül meg: „Hogy én *fekete felhő*vel sötétíteném el a te derűs, zavartalan boldogságodat [...] Ó, soha, soha!” (vö.: „Чтоб я нагнал *темное облако* на твое *ясное*, безмятежное счастье [...] О, никогда, никогда!”). A boldogság *tiszta, fényes* egének a *felhőtlen*sége – vö. még egyszer: „Legyen verőfényes [tiszta, fényes] a *te eged*, sugárzó [светла] és zavartalan a mosolyod” – mint a motívum szüzsés kifejtésének zárópontja így egyértelműen a csodás éjszaka és a szerelmi élmény átélésének a szemantikai minősítéséből fakad, és ami ennél is fontosabb: jelentésbelileg azzal azonos gyökerű. Az elbeszélő önzetlen odaadásának eme megfogalmazásával valóban meghosszabbítja a pillanatot, kimerevítve és ezzel örök érvényűvé, állapotszerűvé avatva annak szemantikai minősítőjegyét, az *ég felhőtlen tisztaságát*. Ezzel alkot motívumszemléleti egységet a *hervadhatatlan virág*.

Mindezek hátterén igen figyelemreméltó tény, hogy az álmodozó ábrándozásának a bemutatása mögött olyan elégiai pretextusok fedezhetők fel, melyek többszörösen alkalmazzák az *ég* motívumát. A Dosztojevszkij-leírás egészében strukturáltan ismétlődnek az *ég* és a *búcsú : távoli haza* változatai (vö. pl.: „когда настала разлука”; „под суровым небом”; „далеко от берегов своей родины, под чужим небом”; „они в один миг забыли и горе, и разлуку, и все мучения”, „в далекой родине”; „последним страстным поцелуем”, lásd alább). A továbbiakban egészében megidézem a tanulmányozandó szövegrészt, számokkal jelölve az értelmezéshez szükséges tagolás határait, így szegmentumokra osztva az egységes leírást. Ezután kerül majd sor bizonyos pretextus-költemények azonosítására, annak bemutatásával, hogyan lépnek be e szövegek jelentésvilágukkal abba az összetett intertextusba (a továbbiakban lásd: „elégiai gyűjtő-intertextus”), mely az ábrándábrázolás

tengelyét alkotja. Mindehhez azt is látnunk kell majd, mi módon kapcsolódnak össze a bemutatandó pretextus-komponensek. A vizsgálat vissza fog vezetni a szövegkezdet és -vég bonyolult problémájához is. E probléma intertextuális kifejtési módja az adott elégiai környezetben rávilágít magának a Dosztojevszkij-regénynek a befejezésében megtestesülő záróinterpretációra, melynek keretében az álmodozó pozitív irányban értékeli át szerelmi élményét.

Nézzük tehát először az álmodozás-leírás kijelölt passzusát, melynek idézését onnan indítom, ahol elkezdődik bizonyos álmokban fogant történeteknek a részletesebb leírása.

1.

Talán csak varázsos látomásaiban lebegett előtte, és csupán álmodta ezt a szenvedélyt? Talán egyáltalán nem is jártak annyi éven át karonfogva, magukban, kettesben, megfélelve az egész világról, úgyhogy mindegyikük egész világa, élete egybeforrt a másik életével? Hát talán nem a szeretett nő volt az, aki késő éjjel, mikor elérkezett a válás pillanata, zokogva feküdt az ő keblén, nem hallva a sötét ég alatt tomboló vihart, a süvítő szelet, amely fekete szempilláiról lefújta és magával sodorta könnyeit?

2.

Talán mindez csak álom volt – a kert is, a szomorú, vigasztalan, elvadult kert, a mohával benőtt, elhanyagolt ösvények, ahol oly gyakran andalogtak kettesben, reménykedtek, bánkódtak, szerettek, szerették egymást, oly sokáig, „oly sokáig és oly gyöngéden”! És ez a különös, ősi ház, amelyben a szeretett nő oly sokáig élt elhagyatottan és szomorúan, öreg, mogorva, mindig szótlán és epés férje mellett, akitől úgy féltek, mint a gyerekek, és aggódva, bátortalanul titkolták szerelmüket egymás előtt. Hogy kínlódtak, hogy remegtek, milyen ártatlan és tiszta volt szerelmük, és milyen gonoszak voltak az emberek (ez magától értetődik, Nasztyenyka).

3.

És, istenem, később talán nem találkozott hősünk a szeretett nővel, messze hazája partjaitól, idegen ég alatt, a forró délszaki ég alatt, a csodás Örök Városban, a bál ragyogásában, a zene hangjai mellett, egy fényárban tündöklő palazzóban (feltétlenül palazzóban), ezen a mirtusszal és rózsával borított erkélyen, ahol a nő, ráismerve szerelmesére, oly gyorsan levette álarcát, és odasúgta neki: „Szabad vagyok!” – aztán remegve, zokogva vetette magát az ölelő karokba, boldogan felkiáltottak, s egymáshoz simulva, egy pillanat alatt elfelejtettek minden bánatot, a válás kínjait, minden szenvedést, a komor házat, az öreg férjet, a szomorú kertet a távoli hazában, a padot, amelyen a nő egy utolsó szenvedélyes csókkal kiszakította magát a kétségbeesés kínjától megdermedt karok közül... Ó, kedves Nasztyenyka, lássa be, hogy ilyen körülmények között az ember összeressen, zavarba jön és elpirul – akár az iskolás fiú, aki éppen most dugta zsebébe a szomszéd kertből lopott almát –, amikor valami hosszú, egészséges legény, vidám, mókás fickó, a mi hívatlan barátunk, benyit hozzá, és harsog, mintha mi sem történt volna: „Most érkeztem Pavlovszkból, testvér!” Istenem! Az öreg gróf meghalt, kimondhatatlan boldogság következne – és ennek éppen ekkor kell Pavlovszkból megérkeznie!

(507)

1.

Неужели он только и видел ее в одних обольстительных призраках и только лишь снилась ему эта страсть? Неужели и впрямь не прошли они рука в руку столько годов своей жизни – одни, вдвоем, отбросив весь мир и соединив каждый свой мир, свою жизнь с жизнью друга? Неужели не она, в поздний час, когда настала разлука, не она лежала,

рыдая и тоскуя, на груди его, не слыша бури, разыгравшейся под суровым небом, не слыша ветра, который срывал и уносил слезы с черных ресниц ее?

2.

Неужели все это была мечта – и этот сад, унылый, заброшенный и дикий, с дорожками, заросшими мхом, уединенный, угрюмый, где они так часто ходили вдвоем, надеялись, тосковали, любили, любили друг друга так долго, «так долго и нежно»? И этот странный, прадедовский дом, в котором жила она столько времени уединенно и грустно с старым, угрюмым мужем, вечно молчаливым и желчным, пугавшим их, робких, как детей, уныло и боязливо таивших друг от друга любовь свою? Как они мучились, как боялись они, как невинна, чиста была их любовь и как (уж разумеется, Настенька) злы были люди!

3.

И, боже мой, неужели не ее встретил он потом, далеко от берегов своей родины, под чужим небом, полуденным, жарким, в дивном вечном городе, в блеске бала, при громе музыки, в палатце (непременно в палатце), потонувшем в море огней, на этом балконе, увитом миртом и розами, где она, узнав его, так поспешно сняла свою маску и, прошептав: «Я свободна», задрожав, бросилась в его объятия, и, вскрикнув от восторга, прижавшись друг к другу, они в один миг забыли и горе, и разлуку, и все мучения, и угрюмый дом, и старика, и мрачный сад в далекой родине, и скамейку, на которой, с последним страстным поцелуем, она вырывалась из занемевших в отчаянной муке объятий его... О, согласитесь, Настенька, что вспорхнешься, смутишься и покраснееешь, как школьник, только что запихавший в карман украденное из соседнего сада яблоко, когда какой-нибудь длинный, здоровый парень, весельчак и балагур, ваш незванный приятель, отворит вашу дверь и крикнет, как будто ничего не бывало: «А я, брат, сию минуту из Павловска!» Боже мой! старый граф умер, настает неизреченное счастье, – тут люди приезжают из Павловска! (117)

Az 1. szegmentum *ég* motívuma a „под суровым небом”, alapozó szűzsés szituációja pedig a *búcsúzás*. Amennyiben figyelembe vesszük az *ég*, a *búcsú* és a *távoli haza* motívumok későbbi elrendeződésének fent említett következetességét, számot vethetünk azzal, hogy három eltérő pretextus (elővers) tartalmi megoldása kerül be abba a komplex intertextusba, melynek kiépítésében az álmodozás-leírás megjelölt szakasza részt vesz.¹⁹⁹

Egyike ezeknek – ahogy az előző jegyzetpont rögzítette – Puskin *Под небом голубым страны своей родной...* kezdetű költeménye (1826), amelynek eleje nem csupán a *saját szülőháza ege alatt* motívummal él az elvált szerelmesek hajdan volt érzéséhez, illetve eltávolodásához és e szerelem emléke megtarthatóságának a témájához kapcsolódva, hanem

¹⁹⁹ Idéztem már egy korábbi jegyzetpontban Finkét és a harminckötetes összkiadás 117. jegyzetét. Mindkét kutatás a harmadik szegmentumhoz köti az értelmezésem szerint már az első részbe is beleértendő verseket. Lásd még egyszer: Finke 2000: 253; Достоевский 1972, T. 2: 491. A szegmentumokat egybefogó *ég*, *búcsú*, *távoli haza* motívumok ugyanis olyan egységbe szervesülnek, mely bizonyos pretextus-versek szemantikai hatását kiterjeszti az egész szövegrészre, miközben egybekapcsolásukat mint folyamatot engedi látni. A „под суровым небом” az első szegmentumban ennek megfelelően egyszerre konnotálja az értelmezés folyamatában a „Под небом голубым” kifejezést az azonos puskin-i sorkezdetű versből, melynek dosztojevszkij-i szövegvariánsa a 3. szegmentumban a „под чужим небом”; valamint a *Для берегов отчизны дальней...* című Puskin-vers „под небом вечно голубым” motívumát; továbbá Plescssejev *Случайно мы сошлись с вами...* című verséből a „под чужими небесами” kifejezést. Mindez ugyanakkor a szóban forgó pretextus-versek egyéb elemeit is felidézi, lásd pl. „Его родные небеса” (Plescssejev *Случайно мы сошлись с вами...* című költeményéből). A következőkben először az említett verseket sorolom elő és veszem szemügyre.

Dosztoevszkij felidézésében az 1. szegmentumban részletezett bánatot (vö.: „рыдая и тоскуя”, „слезы”) is középpontba emeli, vö. a költeményben adott kiinduló szituációval: „Под небом голубым страны своей родной / Она томилась, увядала”; nem elhanyagolandó, hogy az *elhervadás* természetesen a *Fehér éjszakák* szövegközi rendszerében rögtön feleleveníti az egész *virág*-metaforakört: az „увядала ... [...] Увяла” a vers egészét beágyazza a Turgenyev-motívó által útnak indított és a pétervári látomásban kibontott leányhervadás egész jelentéskifejtésébe.

Tekintsünk a Puskin-költeményre teljesen kibontott szövegével:

Fonnyadt gyötrődve, bár sugárzó kék eget
Terített rá szülőházaja.
Elhervadt végül is – talán fejem felett
Suhant el éppen ifju árnya;
De át nem léphető a köztünk nyílt határ.
Azt hittem, hogy szívemre gyász hull:
Mely kimondta a hírt, közönyös volt a szája,
S könnyel vettem tudomásul.
Az halt meg most, akit oly irtózatossan,
Oly lángolón, vadul szerettem,
Oly gyöngéd, szenvedő búbanattal, olyan
Gyötrelmesen és értelmetlen?
Hol vagy, kín, szerelem? Jaj, mi történhetett:
Téged, szegény, hiszékeny asszony,
S az örökre letűnt édes emlékeket
Nem könnyezem meg, s nem panaszlom.
(Eörsi István fordítása²⁰⁰)

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала...
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала;
Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.
Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!
Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной, легковёрной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.²⁰¹

²⁰⁰ Puskin 1978: 244.

²⁰¹ Пушкин 1974, Т. 2: 74.

A másik integrálódó pretextusvilág, mely az említett Puskin-versnél még sokkal hangsúlyosabban jelen van már itt, az 1. szegmentumban, Plescsejev *Случайно мы сошлись с вами...* című versée (1846).²⁰² Ennek indítása az ismételt búcsú helyzetét azonosítja, és a távozó kedves locusát „idegen egek alatt” jelöli ki: „Случайно мы сошлись с вами / И вот расстанемся опять. / Вы под чужими небесами / Красою будете пленять...”²⁰³ (Az intertextuális összeérlelés szempontjából fontos itt, hogy a „красой” egyben a *Цветок* és a *Вхожу ль я вдоль улиц шумных...* című költemények motívuma is). E vers a második strófa 5. sorától kezdve a búcsútól szenvedő szerelmes férfi lelkiállapotát írja le, abban a helyzetben, melyet az 1. dosztojevszkiji szegmentum a „когда настала разлука” kifejezéssel jelöl meg:

Но знают все, и с давних пор,
 Что у судьбы обыкновенье –
 Заветным нашим помышленьям
 Идти всегда наперекор;
 И вот уж близкий час разлуки
 Вы мне пророчите, и вас
 Молю я: дайте ваши руки
 К губам прижать в последний раз!
 Еще на миг до расставанья,
 У ваших ног забудусь я,
 А там от муки и рыданья
 Пусть разорвется грудь моя!

A szerelmes férfi, ahogy az a harmadik strófából kiderül majd – nem bír szembenézni az elválással, inkább fohászkodik a csábító hamis reményért, mely a puszta sztyeppen járó zarándok élményéhez hasonlíthatóan felkínálja neki az álom vigaszát (ennek metaforája a versben a pálma, melynek árnyékában a vándor örömkönnyeket hullajtva megpillanthatja saját „otthoni egét”, amiért azután, mint szép álomért, remegő ajkakkal zeng majd hálát még akkor is, amikor józanító felébredése visszavezeti őt a pusztaság sivár valóságába):

²⁰² Az értelmezés során igyekszem majd bemutatni egy összefüggő Plescsejev-, illetve tágabban: elégiai intertextuális rendszert. Plescsejev személyének, a *Fehér éjszakák* írása idején Dosztojevszkij közeli barátjának a regényhez kapcsolható más vonatkozásai is számba vehetők. Nem ismeretlen a gondolat, hogy maga Plescsejev szolgált prototípusul a dosztojevszkiji álmodozó irodalmi figurájához. A regény is eredetileg Plescsejevnek volt ajánlva, és ez az ajánlás csak az 1860-as átdolgozás során kerül ki a műből. Figyelemre méltó továbbá, hogy épp a *Fehér éjszakák* írása idején foglalkoztatja Plescsejevet is az álmodozó alakját megjelenítő *Дружеские советы* című elbeszélés koncepciója. Достоевский 1972, T. 2: 486 (e kérdéskörben Proszkurin kutatására történő hivatkozást lásd uo.). A *Pétervári krónika* tárcái között Plescsejev művének azonosíthatóságáról Komarovics, Tomasevszkij és Nyecsajeva kutatásainak a fényében, valamint Plescsejev és Dosztojevszkij krónikái stílusának összevető vizsgálatát lásd Нечаева 1979: 199–208, lásd még uo. 239–240.

²⁰³ A versből vett idézetek forrása: Плещеев 1964: 84–86.

Но гром в пустыне раздается...
 Очнулся путник... и глазам
 Предстала та же степь немая
 И тот же ровный длинный путь,
 И смотрит он кругом, вздыхая...
 Тоска ему сжимает грудь;
 А пальма стройная листьями,
 Над ним качаяся, шумит,
 И он дрожащими устами
 Ее за сон благодарит...

A Dosztojevszkij által megidézett sírás, a „könnyek” – melyeket a *Для берегов отчизны дальней...* című Puskin-versben foglaltaktól eltérően a *Fehér éjszakák*-beli intertextusban a lírai hősnő hullajt: „рыдая и тоскуя”, „не слыша бури, разыгравшейся под суровым небом, не слыша ветра, который срывал и уносил слезы с черных ресниц ее”; vö. Puskinnál: „Я долго плакал пред тобой” –, Plescssejev költeményében a második strófában újra megidézett búcsúhoz kötve mint *a szívet tépő szenvedés könnyei* jelennek meg („А там от муки и рыдания / пусть разорвется грудь моя!”), míg a pálmafa alatt látott álmához kapcsolódóan mint *a boldogság könnyei* tematizálódnak („Он весел, счастлив, сердце бьется, / Струятся слезы по щекам”). A vándor által szemlélt kép mint a *saját otthoni ég* („Его родные небеса”) beékelődik a búcsúzó kedveshez kapcsolódó csalfa remény gondolatába („А если должно – обманите: / Поверю вашим я словам. / И оживу я обольщенный / Надеждой ложной ...”), és egyben a távozó kedves alakját a *saját haza / saját otthon: ég* metaforikus megfeleltetés érvényességi körébe vonja. A *kedves mint a szerelmesen álmodó lírai én lelkének az ege* a dosztojevszkiji intertextusban rárétegződik a „zord ég alatt” („под суровым небом”) motívumra az 1. szegmentumban, ahogyan a fent idézett Puskin-vers „под небом голубым страны своей родной” gondolatára is, amelyhez az „Она томилась, увядала” gondolat társul. Mindez behozza az intertextusba a *rideg ég* és a *kék ég* sajátos összefűzését, mely a pétervári szövegben egyrészt a kétféle – a mindennapi és a fehér éjszakákbeli (vö.: *чудная ночь, чудное небо*) – város ellentétét, másfelől a Plescssejev-versben igen hangsúlyossá tett: hideg, ködös északi város és a szelídebb égtájakhoz tartozó tér ellentétét élezi ki. Ezt az ellentétet ugyanakkor éppen a *lelki tér égboltja (a lélek ege)* és a valós égbolt intertextuális egymásba montírozása relativizálja. A folyamatba észrevehetően bekerül a „Случайно мы сошлись с вами...” *puszta(ság)* motívuma, még beljebb vezetve a *Fehér éjszakák* szövegébe, egészen annak mélyére (vö.: „В степи широкой и пустой”; „Но гром в пустыне раздается...”). Plescssejev lírai hősét ugyanis éppúgy a pusztában kísérti meg álma, mint ahogyan Dosztojevszkij álmodozó-hőse a kiüresedett Pétervár pusztájában lép

véglegesen túl saját odúlakó álmainak a határán (bolyongásai és erre ráolvasva: a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című Puskin-költemény lírai hősének a bolyongásai során). Az adott kontextusban mondható, hogy mindez a pétervári Pusztában való zarándoklás eredményeképpen megnyíló pétervári látomás formájában adatik meg. Mi több, a *Случайно мы сошлись с вами...* szintén nyíltan tematizálja az érzelemnek (szerelemnek) a *kiüresedett pusztával* feltűnően ellentétes irányultságát. A szerelem elvesztését azért sajnálja a lírai hős, mert az *élete pusztaságába* hozott ragyogást: „Живили сердце мне порой... / Сомненья прочь вы отгоняли, / Вы путеводную звездой / В пустыне жизни мне сияли... / И был я счастлив... Пустота / Меня, как прежде не томила, / И прихотливая мечта / В грядущем что-то мне сулила...”. A pretextus e motívumai kétségtől ismerősek a *Fehér éjszakák*ból is, még hozzá annak döntő helyeiről. A pétervári pusztaság egyértelműen *lelki pusztaság*, amely már korábban folyamatosan *gyötörte* („прежде [...] томила”) a lírai hőst. Ennek átélési élménye az „északi” Pétervár interiorizálásához kötött, amelynek szemantikai jegye az *unalom* és a *köd*: „Холодной северной столицы / Забыв и скуку и туман”. Ezt az életérzést váltotta le a szerelem („Вы путеводную звездой / В пустыне жизни мне сияли...”), a ködben való felragyogás pedig nem másnak, mint a szépségnek köszönhető: „Красою будете пленять”. Ebben a szemantikai sorban is értelmezni kell tehát a Plescssejev-költemény zarándok-hősének *pusztabeli látomását*, melynek eredménye, hogy megpillantja az *otthoni egeket* (*родные небеса*) és megérezheti szívében a boldogságot – ezért is vágyik arra, hogy akár hamis álmával becsaphassa magát, önmagánál tartva a szerelmet.²⁰⁴

A szerelem és álomlátás szituatív analógiája nagy horderejű a Plescssejev-versben, ugyanis itt fordul át a zord, hideg pétervári tér, melybe ragyogást kell hoznia a szépséget megtestesítő szerelemnek, olyan *hazai égbe*, mely egyértelműen *belső lelki tér*, és amely a vers motívumszemléleti köre értelmében *a sivataggal rokonítható puszta sztyeppen* fellelt pálmafa

²⁰⁴ Értelmezendő másfelől e látomás a *Fehér éjszakák* intertextuális terében a nappal-éjszaka ellentétén keresztül is, mely, ahogy Egeberg megállapítja, a romantikus költészet egyik kitüntetett értelmezési kódja („In some cases the proper understanding of the night's role in an author's work can help us comprehend his whole literary universe”, Egeberg 1979: 186). Lermontov *Прófёта* (*Пророк*) című verséből kiindulva és egyéb szövegpéldával alátámasztva mutat rá a kutató, hogy a *pusztaság* térjelentése megszokottan analóg lehet az *éjszaka* időjelentésével (uo. 189–190). A Plescssejev-verset eme romantikusnak ítélt összekapcsolás fényében tekintve, és azt a *Fehér éjszakák* szövegközi olvasatával újraértelmezve, a következőt láthatjuk: a ködös (sötét) Pétervárhoz kapcsolt *lelki pusztaság*, melyet levált a szépség ragyogása, majd ezt az összefüggést szűszésen újraindítja a *pusztaság pálmája* alatt látott zarándokálom, amelyben a lírai hős újateremti saját terét, Dosztojevszkij regényében a sötétség és fény relációján keresztül is párhuzamba kerül a plescssejevihez képest (szerelem, majd látomás) fordított szimmetria-mintát adó látomás, illetve találkozás (és szerelem) viszonyában rejlő értelemmel. Plescssejevnél a lírai hőst napfényben lepi meg látomása, és ez az, mely a pusztaságban elvezeti őt oda, hogy a ködös (implicit értelmében: sötét) Pétervár terét a déli tájak fényének ragyogásával lényegítse át. A *Fehér éjszakák*ban a magányos éjszakák során látott ábránd-álmok (egyik implicit értelme szerint: sötét) helyén fog megjelenni a ködös Pétervárt leváltó világos, „fehér” éjszakában feltáruló látomás. (Vö. az elégiai szövegközi rendszerbe tagoltan ebben az összefüggésben Puskin *Álmatlanság* című verséből a „нет огня / Всюду мрак” értelmét.)

árnyékában vezeti haza a hőst saját lelkének igazi vidékére („В степи широкой и пустой, / С ее зыбучими песками, / Находит пальму пилигрим”). A homok, a pálmafa, a pusztaság kietlen sivatagot (asszociációk útján: meleg tájékat) idéz, s álmában immár innen tekint lelki szemeivel saját vidékére az álmodó. Ebben tárul fel az álomlátásnak sajátos funkciója a versben, mely egyben kiemelt helyzetűvé avatja az egész Plescsejev-intertextust a *Fehér éjszakák*ban is. Az analógia – a szerelem akárha csaláson alapuló ottmarasztalási vágya és a csalfa álom látásáért érzett hála – leegyszerűsítve: a *szerelem* és *álom* párhuzama jelentősen árnyalja a saját és idegen tér kapcsolatának az értelmét. Az álomban az analógia alapján pétérváriként feltételezhető otthoni égboltról kiderül, hogy azt már sem a ködösség és hidegség (északiság) tulajdonságával, sem a szépség ragyogásának a vonásával nem lehet megjelölni. Ehelyett egy valóban *megtöltődő* (vagyis: a pusztaságot felszámoló) tér leírását kapjuk: „Он видит пестрые равнины, / Он видит горы и леса, / Луга, покрытые стадами, / И отраженные водами, / Его родные небеса!”. A vándor *hazai ege*, belső lelki ege már a bőség tájéka: benne tarka síkságok, hegyek, erdők, mezők, legelésző nyájjal és vizekkel. Hangsúlyosan az *élet terébe* lépünk hát be, és annak bősége motiválja szemantikailag az átélő szubjektum alakjának a megformálását. Ezt az alakot az jellemzi, hogy boldogságának jegye: szívében az élet lüktetése („Он весел, счастлив, сердце бьется”), lelkében a könnyek patakja („Струятся слезы по щекам”). A Plescsejev-hős álma tehát étellel tölt meg, feltámaszt. Ennek oka pedig abban rejlik, hogy a lírai hős képes *saját terét* feltámasztani érzelmi átélése útján. Ennyiben az álomnak az a szerepe, hogy a szerelmet követően bevégezze a *pétérvári tér feltámasztását és szépséggel való megtöltését*, a pétérvári térnek *sajáttá* transzformálását. E gondolatsort kihagyva leegyszerűsítsük az értelmezést, amennyiben csak az illúziók legitimizálásaként olvasnánk a hős álmát. A párhuzamos motívumok, melyek alapja a *puszta(ság)*, nagyon plasztikusan kijelölik a versben azt az ekvivalenciát, mely a két tér összevetésére készlet, méghozzá folyamatszerűségében és a lírai alany belső cselekményeként értelmezve a pétérvári tér átértékelését. Ebben az olvasatban a Plescsejev-versben az álom végzi be a szerelem beteljesítését, melyet ugyan a vers *hamisként* tematizál, valójában ez a belső látomás közvetíti a pétérvári unalom legyőzésének (másképp: a pusztaság átlényegítésének) a folyamatában. Hasonló szerepet lát hát el a versben, mint a *Fehér éjszakák*ban a látomás.

Mindennek okán igen feltűnő, hogy a szemantikai párhuzamhelyzetben megformálódó *szerelem* értelme a versben némely jegyén keresztül rokonságot mutat a *Fehér éjszakák*ban azonosított néhány tulajdonsággal. A versnek arra a részletére gondolhatunk, mely magának a szerelemérzésnek a meghatározására szolgál, s amely éppen ezért látványosan összevethető az

álomból felfakadó szívbeli boldogság leírásával. Itt, a „В пустыне жизни мне сияли... / И был счастлив...” közlés gondolatkörnyezetében két fontos momentum irányítja magára a figyelmet. Az egyik a *gyötrődés érzelmének a kiiktatásával együtt járó szeszélyes álom*: „Пустота / Меня, как прежде не томила, / И прихотливая мечта / В грядущем что-то мне сулила...”; a másik a *tavas*z motívuma: „Да! как весна вы согревали, / Живили сердце мне порой...”. Az tűnik itt fel, hogy a *szeszélyes álom*, melyet a Plescsejev-vers a szerelemhez és nem magához az álomlátáshoz kapcsol, ugyanazzal a tulajdonsággal rendelkezik, mint Dosztojevszkij álmodozójának az ábrándálmai, melyeket „tetszése szerint” („по новому произволу”, 116) teremt újjá élete „minden órá[já]ban” (506) (ez az, ami a *Fehér éjszakák*ban megfelel a Zsukovszkij Istennőjéhez kapcsolt „прихотливою рукою [szeszélyes kezével, 504] kifejezésnek”, vö. 114).²⁰⁵ Másfelől ugyanúgy megfosztódik ez az érzés attól a gyötrelemtől, mely a *Fehér éjszakák* hőseit ábrándozó álmaitól való eltávolodásához vezet (ennek nyomán jut el látomásáig). A *tavas*z viszont, mely a Plescsejev-versben a szerelem-meghatározás része, a *Fehér éjszakák*ban egyértelműen a pétervári látványleíráshoz tartozik. Az látható tehát, hogy a szerelem-meghatározás a költeményben olyan szemantikai jegyeket mozgat, melyek az intertextuális olvasatban két irányban építenek ki jelentésvonatkoztatást: az álmodozó ábránd-álmai és az ábrándokon túllépő pétervári látomás irányában. Intertextuális olvasata szerint így a Plescsejev-versbeli szerelemdefiníció, miközben alapvetően az álmodozó ábrándjaihoz kötött, gondolatilag továbbvezet a dosztojevszkiji álmodozó hős pétervári látomása felé. Ha pedig az intertextuális térnek mindhárom komponensére: a plescsejevi szerelemre, a dosztojevszkiji álmodozásra és a pétervári látomásra egy intertextus részeként tekintünk, kiugrik a plescsejevi látomásnak az a funkciója, hogy ehhez kapcsolódóan tér vissza a *gyötrődés* motívuma (ez ekkor már a „szomorúság”: „тоска”). E gyötrődés éppúgy átalakul, mint az a pétervári tér, amely kiindulásában az unalom gyötrelmét okozta: „И смотрит он кругом вздыхая... / Тоска ему сжимает грудь”. A dinamikusan kiépülő intertextuális olvasás során – melynek keretében folytonosan új és új jelentésvizonyokban értelmezzük az idéző és az idézett szövegnek előrehaladóan újrajelölődő komponenseit – a bemutatott vonatkoztatások rendszerében bővülő Plescsejev-intertextusnak fontos részét képezi a versbeli lírai hős látomása. E látomás a pétervári térnek a szomorúsággal és a pusztaság újradefiniált értelmével összekötött megújítását (vö. a „hazai égnek” a pusztában való megpillantása) olyan lelki cselekménynek tünteti fel, amely a *Fehér*

²⁰⁵ Kovács Árpád a „tetszés szerinti” szárnyalást a képzelet attribútumaként a romantikus esztétika schillerei gondolatához kapcsolja, a szabad alkotás szférájához. Ezzel állítja szembe a leírás a *sóvárgó szorongást*, melyből mint alapdiszpozícióból az írás, a szó megtalálása születik, amit a kutató az akarat, a cselekvés és a szív látomásának a kontextusában is értelmez. Vö. Kovács 2007: 113–114, *passim*.

éjszakák-beli álmodozó hőst is eljuttatja látomásáig és *utána a találkozásig*, majd szerelemig. Ez lesz hát az a *tavaszi szépség*, mely megérleli Plescssejev lírai hősenek a szívét, nem pedig az elveszítettnek hitt szerelem. A *Fehér éjszakák* így kialakuló intertextusának medrében újraolvasva a Plescssejev-vers befejezését, ezek után már nem is igen lepődhetünk meg, hogy annak hőse, felébredvén, „remegő szájjal ad hálát álmaért”, vö.: „И он дрожащими устами / Ее за сон благодарит...”. Mintha a dosztojevszkiji álmodozó hálaadásáról olvasnánk a *Fehér éjszakák* zárlatában..., egy olyan dinamikus intertextuális térben mozogva, melyben a jelentésviszonyba lépő dosztojevszkiji és plescssejevi komponensek átértékeltetik az olvasóval a *Случайно мы сошлись с вами...* című versben foglalt pusztabéli – az intertextusban már: Pusztabéli – látomást, öncsaló, hamis álom helyett a *hazai pétervári egek terébe való szívbéli belépésként* tüntetve azt fel. A *Fehér éjszakák*ban több versből összeszőtt intertextuális ég motívum körében a tanulmányozott Plescssejev-vers ezzel az értelmével van jelen, és ez a jelentés egyben illeszkedik a *saját és idegen tér* viszonyának az intertextus verseiben is feltáruló problémáikájába. A jelen és múlt, a valóság és az ábránd terének (a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* szövegében az *e világnak* és az *öröklétnek*) elégiai egymásnak feszülése, majd határaik egymásba oldódása Dosztojevszkij „szentimentális regényé”-ben annak a reflexiók térnek a hangsúlyozásával történik, mely egyben szívbéli cselekményként lényegíti át a tereket, saját belső térré szelídítve az idegen vagy elidegenedett locust.

A következőkben azt nézem meg röviden, hogyan alakul a Turgenyev-vers, a kóborlás motívumát hangsúlyosan őrző *Хожу ли я вдоль улиц шумных...*, illetve az elégiai kontextusként most tárgyalt és még tárgyalandó Puskin- és Plescssejev-költemények alkotta intertextuális térben (értsd ismét: a szemantikai kibontás folyamatában egyre újabb szövegek közötti elemekkel bővülő, folytonosan megújuló elégiai szemantikai térben) a *hervadó virág* motívuma, és hogyan követhető nyomon annak a *Fehér éjszakák*ban megvalósuló, az eddig bemutatottnál árnyaltabb újraértékelődése. A *hervadó virág* a „Под небом голубым страны своей родной / Она томила, увядала” aurájában, amelyhez sajátosan társulnak az ég újabb megjelenítési változatai, a *szeretett kedves* metaforájaként nyeri el értelmét. Az intertextusba hívott költeményekben a kedvestől való búcsú felvetése jelenik meg eltérő változatokban, konkrétan a *Случайно мы сошлись с вами...* című Plescssejev-versben pedig, láthattuk, a lírai alanyak mint *saját lelkétől* kellene búcsút vennie a szerelemtől – ez alkotja belső *zarándokútjának* tartalmát.²⁰⁶ Noha látszólag a *hamis reménybe kapaszkodó álom*

²⁰⁶ Jó! emlékezhetünk itt a *Jevgenij Anyegin*ből Tatjana alakjára, akit zarándoklánnyként („пилигримик[а]”, VII/20) jelöl meg Puskin, amikor Anyegin „cellájába” belépve és ott tartózkodván értő szívvel igyekszik Anyegin lelkét megfejteni; Turgenyev-monográfiámban (2002a) ezt a szöveghelyet a Childe Harold-intertextus kibontásához kötöttem.

fémjelzi e búcsú tartalmát, pontosabban annak lehetetlenségét, tapasztalhattuk: az a transzformációs ív, melyet a lírai hős belső történetének az ábrázolása leír, módosítja e jelentést. A messzire távozó kedves („И заживете вы привольно / Вдали от русской стороны! / А я?.. Досадно мне и больно!”), kinek alakja a búcsú induló pillanatában elválasztja a saját otthon/ eget az idegen otthontól/ egektől, az álomábrázolás feltételeiből adódóan a költemény végére belelényegül a *saját otthon* gondolatába – így válik eggyé a *saját* és az *idegen*, a *kedves* és a tőle való búcsút mélyen fájlaló lírai hős (s hozzá kapcsolódóan, az élményeit formába öntő lírai alany). A búcsúban és a távozásban ennek eredményeként az együtt maradás gondolata tárul fel – ez is eredménye lesz a *saját* és *idegen* tartalmi összeérlelésének. Mindennek medrében – még ezzel is szembesülhettünk – a szerelem és az álom-látomás kapcsolatában magának a lírai hősnek két alakinkarnációja testesül meg, annak értelmezésében pedig a lírai alany előrehaladó útja fedezhető fel. A *hamis* és az *igaz* értékítéletek megcserélődésével megfordul a tartós idő és az átmenetiség értelme is. Noha a hosszú és kilátástalan zárandoklást a sztyeppi pusztaságban csak átmenetileg szakíthatja meg az álom (mely „pillanatnyi”, tovaszálló, bevégződésre predesztinált), szemantikai természete szerint ez az álom mégis beteljesítő természetű: érvényesíti az *idegen* és a *saját* gondolatának egyben tartását. Így értékelődik át a *hamis álom*, és válik a pillanatnyi, az átmeneti tartóssá és megtarthatóvá. Éppen ezzel vezet a Plescsjev-költemény intertextuális olvasata a dosztojevszkiji szövegzárlat irányába, amely a percet az egész élet értékével ruházza fel, implikálva az egyik típusú álomtól (csalfa remény) a másik típusú (a sajátot és az idegent hitelesen egyben tartó) álomig haladás gondolatát, amelynek eredményeképpen a múlhatatlanság (az adott intertextuális kontextusban: hervadhatatlanság) nyer érvényt a költemény zárásában. Noha ilyen tematikus megfogalmazást a vers ténylegesen nem kínál, az intertextuális logika ezt súgja: a lírai hős pétervári pusztaságába érkezett tavasz nem enyészhet el. Éppen az álom-látomás szolgál erre zálogul, mely felülírja a „szeszélyes álmokat”, és leleplezi, hogy magának a szerelemnek a valósága is csak „időnként” hozta el a tavasz szívbeli melegét: „Живили сердце мне *попой*”. Ebből a perspektívából tisztán kirajzolódik, hogy a „szeszélyes álom” jelene a jövőre orientálódott mint *remény*, illetve a múltbeli *unalom-pusztaságot* számolta fel („Пустота / Меня, как прежде не томила, / И прихотливая мечта / В грядущем что-то мне сулила...”). A múlt és a jövő között tapintható ki a *nem reprezentált, csak odaértendő jelen*. Az álom-látomásából magához térő lírai hős viszont a pálmának mondott hála formájában már a *jelenben éli át azt az üdvözültséget*, amellyel A *Fehér éjszakák* zárul (a *благо*-motívumok értelmezésére még részletesen kitérek a későbbiekben): „Ее за сон благодарит...” Az álom-látomás megjelenítése, mely meghozza a

kedves alakjának a *saját tájék, saját haza* gondolattartományába történő beépülését, és a pálmafához intézett *благо* szemantikai érvényesítésével zárul, áttételes metaforikus párhuzamot léptet életbe, amely lehetővé teszi a kedves alakjának a pálmafával való összefűzését. A *Fehér éjszakák* üzenete szellemében a kedves az, aki megérdemli a *благо* kifejezését, és az örökzöld pálmának mondott hála, még ha árnyékában csak pillanatnyi álmot látott is az álmodó, valóban egybefűzi a *múltkonyságot* és az *örökkévalóságot*. Mi több, a *pálma* olyan lírai motívum, melyet Dosztojevszkij maga is alkalmaz intertextuális átültetésben a *Bűn és bűnhődés*ben.²⁰⁷ Motívumszemléleti körét tekintve pedig intertextuális olvasatban a *pálma* ahhoz a *tavaszhoz* tartozik, mely a *Fehér éjszakákban* a *virág* sorsában a *kivirágzást* és a *hervadást* mutatja (részben hasonló, részben másféle tavasz ez már, mint amit Plescssejev verse jelenít meg: „И жаль мне, жаль вас, как весны... / Да! как весна вы согривали [...] сердце мне порой”); ezek viszonyát fogja oly radikálisan átértékeli a regény vége. Újra visszaérkeztünk hát, a Plescssejev-vers megújított intertextuális olvasása során is, a *hervadás* szüzséjéhez, melynek regénybeli szemantikai végpontja a *múlthatatlan, el nem enyésző, el nem hervadó emlék*. A *Случайно мы сошлись с вами...* című versben a *pálma* maga válik az *örökkévalóság* mementójává, a tovatűnő látomás örök érvényét kifejezve („А пальма стройная листьями, / Над ним качается, шумит”). Ezért is lehet neki *áldó* (vö. a *благо* és a *блаженство* egy töről fakadó jelentéseit) köszönetet mondani. Az *örökkévalósághoz* való odakapcsolása ugyanakkor a *szövegalkotás* eszméjével is egybefűzi e motívumot a *Fehér éjszakák* intertextuális terében, annak megfelelően, ahogyan a *Цветок* Turgenyev versében egyszerre alapotívuma a cselekményes szüzsének, és hordoz jelentést a metapoétikai gondolkodás síkján. A *благо* szemantikai érvénye így az alkotás jelentésköre felől is motivált lehet, és ez a regény zárásával az intertextuális olvasatban felerősödik.²⁰⁸ Az alkotás viszont már nem a sors kifürkészhetetlen akarata, nem „szeszélyes álom”, és nem is úgy hoz „üdvözültséget”, ahogy Plescssejev hőse feltételezi, miszerint az Oroszországot messze maga mögött hagyó kedvesnek minden szép élmény üdvözültséget áramoltat majd lelkébe: „Все незнакомую отраду, / Блаженство в душу вам прольет!”, és ennek nyomán majd szabadon, kötöttségek nélkül élhet („И заживете вы привольно”). Így az alkotás nem szabad (Zsukovszkijnál: szeszélyes) álmoként hoz üdvözültséget. Az intertextuális olvasat szerint az *alkotás üdvözültsége* visszaiktatja a *szomorúságot* („Тоска ему сжимает грудь”), de egy olyan pusztaságot állít már érvénybe („Но гром в пустыне раздаётся...”), amely

²⁰⁷ Erről részletesen Szekeres Adrienn írt megvédett PhD disszertációjában, melyben értelmezi Lermontov *Три пальмы* című versének Raszkolnyikov álomlátásában betöltött intertextuális szerepét. Szekeres 2009.

²⁰⁸ Ilyen szemantikai megoldásra fényes példával szolgálnak a *Jevgenyij Anyeginben* a *благо/блаженство* motívumvariánsaiból több olvasati szinten összeálló szüzsés sorok.

felett a *Fehér éjszakák* intertextuális olvasási terében nincs már mit sajnálkozni. Csak hálás köszönetet zenghet az, aki *részesülhetett* a szívbeli élmény átélésében. A *Fehér éjszakák* zárlatában ezt meg is teszi az elbeszélő-hős, aki élményét a „szentimentális regény” szüzsés zárlatába átfordítva megmutatja, hogy a boldogság virága nem hervadhat el.

Egészen más típusú tartalmi megoldást kínál a „Под небом голубым страны своей родной / Она томилась, увядала” kezdetű Puskin-vers intertextuális olvasata. Ez a költemény, a *Случайно мы сошлись с вами...* cíművel ellentétben a szétszakadás, az eltávolodás szüzséjének a kifejtésére épül, mely több regiszterben fogalmazódik meg. Az egyik eltávolodás a kedveshez tartozik, aki „hervadozott”, majd végleg „elhervadt” („Она томилась, увядала... / Увядала наконец”). Az elenyészés folyamánya az, hogy a lírai alany fölött árnyékként jelenik meg a hajdan szenvedélyesen szeretett, de most már halott kedves. Ez azonban egyrészt lehet csak feltételezés („и верно надо мной / Младая тень уже летала”),²⁰⁹ másrészt eltávolító mozzanatot rejt magában a tematikus megfogalmazás. E szerint a lírai alany és a kedves között feszül valamiféle *megragadhatatlan* vonás („Но недоступная черта меж нами есть”). A *megragadhatatlanság* az *elérhetetlenség* motívumaként a *hiábavalóság* gondolatában árnyalódik tovább: „Напрасно чувство возбуждал я”. A hiábavalóságot a lírai én a halál hírére, a kedves pusztulásának hallatán tapasztalt közönyének érzésére alapozza,²¹⁰ mely felfakasztja benne a felismerést: az egykori szenvedélyes, gyötrelmekkel teli, örült szerelem, a tüzes lélek feszültsége elmúlt, s ő már nem képes felfedezni szívében a visszahozhatatlan napok édes emlékét. Nincs se könnye, se fájdalma már. Az árnyék, mely a kifejezés értelmi nyitottsága szerint egyszerre lehet *hűséges* („верно надо мною ... тень”) és jelenlétében csupáncsak *feltételezett*, a vers végére már mint a lélek számára értékesülő emlékezetnek a könnyű hite (vö.: „hiszékeny árnyék”; „легковерной тени”) jelenik meg (pontosabban: ekkor tárul fel az árnyéknak az Eörsi-fordításban megadott asszonyi alakhoz való tartozása, illetőleg az ott megjelenítetlenül maradt árnyék–emlékezet kapcsolás). A közöny nem más, mint a léleknek az az egyenletessége (равно-душие: „ни слез, ни пени [sem könnyek, sem panasz]”), mely *az emlékek*

²⁰⁹ Lásd M. Shapiro tanulmányában arról, hogy az elhunyt személy árnyéka egyben a *halhatatlansággal* is összefűződik, mivel mintegy annak az emlékezetnek az inkarnációja, melyet a halott maga után hagy: Shapiro 1979: 115–116. Lásd Gersenzont az „árnyékokról” Puskin művészetében: Гершензон 2000b: 160–184. Vö. Сендерович 1981 (uő. 1982: 163–168, 217–230). A kutató az árnyék motívumát „szemantikai tőalak”-nak nevezi („семантический радикал”), ami alatt olyan központi motívumot ért, amely „belsőleg bonyolult és szemantikailag aktív”, s amelyet mégis „saját jelentéskörnyezete határoz meg a szövegben”, s funkciója szerint egész konceptuális tartalmakat őriz és közvetít. Ez a típusú motívum képes arra, hogy benne mint lexikai egységben összpontosuljon mindaz a szemantika, melyet kiterjedt kulturális rétegek integrálása eredményezhet. Uo. 201–202.

²¹⁰ A *hiábavalóság* motívumáról, valamint az *eltűnt érzelm* szüzséjéről az elégiai poétikai kifejezés eszköztárában lásd: Nilsson 1978: 149–150.

elvezítésének a folyamánya. Így válik az egykoron gyötrelmes, nehéz szerelem könnyűvé, (tkp. a lélek számára felfakadó emlékezet maga hiszékeny, könnyen hívó árnyékká, – a fent azonosított második jelentés értelmében). Mindez az egykor saját idegenné válásának a történetét fedi. Ily módon e Puskin-versen keresztül a Plescssejev-költeménnyel épp ellenkező gondolatsorral bővül a Dosztojevszkij-teremtette elégiai gyűjtő-intertextus.²¹¹

Annál lényegesebbé válik a harmadik utalt pretextus. Annak nyílt szignálját a *Fehér éjszakák* álomleírást tartalmazó megidézett szövegrész 3. szegmentuma sajátos módon kínálja fel, az ég és búcsú motívumokon keresztül ezt a költői anyagot is egyértelműen az eddig tárgyalt Puskin- és Plescssejev-versek mellé helyezve. Az itt fellelhető utalás a „далеко от берегов своей родины, под чужим небом” kifejezésben fedezhető fel, s a Puskin-költemény, amelyhez a kifejezéssor utal, a *Для берегов отчизны дальней...* kezdősorral indul (1830) és egészében így fest:

Elhívta tőlünk, visszacsalta
Szívedet sugaras hazád.
Hogy fáj a nap, a válás napja!
Láttad könnyeim záporát!
Hűlő kezemmel visszatartva
Kértelek: maradj, még, tovább,
És lelkemnek, enyhülni, add a
Hosszú, nagy búcsú vigaszát.

De te kegyetlenül kitértél
Keserű csókjaim elől;
Menjek rózsás honodba, kértél,
A száműzetés itt megöl!
Azt mondtad: „Olajfaligetben,
Nálunk, örök-kék ég alatt,
Viszontlátjuk egymást, szerelmem,
S ajkunk megint összetapad!”

²¹¹ G. Gaszparov és I. Paperno rámutatnak, hogy a *virág elhervadása*, mely Puskin költészetében is számos esetben felbukkan, és amely az eddig bemutatott értelmezés szerint a *Под небом голубым страны своей родной...* című pretextust a *Fehér éjszakák* intertextuális rendszerében egyértelműen a turgenyevi *virághervadás* motívumához kötve engedi látni, tágabb értelmében a *lét nemlétebe való átfordulásának* a gondolatát hordozza. A *virágzás hervadásba hajlása* Puskinnál is a *tartósság (elenyészhetetlenség, mozdulatlanság, örök)* és a *pillanatnyiség (gyors, hirtelen pusztulás)* attribútumait emeli ki. Puskin költészetében van arra példa, hogy e kétféle „létezési” mód, az *örök virágzás* és a *hervadó virágzás* egymással szembekerül, vö.: *Лишь розы увядают*. Гаспаров–Паперно 1979: 22. A turgenyevi *virághervadás* témakifejtése mellett a puskinsi költészet e gondolatkörét is szem előtt tartva még nagyobb indokoltsággal mondható, hogy a dosztojevszkiji megoldás, mely az efemer, átmeneti – metaforikus átiratban: „hervadásra” ítélt – élménybe mint időpillanatba sűríti bele az *öröklétet*, igen figyelemreméltó továbbvezetésnek bizonyul. Ahhoz hasonló, ahogyan Puskin összekapcsolja költészetében a szerelem és a halál motívumát (lásd Смирнов 1994: 26), miként Turgenyev is ezt teszi majd (lásd Toporov könyvét és annak kutatási előzményeit: Топоров 1998). Vö. mindennek az „irreflexivitás” szemantikai logikájára való vonatkoztathatóságával. Ennek értelmezésére a disszertáció későbbi részében kerül majd sor. Az irreflexivitás interpretációját lásd Смирнов 1994: 27; 68.

De hol az olajfák felett a
 Kék ég boltozata remeg,
 S a víz felett őrt állt a szikla –
 Ott dobbant végsőt a szived.
 Kő és éj borítja sirodban
 Szépségedet s kínjaidat –
 Az a megigért csók is ott van...
 Tartozás: várom, hogy megadd!
 (Szabó Lőrinc fordítása²¹²)

Для берегов отчизны дальней
 Ты покидала край чужой;
 В час незабвенный, в час печальный
 Я долго плакал пред тобой.
 Мои хладеющие руки
 Тебя старались удержать;
 Томленье страшное разлуки
 Мой стон молил не прерывать.
 Но ты от горького лобзания
 Свои уста оторвала;
 Из края мрачного изгнания
 Ты в край иной меня звала.
 Ты говорила: „В день свиданья
 Под небом вечно голубым,
 В тени олив, любви лобзания
 Мы вновь, мой друг, соединим”.

Но там, увы, где неба своды
 Сияют в блеске голубом,
 Где тень олив легла на воды,
 Заснула ты последним сном.
 Твоя краса, твои страданья
 Исчезли в урне гробовой –
 А с ними поцелуй свиданья...
 Но жду его; он за тобой...²¹³

A *saját ég – idegen ég* összekapcsolás harmadik változatának lehetünk e versben tanúi. A Plescssejev-költemény az orosz honból messze, idegen egek alá távozó kedvestől vett búcsú; a *Под небом голубым страны своей родной...* annak a szenvedélyes szerelemnek az emlékéitől búcsúzik, melyet a lírai alany a tőle már távol, saját otthonában tartózkodó kedvessel hajdan közös térben élt át; ehhez hasonlóan merül fel a búcsú e kedves árnyékától is – a halott kedvesnek és az elenyészett szerelemnek együtt int tehát búcsút a lírai én; az 1830-as *Для берегов отчизны дальней...* eleve a távoli saját otthon locusába helyezi a kedves

²¹² Puskin 1978: 341.

²¹³ Пушкин 1974, Т. 2: 255.

alakját, miközben hangsúlyozza, hogy az átélt szerelem a szeretett nő számára idegen térhez, a komor száműzöttség helyéhez kötődött (*A kaukázusi fogoly* alapszituációjába lépünk be, azzal a különbséggel, hogy a nő a fogoly). A búcsú és együtt maradás kérdése ezúttal éppen a terek közötti váltás lehetőségének a problémájaként bomlik ki a versben. A búcsúzó kedves „más tájakra” hívja a szerelmes férfit, a lírai hőst. A lírai alany kifejezésének elégiai módusában e „más tér” – ahol a saját és az idegen újra összetalálkozhat, együvé válhat – a halál örök tere lesz (ennek motívuma nyíltan kapcsolódik a bemutatott 1826-os Puskin-vershez, lásd: „Под небом *вечно* голубым” – a transzformáció az intertextusban így az *örökkévalóság* megjelenítésében rejlik). A lírai alany mint a hajdan beteljesületlenségre ítélt búcsúcsók várományosa, aki az új térben azt immár a viszontlátás csókjaként élhetné meg, le kell, hogy mondjon erről – a lány szépsége és szenvedése eltűnnek a halotti urnában, s ezzel a csók lehetősége is elvész. Nem enyészik azonban el a lírai alany *várákozása*. E várákozás tartja meg az örök térben való viszontlátás perspektíváját: „Твоя краса; твои страдания / Исчезли в урне гробовой – / А с ними поцелуй свидания... / Но жду его; он за тобой...”. Az elégiai beállítódás a csók öröklétét mint a jövőbe vetített, a jövőre várásába transzponált érzést szublimálja, így értetve össze az *örök elmúlás* és az *örök emlékező remény* érzésmódjait egy olyan térhez való kapcsolódásban, amely egyszerre a halál és az élet tere, de mindenképpen: a két szerelmes közös, a *saját* és az *idegen* szféráit összebékítő szerelmi tere a lírai alanynak egyszerre a múltra (a viszontlátás-csók záloga) és a jövőre (e csók beteljesülendőségének örök várákozása) tekintő emlékezősfolyamában.

A három értelmezett pretextus-költemény egy közös elégiai intertextuális költői közeg egy-egy komponenseként beolvasszva az álmodozás-leírásba, magához vonja a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című Puskin-verset. E vers intertextuális gondolati súlyának az álomleírás vonatkozásában is az szab kompozíciós keretet, hogy fő szintaktikai perióduslogikáját (vö.: „Akár... akár... akár... akár”, lásd: *Брожу ли – Вхожу ли – Сижу ль – Гляжу ль*) szerkezeti-szemantikai szignálként az álomleírás mint összefüggő szöveg módosítva feleleveníti. Oly módon, hogy a „неужели” kifejezéssel beidézett periódusokra osztja a gondolatsort, így teremtve meg a fent bejelölt szegmentumhatárokat – vö.: „*Неужели* [...] только лишь снилось ему эта страсть? *Неужели* [...] не прошли они рука в руку столько годов своей жизни [...]? *Неужели* не она, в поздний час...?” (lásd 1. szegmentum) → „*Неужели* все это было мечта...” (2. szegmentum) → „*И*, боже мой, *неужели* не ее встретил он потом, далеко...” (3. szegmentum) (a 2. szegmentumban az „*И* этот странный...” mondatkezdés iktatja be a kezdetektől számított negyedik periódust a 3. szegmentum mondatkezdéséhez való kapcsolódásával, ahol ez összefűződik a „неужели” kifejezés elcsúsztatott

megjelentetésével²¹⁴). Másfelől az álmleírás motívumanyaga nem csupán jól láthatóvá teszi az ég megjelenítését, hanem a *Для берегов отчизны дальней...* intertextuális hatóerején keresztül egyrészt hallgatólagosan beiktatja az *égboltozatot* (az *ég-boltívet*, vö.: „Но там, увы, где неба своды / Сияют в блеске голубом”), mely a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című költemény kardinális szemantikai egysége, másrészt (többek között éppen ez említett tény okán is) kiemeli a *kék ég* kétféle intertextuális konnotációja közötti váltást (vö. még egyszer: „Под небом голубым” [lásd az 1826-os költeményt] → „Под небом вечно голубым” [lásd az 1830-as költeményt]), tekintettel arra, hogy a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* szüzsés kibontása éppen az *örökkévalóságnak* a költői eszméjére irányul. Korábban a részletes elemzésnek köszönhetően meggyőződhattünk róla, hogy ebben játszik nem elhanyagolható szerepet az 1829-es Puskin-versben az *égbolt* motívum, amelyhez az „örök” minősítőjegy társul: „Мы все сойдем под вечны своды”. Így a *Для берегов отчизны дальней...* intertextuális olvasata kerül legközelebb a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című vers gondolatvilágához, mivel az utóbbi Puskin-költeménynek az egész álmleírás átfogását biztosító funkciója keretében a *Для берегов отчизны дальней...* következő összefüggése válik dominánssá: „В день свиданья / Под небом вечно голубым” : „там [...] где неба своды / Сияют в блеске голубом / [...] последним сном / [...] поцелуй свиданья... / [...] за тобой”. Ebben a jelentéssorban kerül egymás mellé a *viszontlátás napja*, az *örök kék ég boltívei alatt* – eszerint: *örök álommal* – *alvó* kedvessel és az a *viszontlátás-csók*, amely a lírai alany *örök várákozásának* a tárgya. A csók múlhatatlanságának (és így feledhetetlenségének) jelentése a bemutatott konstrukcióban a *viszontlátáshoz kapcsolt örök égbolt* és a *beteljesüléssel egybefűzött örök várákozás* egyneműségében úgy kristályosodik ki, hogy értelmében békésen összerendeződik a *már beteljesült jövő* (ez már túl van azon, ami „utolsó”: „последний сон”) és a *várt jövő* (ez még csak jövőidejűségében mozgósítja a „mögött” jelentését: поцелуй свиданья [...] за тобой). A szemünk elé vetülő rendkívül érdekes időformáció magát a vágyat, a búcsúcsók-beteljesülésre való irányulást mutatja halhatatlannak. E vágyat mint szenvedélyt sajátos módon olyan vágyakozássá szublimálja, amely mint *várákozás* a jövőre irányultságot (a kedves ismételt elérésének érzését és gondolatát) is múlhatatlanná formálja, ahhoz hasonlatosan, ahogyan örök érvényű maga a halál.

Itt tárulkozik fel a kétféle öröklét érvényessége a maga igazi mélységében. A halandó ember vágya maga lesz örök életű (hiszen a „за тобой” gondolata és érzelme egyben a most pillanatától az örök birodalomban való beteljesülés pillanatáig tart), ahol is a beteljesülés mint

²¹⁴ Figyelemre méltó, hogy az első periódus önmagában hármas tagolású.

az örök kék ég boltívei alatti létezés maga is *öröknek* tételeződik már. Ami a szemünk előtt zajlik, az egyfelől az idő szegmentálása; másfelől a feldarabolt idő olyan folyamattá teljesítése, melynek szemantikai mondandója *az idő öröklétbe fordulása*. A lírai alany az első búcsú elodázott pillanatától (a kedves nem teljesíti be a búcsúcsúkot, ehelyett „más tájékra” hívja a lírai hőst: „Но ты от горького лобзания / Свои уста оторвала”) vezeti a történetet, a viszontlátás-csók jövőbe helyezettségén keresztül. Ezután a lírai alany számot ad magának a kedves haláláról, aki már örök álommal alszik az örök vidéken. A halál ilyen örökkévalóságát töri meg (tkp. a búcsúcsóknak viszontlátás-csókként való érvényesíthetlenségét írja felül) a viszontlátás-csók újbóli eltolódása – a szüzsé kifejtése szempontjából igen lényeges itt, hogy most már nem a búcsú, hanem a viszontlátás „odázódik” el. Az elodázás, az időben való eltolás, a következő idősíkra való „ráemelés” ismét szegmentálja az időfolyamatot. Ennek szemantikai végpontján jelenik majd meg az *örökkévalóság*, amely így állapotból folyamattá válik. A kék ég örök boltívéhez ugyanis csak az időperiódusok bemutatott átélésén és reflektálásán keresztül juthat el a lírai én. Kizárólag eme átélési-reflektálási folyamatban adatik meg neki, hogy múlhatatlanná váljék az a vágya, amelynek a vers végére már szinte emblémája a viszontlátás-csók. A lírai alanynak így feltétlenül szüksége van arra, hogy szegmentálja az időt, mert e nélkül nem tudja lezárhatatlan állapot-folyamattá (*örökkévalósággá*) teljesíteni az időszakaszokat. Egy másik síkon csak ekképpen tud átfordulni az állandó elodázások szüzséje (a lírai hős cselekményes-történeti síkja) a lírai alany elégiai örökkévalóságába, mely „átírja” az időszakaszok mulandóságát, és ezzel a *szerelem öröklétének, vagyis a szerelem és a lírai hős új természetének a megtalálásához* köti a poétikai kifejezést.

Mindehhez hozzágondolhatjuk most már azt is, hogy a verszárlat, mely feloldja és az *örökkévalóság* gondolati érvényével lényegíti át az egymásra következő, az elodázások okán mindig újrainduló időszakaszokban rejlő *megvalósulás* motívumát, a költemény kiinduló helyzetére kínál költői választ. Az első strófa ugyanis olyan búcsúhelyzet, amelyben a lírai hős vissza akarja tartani a kedvest: „Мои хладеющие руки / Тебя старались удержать”. E *visszatartás* ugyanakkor két jelentésszféra között tárul fel. A visszaemlékezés szituációjából tekintve (amikor a kedves már elhagyta a lírai hőst: „Ты покидала [...] край чужой”) a visszatartás a kedvesnek saját hazájába való vissza nem engedését feltételezi kívánságként. Másfelől viszont a lírai hős a búcsú szituációjának megszakításában tartja vissza a kedvest: „Томление страшное разлуки / Мой стон молил не прерывать”. A vers kezdetén a lírai hősnek nincs már más állandósága, csak az, ami a búcsúzásnak a meghosszabbítási lehetőségében rejlik. Erre a lehetőségre mond nemet az elhagyás logikája szerint a távozó

kedves, aki elszakítja a lírai hőst a búcsúzás szenvedésének motívumába beleíródó keserű csóktól is („Но ты от горького лобзания / Свои уста *оторвала*”). Eszerint a lírai hős magában a búcsúban sem tudja benntartani a távozó hősnőt. A búcsúcsók elhalasztásával, viszontlátás-csókként történő jövőbeli előirányozásával a hősnő indítja útjára a *távozás búcsúban testet öltő formájának* a kiiktatási történetét. Az eltávozás motívuma ennek megfelelően kettéválk. A fizikai térváltás érvényének forrásában megmutatkozik a búcsúhelyzet legyőzésének, a lelki távollépés kiiktatásának a gondolata. A lírai alany az emlékezés folyamatában ezt a cselekményidőn belül a hősnő által útjára indított történetet fogja végigjárni, kizárólag annak megélésével és reflektálásával juthat be valamiféle közös térbe a kedvessel. Amikor e történetnek a *szerelem örökkévalóságának* a gondolata medrében a végére ér, akkor válik értelmezhetővé a Puskin-versben a „край чужой” gondolata a maga teljes kiterjedésében. Az „idegen tájék” eszerint azért is volt idegen a kedvesnek, mert hiányzott még belőle a férfi szerelmének az örökkévalósága. A folyamatosságot a lírai hős még csak a szenvedő szerelem búcsúpillanatába kísérelhette meg beleteremteni. Ezért kell a hősnőnek új vidékre hívnia kedvesét. Olyan vidékre, olyan térbe, ahol az eltávozás („Исчезли в урне гробовой”, vö.: „Ты покидала край чужой”), illetve amelybe a belelépés („Но там [...] жду его”) az örök együtt maradásnak nemcsak záloga, hanem egyben megvalósulási formája is. Ebben a térben senki nem lesz már idegen, ezt a teret nem kell már elhagyni. Ebben az értelmében lesz a *kék ég örök boltíve* valóban *örök*. Az *utolsó* álom itt helyet tud adni az *előremutató még mögötted* (valójában: még előtted áll) gondolatának („поцелуй свиданья... [за тобой...]”). Itt oldódik fel véglegesen a határ a *saját* és az *idegen* tér között. A szerelmesek legyőzik a messzeséget, egy új, a hősnő által indított és a hős – illetve a lírai alany – által befejezett történetben együtt megalkotott új közös térben közelítve egymáshoz szerelmüket. A költemény gondolatkifejtése az *idegen tér saját térré alakítását* követi nyomon, egy metamorfózis-történetet. Annak tartalmi kifejtési módját egy olyan időproblematicai láncolat kibontása alkotja, amely az idő szegmentálásának és folyamattá teljesítésének a gondolatára építi rá az *örökkévalóság* szüzsés végpontját.²¹⁵ Ugyanaz a kronotopikus gondolkodás jellemzi tehát a *Для берегов отчизны дальней...* című költeményt, mint a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című verset. És ahogyan a két vers értelmezése során több tekintetben is felszínre került, e lírai alkotások rokon gondolatkört (örökkévalóság), hasonló motívumkészlettel (vö. az *örök égbolt* transzformációs szerepének

²¹⁵ Az idő problematikájának e szemantikai kibontása ebben a Puskin-költeményben is elválaszthatatlan az *idő* átgondolásához kapcsolt cselekményes történeti ábrázolástól. Erről az aspektusról, mely a lírai alkotás epikus sajátosságát adja, vagyis történetkibontó képességének megnyilatkozásával függ össze, lásd van der Eng 1989.

kulcsfontosságát), analógnak mondható költői eljárásokkal formálnak meg. Miután pedig a *Fehér éjszakák* vizsgált álmoleírás-részletében a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* kínálkozik szintaktikai-kompozíciós emlékeztetőként és a 3. szegmentum említett intertextusának (*Для берегов отчизны дальней...*) a fenti értelemben azonosított analogonjaként, e vers a szemantikai hierarchiában dominanciát nyer a szövegközi olvasat kiépülésének a megjelölt helyén, igen közel állva a Plescssejev-költemény értelmi világához is.

*

A szemantikai hierarchia kérdését azért szükséges igen élesen felvetni, mert – az első és a 3. szegmentum elégiai szövegközi értelmezésének bevezetéséből emlékezhetünk: az *ég* és a *búcsúzás* motívumaira épülő Puskin-, illetve Plescssejev-költeményekből három eltérő pretextus tartalma lép be az álmodozás-leírás szóban forgó részletébe. Ha a keret-intertextust a *Ha a zajgó utcán mendegélek...* című Puskin-vers biztosítja kiindulási alapként (e kontextus részévé válnak az emített pretextusok), mellyel nagymértékű párhuzamosságokat mutat a *Для берегов отчизны дальней...* című költemény mint pretextusvilág (ahogyan a felderített aspektusok szerint Plescssejev *Случайно мы сошлись с вами...* című verse is), az utóbb említett Puskin-verset viszont az adott szövegközi térben rávetíthetjük a *Под небом голубым страны своей родной...* költői világára a már többször megjelölt motívumtranszformáció hátterén („Под небом голубым...” [1826] → „Под небом *вечно* голубым” [1830]), akkor nyilvánvalóan valamiféle szemantikai haladási iránnyal kell számolnunk. Ez azt jelenti, hogy a három eltérő pretextus intertextuális érvényesítésének a számbavételekor kétféle művelet válik azonosíthatóvá. Egyfelől az *ég* és a *búcsú* motívuma köré fonódó elégiai szűzség három eltérő módon rajzolnak ki elégiai szemantikai komponenseket a vizsgált gyűjtő-intertextusban, másfelől ezek szemantikai hierarchia-struktúrába rendeződnek, amennyiben e komponensek jelentésérvényességének az interpretációja szabályozott, s így a szemantikai egyenértékűség megbomlik.²¹⁶ Ez teszi az adott intertextus-formációt alkalmassá arra, hogy

²¹⁶ Ez egyben azt jelenti, hogy a kapcsolódási formák szűzséssé válnak. A jelentés előrehaladásának ez a fajta „történetisége” egy másik síkon összhangba hozható azzal a ténnyel, melyet Tomasevskij emel ki a 18–19. század fordulójától datálható megújult orosz elégiai nyelv értelmezése során, megállapítva, hogy az elégia cikluskonstrukciója alkalmas volt arra, hogy az *emberi érzések történetét* mutassa be. A ciklus elemei egy „regény” lapjaivá váltak, egy dráma különböző jeleneteit alkották. Vö. Томашевский 1990, 1: 108. A puskinói líceumi elégiáknak ciklikus természetére való hivatkozást Tomasevskijen keresztül lásd Morgan 1999: 354. Az elégiának mintegy corпуст alkotó „egybegyűjtése” a ciklikus elrendezésben két szempontból is vonatkoztatható a dosztojevskiji gyűjtő-elégiai intertextusra. Először is, Tomasevskij hangsúlyozza az elégia *személyességének* a megerősödését, annak ellenére, hogy igen jól körülhatárolható és nem is feltétlenül nagyszámú formanyelv-komponens jellemzi az elégikus költőt (uo.).

felvezessen a *Fehér éjszakák* záró részéhez, vagyis a regényben kikristályosodó zárójelentés-formációhoz.

A *Случайно мы сошлись с вами...* című Plescscejev-vers a *saját otthon vs. idegen otthon* ellentétet úgy oldja fel, hogy zárásként a búcsúzó *kedves* és a tőle való búcsút mélyen fájlaló *lírai hős* alakját a végső mértékig közelíti egymáshoz: a *hamis álom* értelmét újraalkotja a *saját* és *idegen* szemantikai tartományának az összeérlelésével. A „pillanatnyi”-ként feltűnő álból huzamos állandóság, *igazság* lesz, mellyel a vers, ahogy fentebb kimutattuk, visszajára fordítja a *tartós idő* és az *átmenetiség* viszonyát. A „pillanatnyi”, megszakadásra ítélt álom ilyen szemantikai végpontra vezetésével teljesíti be a költemény az *idegen* és a *saját* egyben tartását, kiemelve a *tünetes kimerevítettségének és megőrzésének* a gondolatát. Ez harmonizál a *Fehér éjszakák* végével, mely egyben lezárja a csalfa reménytől (álmodozás-álom) az idegen és saját határait feloldó (a pétervári látomáson át vezető) álmig haladó szemantikai út kidolgozását. Ebben szólal meg a *múlhatatlanság* (a tágabb intertextuális

(A jól körülhatárolható formanyelvelemek megújíthatóságáról, a „kód-szignálok” megmerevedéséről és „rugalmasságáról” Baratszkij *Признание* című elégiájának a szövegén bemutatva lásd Nilsson 1979; magának a műfaji definíciónak a korabeli képlekenységéről lásd Флейшман 2006: 5–9; ez utóbbi kapcsolódik az elégiái beszédmodhoz azon poétikai sajátosságához, hogy tárgya és a benne megtestesülő érzelmi világ szerint „kevert [смешанное] érzéseket tartalmaz”, lásd pl. uo. 7, 9, 23; vö. ugyanebben a tanulmányban a műfajok változásának puszkini koncepciójáról, uo. 29–30; Gaszparov egész tanulmányt szentel annak, hogy bemutassa, hogyan teremt az elégiaköltészet három kiemelkedő képviselője – Baratszkij, Puskin és Zsukovszkij – egészen egyedi elégiapoétikát a korszak „tömegműfajának” a keretein belül, lásd Гаспаров 1989).

A ciklus elégia-darabjai tehát az elégikus költő személyes szívbeli történetét rajzolják ki, és éppen ez az, ami a *Fehér éjszakák* álmodozó-hősnének ábrándleírásaiban a regényszereplő személyes élményvilága (és nem csak az irodalmi alkotás műfajpoétikai önreflexiója) tekintetében is indokoltá teszi egy egész elégiái corpus szerepeltetését. Az elégiái beszédmodok különböző szubjektumaihoz tartozó elégiái diszkurzusok itt az álmodozó érzelmeinek a történeteként egységesülnek, melyhez a cselekmény kohéziója szempontjából szükség van arra, hogy az elégiákban ábrázolt eseménysorok szegmentálhatóak legyenek és cselekményes történeti ívet alkothassanak több változatban (például a kedvestől vett konkrét [fizikai távolba kerülés] vagy átvitt értelmű [halál] eltávozás több variánsként megjelenve motiválja a lélek történetében a következő fázis kibontását.) Másfelől Tomasevszkij megfogalmazása azzal kapcsolatosan, hogy egy ciklus-corpusban egy regény lapjait olvashatjuk („roman”; természetesen „szerelmi regényről” van szó, de emellett Tomasevszkij drámai jelenetekhez is hasonlítja az elégiákat), a *Fehér éjszakák* gyűjtő-elégiái intertextusában is ráirányíthatja a figyelmünket arra, hogy ez az alakzat olyan belső szöveggént („szöveg a szövegben”) megjelenő műfaji-műnemi formációt alkot, mely a („szentimentális”) regényen belül helyezhető el. Tomasevszkij úgy véli, Puskin korai elégiáitól egyenes út vezet úgy az 1820-as évek puszkini költészetéig, ahogyan ezen időszak poémáihoz is. Vö. uo. 107–116.

Senderovich azt állítja, hogy Puskin kulturális korának alapvető műfajváltási dinamikáját mélyítette el, amikor nem a regény felől haladt az elégiáig, hanem az elégiától a regényig, illetve más műfajokba lényegítette bele az elégiái elbeszélési perspektívát [„potenciált”. Сендерович 1988: 386. E megállapítás felidézése a *Fehér éjszakák* szempontjából azért fontos most, mivel az elégiára is jellemző, hogy igen intenzíven ötvöz különböző műnemi beszédmodokat (lírai-epikai alkotás, gyakran kiemelt drámai megjelenítésekkel). Lásd továbbá Senderovich gondolatát arról, hogy a szóban forgó új elégia „az összes műfajra hatást gyakorol”, és egyáltalán nem csupán a költészetben, hanem általában az irodalomban. (Сендерович 1988: 375). A kutató külön idézi, hogy a 19. század eleji folyóiratok miként határozzák meg az elégiái költői vállalkozáshoz hasonlóan a *regény* feladatait (uo. 376–377); emlékeztet arra is, hogy Belinszkij 1834-ben írott irodalmi áttekintése ezt a címet és alcímet viselte: „Элегия в прозе. Литературные мечтания”. Hivatkozott tanulmányában a kutató részletesen szól arról is, hogyan alakítja át a regény az elégiái tudatállapotváltozást legalább kétszereplős rendszerré, továbbra is fontos vonásként kezelve az emlékezetet, melyet „a reflexív tudat tényleges narratív struktúrája”-ként értékel. Uo. 379, *passim*. Lásd az elégia hatását más műfajokra: Сендерович 1982: ötödik fejezet (109–159).

kontextusban olvashatóan: a *hervadhatatlanság*) gondolata. A *Под небом голубым страны своей родной...* egy ettől lényegileg különböző szemantikai történetet bont ki, amikor bemutatja az egykor saját idegenné válásának a folyamatát. Ily módon e Puskin-versen keresztül a Plescssejev-költeményben megfogalmazottal éppen ellentétes gondolatsor kerül be a *Fehér éjszakák* elégiai gyűjtő-intertextusába. A két ellentétes szemantikai sorba (a *saját és idegen egymásba fordításának*, illetve a *saját idegenné változásának* a szüzségébe) olvasható be a puskinsi transzformációnak a felidézése a *Под небом голубым страны своей родной...* és a *Для берегов отчизны дальней...* egymásra vonatkoztatásának a keretében. A három szóban forgó költemény közül ez utóbbi az, amely felülíró természetű. Ez az, ami összecsendül az álomleírást szintaktikai-szemantikai üzenetével átfogó intertextuális komponenssel, a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* jelentésvilágával. E vers nem csak a *saját és idegen egymásba fordításának* a szüzségét „kínálja be” az intertextusba, mint a Plescssejev-költemény. Itt bomlik ki a legteljesebben, kronotopikus összetettségében a *saját és idegen* szemantizációja. Éppen ez az a jelentéssáv és poétikai vonulat, amely a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című költeményből ismerős *örökkévalóság* kifejtési szüzségén keresztül képes elvezetni, közvetíteni a *Fehér éjszakák* záró részében a *percben rejtőző örökkévalóság* gondolatának az árnyaltabb értelmezéséhez. (Vö. a múlt–jelen–jövő folyamatának az *örökkévalóság* gondolatára vetített olyan kibontását, amely újra és újra szakaszolja az időt; mivel a *szeszélyes álom* → *álom-látomás* szemantikai váltáson keresztül a Plescssejev-vers is a Dosztojevszkij-regény záró részéhez vezet fel, e két szóban forgó intertextus valóban igen közel áll egymáshoz). Tapasztalhattuk, hogy mindez úgy megy végbe, hogy ezenközben az *ég(bolt)*, a *búcsú*, és a *hervadhatatlan virág* motívumok a gyűjtő-intertextusban ismét elevenné teszik Turgenyev *Цветок* című költeményét. Újra ahhoz a következtetéshez juthatunk tehát, hogy a *Цветок* és a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* a szemantikai közvetítés funkcióját ellátó formációban kapcsolódnak össze. Ennek részévé válik a fentiekben tanulmányozott elégiai gyűjtő-intertextus, melyet mintegy keretbe foglal a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* Nemcsak szintaktikai-szemantikai síkon (az álomanyagának a puskinsi versperiódusokra emlékeztető szegmentálásával), hanem mindenekelőtt az *örökkévalóság* gondolatának a kibontakoztatása útján zajlik mindez. A *hervadás* (a *Цветок*-hoz és természetesen a pétervári látomáshoz kötődő szöveganyag) ebben az elégiai intertextusban igen sok aspektusban kapcsolódik a *szerelmi élmény elvesztésének* és *megtarthatóságának* a gondolatához, mely a *búcsút* több szinten értelmezhető motívumként engedi megfejteni. A szerelmi érzés megélésének primer élménye mellett a beidézett Puskin- és Plescssejev-költemények több elágazásban tárják fel az emlékezésnek a szerelem

megtarthatóságában és átváltozásában betölthető szerepét, vagyis problematizálják az élménytől való búcsú lehetőségeit és metamorfózisait. Ezen a témamotívum-csoporton keresztül nyer különös értelmet az idő szakaszosságának (bonthatóságának, vö. később: a perc) és folytonosságának (vö.: az örökkévalóság, az „egész élet”) az összefüggése a regény végén. Az elégiai gyűjtő-intertextus funkciója abban áll, hogy szemantikai közvetítőül szolgáljon a Dosztojevszkij-regény zárópontjához. E szerepe azon nyugodhat, hogy benne érvényességi jelentő-hierarchiába rendeződnek a pretextus-elemek (tehát: hierarchiaszabályozás alá esik az elemek értelmének a *Fehér éjszakák* záró szemantikai alakzatai felől tekintett érvényessége). Ezt szemlélhettük meg az 1. és a 3. szegmentum esetén.

A két művelet, mely a gyűjtő-intertextus belső szemantizációs folyamatait jellemzi, a fenti következtetések alapján most már az alábbiak szerint is rögzíthető: 1) az intertextus-formáció elősorolja az elégiai beszédmód egyenértékűen alkalmazható lehetőségeit; 2) a pretextusok úgy rendeződnek intertextussá, hogy az egymás mellé rendelések (társítások) dinamikus szemantikai folyamatként bontakoznak ki, és ezzel az intertextuális szemantizációs folyamattal fokozatosan hierarchiasorba szerveződnek a gyűjtő-intertextus elemei. Az első művelet egybefogja, mintegy egymás mellett mutatja a beidézhető/beidézett pretextusokat, esetünkben Plescssejev *Случайно мы сошлись с вами...*, Puskin *Под небом голубым страны своей родной...*, valamint *Для берегов отчизны дальней...* kezdetű verseit. E pretextusok a maguk egymásmellettségében éppen annak szellemében idéződnek fel, ahogyan Puskin intertextuális költői gyakorlatának a lényege Igor Szmirnov koncepciója szerint megnyilatkozik.

Igor Szmirnov a „kasztrációs intertextualitás” értelmezése során megállapítja, hogy Puskin nem konkrétan egy kortárs író-költő poétikájával szegezte szembe a sajátját, hanem sokakéval mint „tendenciával”, vagyis nemzedéke „bármely költőjének” alkotásával. Másképp fogalmazva ez azt jelenti, hogy a puskin művészet olyan alternatívát képvisel, mely az 1820–30-as évek romantikus költészetében az egyes individuális poétikai változatokban megtestesülő *minden* lehetőségnek alternatívát kínál, a megoldási változatokkal a maguk sokféleségében konfrontálódva. Ezért tapasztalható meg Puskin költészetének az a vonása, hogy a világot a legkülönbözőbb nézőpontból tudta leírni, olyan szemszögekből, melyek ki is zárhatják egymást.²¹⁷ Az egymást kizáró, ellentétes poétikai nézőpontok kritikai

²¹⁷ Смирнов 1994: 64. A kutató Gogol korai műveiben is azt emeli ki, hogy a szűzsé minden a romantikában megengedett logikai evolúciós sémát kihasznál. Uo. 79. Vö. ezt Culler elméletével, melyben igen nagy súllyal szerepel az a gondolat, hogy az intertextualitás nem előd- és utódszövegek kizárólagos kapcsolataként értelmezendő. A szövegköziség egy szöveg és a kultúra nyelvei vagy diszkurzív gyakorlati formái közötti viszonyt feltételez („the relationship between a text and the languages or discursive practices of culture”, uo.

értelmezésének a történetére utalva Szmirnov kiemeli Jurij Tinyanov, G. A. Gukovszkij és Ligyija Ginzburg interpretációját. Ennek megfelelően emlékeztet az esztétikai ellentétek puskinsi „kibékítésének” azokra a koncepcióira, melyek Puskin művészetében az „archaikusok” („архаисты”) és az „újítók” („новаторы”) ellentétének a semlegesülését fedezték fel (Tinyanov); a művész „organikus szintézisét” a romantikus-szubjektív, illetve a realista-objektív összefogásában látták (Gukovszkij); Puskin költői beszédében a próza és a költészet határainak az elmosódását mutatták ki (Ginzburg). Szmirnov ezekhez az interpretációkhoz azt fűzi hozzá, hogy Puskin poétikája *alternatív szintetizáló* jelleggel bír mindazon „idegen” hangok vonatkozásában, melyek benne megférnek. Ugyanakkor általában a romantikának mint „kasztrációs kultúrának” tulajdonítja a Puskit jellemző aemulatiónak azt a sajátosságát, hogy nem egyéni poétikák konkurenciájából nő ki, hanem a rendelkezésre álló irodalom (mondhatnánk a kulturálisan elfogadott, mintegy készletszerűen adott) meghaladására irányuló törekvés olyan átfogó metarendszer konstruálásaként nyilatkozik meg, amely a romantikus alkotás minden egyéni megjelenésére képes ráépülni. E „kasztrációs intertextualitás”-logikának (mely az irreflexivitás kiterjedt és a poétika minden szintjén érvényesülő elvén alapul, vö. leegyszerűsítve: *A nem egyenlő A-val*) a végső pontjára vezetésében fedezhetjük fel annak a küszöbnek az átlépését, amely a romantikát a metaromantikához vezette, s így – Szmirnov gondolatsorát folytatva állíthatjuk: – lebontotta a romantikát.²¹⁸ Puskin lírai aemulatiós eljárásainak sajátossága, Szmirnov összegzése szerint, abban lelhető fel, ahogyan annak invariáns (extenzionális²¹⁹) tartalma megnyilatkozik és értelmet nyer: Puskin mindig kiegészíti a forrás értelmi kiterjedését, egészen addig, amíg az univerzális tartalmat nyer. Így képes a költő minden létezőt átfogni és azt a kiindulónál magasabb szinten újraalkotni.²²⁰

Szmirnov elméletében rejtve meghúzódik mindkét művelet, amelyet Dosztojevszkij elégiai gyűjtő-intertextusában felfedezhettünk. Az alternatívák egybegyűjtése – ezt nevezi a kutató

1383), illetőleg egy adott szövegnek épp azon szövegekkel alkotott kapcsolatát, melyek az ő számára artikulálják azt a bizonyos kultúrát és lehetőségeit (vö. uo.). Az intertextuális írás- és olvasási mód nem egy korábbi szövegalkotási aktusra épül és utal vissza mint forrásra, hanem azon „aktusok” nyitott sorára mint sokaságra, melyek együtt hatnak, hogy valamiféle nyelvet, diszkurzív lehetőségeket és konvenciórendszereket létesítsenek (vö. 1388).

²¹⁸ Uo. 64–65.

²¹⁹ Extenzionális aemulatiónak tekinti Szmirnov a mintának új elemekkel történő kiegészítését, míg intenzionálisnak a köztük lévő kapcsolatok bővítését. Uo. 43. Vö. még az „extenzív” és az „intenzív” megkülönböztetésével kapcsolatosan azt, ahogyan a művészi rendszer fejlődéséről gondolkodik a kutató. Az extenzív fejlődést a következők szerint érti: az elbeszélő „grammatikai” struktúrája a „valóság szótárának” különböző elemeivel töltődik fel, vagyis alkotása során az író az általa létrehozott szövegek referenciális tartalmát változtatja meg; intenzív a fejlődés, amikor maguk az elbeszélői struktúrák bizonyulnak különbözőeknek, habár kölcsönösen összefüggenek. Ennek megteremtését választják azok az írók, akik képesek teljesen kihasználni annak a rendszernek a transzformációs potenciálját, amelyhez tartoznak. Uo. 79–80.

²²⁰ Uo. 66; 65.

extenzionális kiegészítésnek, ahol is az invariáns a variánsok számának a növekedéseként tárul fel (annak felel ez meg, ahogyan Puskin beidézi a költői beszédmód lehetséges alternatíváit, ezek közül a *Fehér éjszakák*ban csak néhányat jelöltünk meg a rendszer azonosíthatósága érdekében). Ha viszont, ahogy Szmirnov állítja, Puskin a mintánál magasabb szinten alkotja újra azt, aminek nem ő maga a költői kezdeményezője,²²¹ és ennek a magasabb szintnek egy olyan metarendszerhez van köze, amely már a metaromantika területére vezet át²²² (olyan szintézist kialakítva, mely – megítélésem szerint Szmirnov koncepciójából kiolvashatóan – már dekonstruálja a romantikus mintát, de legalábbis valamiféle olyan szintézist reprezentál, mely egyben a szintetizálódó költői anyagnak az alternatíváját kínálja), ez esetben a poétikai-szemantikai hierarchikus gondolkodásnak a megnyilatkozásával találjuk szemben magunkat, a Szmirnov által „metaromantikai”-nak nevezett dimenzióban. A megjelenített alternatívák ebben a rendszerben már szükségszerűen intenzionális aemulatióként kell, hogy hírt adjanak magukról, hiszen az elemek mennyiségi megjelenítésén túl azok együttese a köztük lévő – Szmirnov szerint alternatív, saját megfogalmazásom szerint: mellérendelő – viszonyokra irányítja a figyelmet. Viszony formálódik továbbá a puskin *alternatív szintézisben*²²³ magában is, hiszen az teljes egyértelműséggel felettes szemantikai struktúrának bizonyul (a mellérendelő viszonyok szemantikai hierarchiába szerveződésének az eredményeképpen jön létre mint a jelentésérvényesség területén alá- és fölérendelő jelentésviszonyokat tartalmazó struktúra). Éppen ezért a puskin *intencionális aemulatio* tartalma nem lehet más, mint a jelentés-mellérendelésnek olyan alá- és fölérendelési viszonyba való átfordulása, amely szemantikai szűzség transzformációként működik a szövegközi gyakorlatban. Ez a művelet felel meg annak az operációnak, amelyet a *Fehér éjszakák* tanulmányozott elégiai gyűjtő-intertextusában a szemantikai érvényesítés folyamataként értékesülő „felülírás”-ként jelöltem meg második műveletként.²²⁴

Ha mindez így van, a *Fehér éjszakák*-beli elégiai gyűjtő-intertextust mozgó szemantikai eljárások nagymértékben összezsugorolódnak a puskin romantikus aemulatio poétikájával. Ez esetben mondható, hogy Dosztojevszkij ennek az aemulációs logikának a természetét elérve azt úgy alkotja újra, hogy a regényben a metaromantikai szint, illetve általánosabban tekintve: egy metarendszert alkotó sík jelenléte különös hangsúlyt kap. Ehhez eszközül szolgál, hogy a

²²¹ Uo. 65.

²²² Uo.

²²³ Saját szóhasználat – K. K.

²²⁴ Illeszkedik e művelet abba az általános szövegdinamikai térbe, melynek működését Paul Ricœur általánosságban véve mint „a struktúra és az esemény diszkurzusban történő szakadatlan átalakulásaként értett nyelvi fenomén”-t határozza meg. Ricœur 2010: 33.

puskini alternatív szintetizálás folyamatának a kiépítésébe nem Puskitól származó költemények is bevonódnak (például Plescscejev, Turgenyev). E versek irodalmi gondolkodásmódja egyszerre vonatkoztatható a romantikus és a preromantikus/szentimentális paradigmára. A szemantikai hierarchizálás, mely szükségképpen a metastrukturális szint velejárója (enélkül ugyanis nem alapozódhatna meg semmiféle metastruktúra), nem csupán integráló szemantikai folyamatként, hanem distanciáló, eltávolító szemantikai folyamatként is értelmezendő. (Az extenzionális bővítésnek intenzionális bővítéssé való átfordulása a metastruktúra esetében egyet jelent az alternatív szintetizálásban testet öltő dekonstrukcióval, amikor is a metaszöveg reflexiója tárgyába, a hierarchiastruktúra azonosításába fordítja a szintézist).

Ennek megfelelően a dosztojevszkiji eljárást is a szentimentális-romantikus mintáktól való distanciálás esetének tekinthetjük. Elégiai gyűjtő-intertextusában Dosztojevszkij szintézis formájában bontja le a beidézett tartalmi megoldásokat. Kérdés ezek után, hogy mi módon? Hiszen mind ez ideig a hierarchikus jelentésérvényesítés közvetítő pontjaként jelöltem ki a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című költemény intertextuális funkcióját és annak együtthangzását azzal a „felülíró” transzformációval, amely a *Для берегов отчизны дальней...* című versnek a *Под небом голубым страны своей родной...*, valamint a *Случайно мы сошлись с вами...* című versekhez való viszonya kialakításában ölt testet. Másképp fogalmazva a kérdést: a lebontás maga Puskin *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című versének tudható be a Dosztojevszkij-regényben, és e lebontás szemantikai természetének köszönhetően lesz a vers az elégiai intertextusban zajló folyamatok magyarázó intertextusává? S a fentiek alapján mindez úgy történik, hogy egy másik Puskin-vershez (*Для берегов отчизны дальней...*) illeszkedik e magyarázó intertextus, és e kettő együtt – a Plescscejev-vershez hozzámérve – világítja be azt a folyamatot, amely a három említett lírai alkotás dosztojevszkiji összerendezésében nyilvánul meg? Vagy magát a pusikini megoldást is lebontja az elégiai gondolkodás?

E kérdéseket tisztázandó folytatom az álmodozás-leírásban megbúvó pretextus-utalások értelmezését, ezúttal nem az *ég* és a *búcsú* motívumok szignálképző jelentésére irányuló figyelemmel, hanem Lermontov *Они любили друг друга так долго и нежно...* című költeményén keresztül. Ennek mottóját Heinrich Heine *Sie liebten sich beide* című versének két sora alkotja. Dosztojevszkij e költemény Lermontov-fordítását komponálja bele elégiai gyűjtő-intertextusába.²²⁵

²²⁵ A vers jelenlétének a kimutatását lásd Достоевский 1972, T. 2: 491.

Lermontov:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gestehn. (Heine)

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоскою глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но как враги избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье
И милый образ во сне лишь порою видали.
И смерть пришла: и наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.²²⁶

Vö.:

Heinrich Heine:
Buch der Lieder
Die Heimkehr

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sahn sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben,
Und wußten es selber kaum.²²⁷

Egymásért titkon epedtek,
s nem vallottak sohasem,
csak a dac lobogott a szemükben,
pedig ölte a nagy szerelem.

Elváltak, az arcukat álom
tán visszaidézgeti még.
Nem tudtak róla maguk sem:
meg voltak halva rég.
(Áprily Lajos fordítása²²⁸)

A Lermontov-vers szignálja félreérthetetlen az álomleírásban, tekintettel arra, hogy nyílt idézetrészetként jelenik meg a 2. szegmentumban, méghozzá úgy, hogy a kifejezés egyaránt

²²⁶ Лермонтов 2000, Т. 2: 193.

²²⁷ A német szöveg forrása: Heine 1972: 107, XXXIII.

²²⁸ Heine 1960: 63–64.

kötött az álmodozó szerzőségéhez és az idézett költemény alkotójához. Az „Они любили так долго и нежно” Lermontov-sor egy részlete, a „любили” az álmodozó beszédében kétszer is idézőjel nélkül szerepel, mielőtt felmerülne a közvetlen idézet, amelynek „так долго” kifejezését viszont egyszerre tünteti fel a szöveg az álmodozó saját (nem idézett), majd lermontovi (a versből idézett) beszéde komponensének – vö.: „Неужели все это была мечта – и этот сад, унылый, заброшенный и дикий, с дорожками, заросшими мхом, уединенный, угрюмый, где они так часто ходили вдвоем, надеялись, тосковали, любили, любили друг друга так долго, «так долго и нежно»!” (117). Az *elveszített szerelem* témája az álom elégiai gyűjtő-intertextusában sajátosan alkotja újra a *Под небом голубым страны своей родной...* puskinsi gondolatvilágának egy fontos sávját, de rímel Plescssejevnek a már hivatkozott kritikai összkiadás-jegyzetpontban azonosított *Элегия* című versére (1846) is (ezt a fent 3. szegmentumként megjelölt részhez tartozóként azonosítja a jegyzet). Abban az értelemben érzékelhető a gondolati összecsendülés, hogy az *Элегия*-ban a múlthoz ugyan képes visszatérni a lírai hős („Любовь моя к тебе – мечтанье о былом...”), mindazonáltal csak abból a célból teszi ezt, hogy meneküljön a nehéz jövőtől („Передо мной лежит далекий, скорбный путь; / И я спешу, дитя, тобой налюбоваться, / Хотя на миг душой от скорби отдохнуть”). Ennek okán ebben a költeményben is nagymértékben devalválódik a múlt értéke, ami a *múltbéli szerelmi élmény elvesztésének* a témavariációjaként hozza felszínre az egész gondolkört (vö. az elmúlt szerelem után következő állapot leírásával is: „...забытая любовь / И все, что так давно осмеяно сомненьем, / Что им заменено, что не вернется вновь” – összhangban áll ez azzal, hogy a vers második strófája a jelenbéli szerelemről így szól: „Как грезы я люблю, как сладкое забвенье”, megfelelően az alapállításhoz: „Любовь моя к тебе – мечтанье о былом”²²⁹).

A Lermontov-vers tehát nagyon is illeszkedik abba a pretextus-környezetbe, amely a múltbéli szerelem elvesztésének lehetőségeit emeli a középpontba, és mind az elvesztésről (vö.: *Под небом голубым страны своей родной...*, *Элегия*), mind a megtarthatóságról több felvetésben szól (vö.: *Случайно мы сошлись с вами...*, *Для берегов отчизны дальней...*). Erről a versről – amíg csupán a fentebb kifejtettek értelmében meghatározott (Szmirnov koncepciójára vonatkoztatott) *mellérendelő* viszonyokat vesszük számba – az állapítható meg, hogy az elvesztett múlt témaárnyalásához biztosít extenzionális aemulációs eljárást. Tudjuk azonban, hogy ezen az extenzionális síkon bővülnek a múlt megtarthatóságának a pretextusbeli szemantizációs formái is, mi több: a szemantikai hierarchia a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című vers keretében a *Для берегов отчизны дальней...* gondolkörét

²²⁹ A Plescssejev-vers részleteit a következő forrásból idéztem: Плещеев 1964: 74.

hitelesíti majd. Éppen ezért lényeges, hogy e Puskin-verset a legközvetlenebbül beidéző nyílt szignál (még egyszer: „далеко от берегов своей родины, под чужим небом”) éppen abban a 3. szegmentumban kap helyet, amelyik a legrészletezőbben és a legkibontottabb formában rajzolja meg a *búcsú* ellenszűzséjét alkotó történetet. Az *ismételt viszontlátás* történetéről van szó, melyet az álmodozás-leírás 3. szegmentuma igen konkrétan fogalmaz meg:

És, istenem, később talán nem találkozott hősünk a szeretett nővel, messze hazája partjaitól, idegen ég alatt, a forró délszaki ég alatt, a csodás Örök Városban, a bál ragyogásában, a zene hangjai mellett, egy fényárban tündöklő palazzóban (feltétlenül palazzóban), ezen a mirtusszal és rózsával borított erkélyen, ahol a nő, ráismerve szerelmesére, oly gyorsan levette álarcát, és odasúgta neki: „Szabad vagyok!” – aztán remegve, zokogva vetette magát az ölelő karokba, boldogan felkiáltottak, s egymáshoz simulva, egy pillanat alatt elfelejtettek minden bánatot, a válás kínjait, minden szenvedést, a komor házat, az öreg férjet, a szomorú kertet a távoli hazában, a padot, amelyen a nő egy utolsó szenvedélyes csókkal kiszakította magát a kétségbeesés kínjától megdermedt karok közül...

Ha a *Для берегов отчизны дальней...*, mely a jelentésérvényesítési folyamat zárópontjaként magának a Dosztojevszkij-regénynek a végén fellelhető szemantikai alakzathoz vezet fel, metaforikusan megszűrten alakítja ki a viszontlátás gondolkörét a *saját és idegen haza* egének egymásra rímeltetésével (nem feledhető, ugyanez jellemzi a *Случайно мы сошлись с вами...* intertextus-komponenst), az a „felülírás”, amit az álmodozó maga végez el bizonyos versek vonatkozásában, meglehetősen konkrétta, tárgyiassá avatja a viszontlátás értelmét. Ahogyan korábban szakirodalmi hivatkozásokkal már megállapítottam: az álmodozó a tragikus végkifejleteket szerencsés kimenetelűekre változtatja. E gondolat kiegészíthető: a szerencsés fordulatot egy meglehetősen tárgyiassult, konkrét térben való viszontlátás lehetőségéhez köti. E tér pedig, Plescssejev *Бал (Отрывок)* (1845) című versére történő utalással, a bálterem. Mindebből az a fontos tény világlik ki, hogy a *Для берегов отчизны дальней...* a hierarchikus jelentésérvényesítés zárópontján valójában az álmodozás-szűzsé végét írja át. Eszerint a dosztojevszkiji elégiai gyűjtő-intertextus mint közvetítő alakzat funkcionálisan az álmodozás-leírás és a regény (ódai)-elégiai modalitású zárása között kap helyet. Így nem egyszerűen az intertextusban mozgatott pretextusokat „írja felül”, pontosabban: alkotja újra a közöttük lévő szűzsés viszonyok megteremtésével, az „intenzionális aemulatio”-val, amelyből szövegközi szűzsé kerekedik. (Más vetületben: nem kizárólag a Puskin-, Plescssejev-versek és a beidézett többi költemény dosztojevszkiji újraértelmezésének vagyunk tanúi, mely a regény egészének a poétikájában tárul fel a maga teljességében.) Ugyanilyen mértékben és e folyamattól elválaszthatatlanul alakítja át a

szövegközi rendszer a pretextusoknak az álmodozó által adott értelmezését is, azt az interpretációt tehát, amelyben maga az elbeszélő-hős hozza a szemünk elé ezeket a történeteket. Ezzel újraformálja az első megjelenítés nézőpontját is. Éppen annak köszönhetően történhet ez meg, hogy az intertextuális rendszer a mellérendelés mellett létrehozza a hierarchikus sor értelmezhetőségét biztosító viszonyokat is a konnotált, asszociált pretextus-jelentésvilágok között. Ezzel az álmodozó természetesen nem számol, erre a többletre ő nem lát rá. Mindazonáltal az álomleírás tengelyét alkotó elégiai intertextus éppen pretextusainak elégiai témarepertoárjánál és elégiai költői beszédmódjánál fogva nagyon lényeges közvetítő szemantikai formációvá lép elő. Ez a közvetítő alakzat képes a dosztojevszkiji szentimentális regény elégiai modalitású zárását előkészíteni (a legmagasabb szinten biztosítva a szövegfolytonosság szemantikai feltételeit), egy új jelentéstörténet kibontakozását vetítve a szemünk elé. Ezt az elégiai gyűjtő-intertextusban megformálódó történetet, amelynek nyomon követését éppen az új típusú, a Dosztojevszkij által megalkotott szentimentális regény ismérveinek a pontosabb azonosítása érdekében tartottam fontosnak ennyire részletekbe menően nyomon követni, *intertextuális elégiai szüzsének* nevezhetjük. Funkciója szerint e szüzsé *elégiai közvetítő alakzatnak* bizonyul, mivel zárópontját a regény vége alkotja, mely egyben az egész mű szövegközi poétikájának is a lezárulását hozza. Értelmezői hatása abban áll, hogy átalakítja az álmodozó szövegidézéseit (túlnöve a hős értelmezési illetékességén). Újraértelmezi a pretextusokat azok mellérendelési és hierarchiastruktúrájában és nélkülözhetetlen szemantikai-modális továbblépést biztosít a regény lezárulásához.

Visszatérek a Lermontov-vershez és Plescssejev *Случайно мы сошлись с вами...* című költeményéhez, most már e pretextus-elemekre is konkrétan vonatkoztatva az intertextuális elégiai szüzsé hierarchiát építő természetének a jelentéshozadékát. Az tapasztalható, hogy a *Бал* című Plescssejev-vers (1845), melyet ábrándleírásában az álmodozó szerencsés kimenetelűre módosít, hatékonyan jeleníti meg a *férj* motívumát, méghozzá egy olyan történeti rész meghatározó komponenseként, mely a *boldog viszontlátásnak* az álmodozó által vizionált szüzséjét („Я свободна”) az ábrándhoz képest valóban éppen ellentétes irányban bontakoztatja ki: „«Я замужем», – произнесла она”.²³⁰ Ennek megfelelően, míg a költeményben a hajdani boldogság vált gyötrelmére, amikor a volt kedves bejelenti múltbéli férjhezmenetelét („И мука в этом взоре отражалась, / Как отражалось в дни былые счастье в нем”), az ábrándleírásban magáról a szerelemről és az egykori búcsúról

²³⁰ A versből vett idézetek forrása: Плещеев 1964: 70–72.

derül ki, hogy azok a maguk idején gyötrelmet okoztak, ám e kint a szerelmesek a viszontlátás új boldogságában maradéktalanul elfelejtik. A *Бал*-ban a lírai hős története annak keretébe illeszkedik, ahogyan a kedves elvesztésének a hírére meglepi őt a nehéz bánat: „И я поник в раздумье головою; / Сначала речь завести о прошлом был готов, / Но, удручен тяжелою тоскою, / Остался, будто тень, и мрачен, и без слов”. Ez a „nehéz bánat” hozza meg a szüzsékiejtés végén a vers cselekményes alaphelyzetéhez kötött szituáció megfordulását és ennek megfelelően a költemény indulásához képest egy ellentétes motívum érvényesítését. Ha a lírai hős a *Бал* elején teljes lelki energiájával arra összpontosít, hogy *keresi, várja* a kedvest („А взорами ее – одну искал. / Где ты [...] Тебя давно я не видал, / Но все к тебе мои неслися думы, / Тобой и в этот миг они еще полны; / И жду тебя усталый и угрюмый, / Я, как природа ждет дыхания весны!”), a vers végén – ugyanúgy a bálteremben – a hős már *nem keres, nem vár* senkit: „Но не искал мой взор отрадной встречи, – Я никого не ждал”. Dosztojevszkij álmodozójának boldog fináléjú leírásában sem várja a lírai hős a kedvest, aki a maszk mögött felismeri a férfit és megörvendezteti szabadságának boldog hírével. E *nem várás/nem keresés* meglehetősen konkrét, tárgyas formát ölt itt, míg a Plescssejev-versben a *múlt boldogsága* visszahozhatatlanságának a témájába olvad bele, a bemutatott szüzsés ív végső hajlatában. Ám a költemény mégsem ezzel a motívummal zárul. A múlt visszahozhatatlansága kiiktatódik és bonyolultabbá válik azáltal, hogy a lírai hős a vers utolsó két sorában mégiscsak emlékezik. Emlékezete jelentősen eltér a vers kezdetén bemutatott tudatállapottól, amennyiben ekkor már az elvesztés *egész* történetét képes visszaidézni: „Я вспомнил все...” A zárómondat pedig visszahozza a vers indító cselekményszituációját, és ezzel a lírai hős helyett már a lírai alanyra hallgatunk, akinek emlékezete az ekkor már differenciáltabban szegmentált múlt összes szakaszát magában foglalja: „А музыка гремела, / И пестрая толпа кружилась предо мной!” A *zenének* ehhez a motívumához kapcsolódik előzetesen a *keringő*²³¹ („унылый вальс”, vö. korábban: „Ланнера мотив унылый и простой”), a költemény elejéhez ténylegesen visszavezető motívum. A keringő indítja be az új tartalmú emlékezést: „Унылый вальс! Знаком он сердцу с давних дней, / И вспомнил я любви тревожной муки, / Я вспомнил блеск давно угаснувших! / Да! как листок, весною пожелтый, / На утре дней и ты увяла, ангел мой; / И видел я как ты в одежде белой, / В венке из белых роз лежала под парчой...”. Elégiai kulminációs pontot kínálnak a versnek e sorai, összetettnek mutatva az emlékezési

²³¹ Poljakov rámutat, hogy Lermontovtól kerül át Plescssejev költészetébe annak a *bálon vagy ünnepségen megnyilvánuló bánatnak és tünődésnek* a motívuma („мотив тоски и раздумья на балу или празднике”), melyet a költő oly gyakran alkalmaz verseiben. A kutató felhívja a figyelmet arra is, hogy Plescssejev költészetére jellemző a puskinii és lermontovi poétikai formulák egyidejű újraalkotása. Поляков 1964: 19.

formát, és ezzel kiteljesítve a szerelem elvesztésének és megőrizhetőségének a témáját. Ehhez hasonlóan fonódik egybe az emlékezés és a halál (konnotációja). (Az álmodozó a *rózsa* motívum használati módját is átalakítja, amikor a kedves viszontlátásának a *boldogságába* tagolja a *mirtusz* és a *rózsa* motívumokat: „на этом балконе, увитом миртом и розами,²³² где она, узнав его [...] «Я свободна»”). Ennek megfelelően fűződik egybe az elégiai gyűjtő-intertextusban Turgenyev *Цветок* című verse az adott Plescssejev-költeménnyel, amely eme hangsúlyos elégiai zárlatában a *hervadás* motívumát helyezi előtérbe: „ты увяла”, s közben szemléleti egységbe vonja a *fény kilobbanását* és a *halált*. Ugyanakkor a *csüggedt keringő dübörgő hangra váltásával* új modalitásban zárul a költemény. Azzal összhangban, ahogyan a vers túllép elégiai modalitásán, a zene jellemzése elhagyja a műfaj metatematizációs attribútumát, az „унылый”-t. A halál szemantikailag maximalizált leírását, a költemény elégiai csúcspontját követően kihagyásjellel különül el az új modalitást beiktató szövegrész, és ez ágyazza be az új típusú emlékezést szemantikai minősítésként. A *Bal* ekként zárul drámai, azon belül tragédiai intonációval. Plescssejev ezzel az elégia műfaji határát legmesszebbi pontjára tolja. Amikor pedig Dosztojevszkij álmodozója a *Bal* történeti anyagából és motívumaiból szövi meg az ő saját ábrándjaiban elképzelt eseménymenetek egyikét, szélsőségesen meghazudtolja az eredeti költemény költői világát. A boldog kimenetel a véget szintén úgy módosítja, hogy az elégiai jelentésen és beszédmódon hajt végre változást,

²³² Golovaceva arra hívja fel a figyelmet, hogy a „mirtusz és rózsa” motívumnak három forrása van. Elsőként tekinthető a romantika közhelyszerű kifejezésének. Másodszor ismeretes Karamzin *Szegény Lizájából*, ahol Erasztól a következőket mondja az elbeszélő: „Regényeket, idilleket olvasott; meglehetősen eleven képzelete volt, és gondolatban gyakran átköltözött azokba a (valós és soha nem létezett) időkbe, amelyekben, ha hihetünk a költőknek, minden ember gondtalanul sétált a mezőkön, tiszta forrásokban fürdött, csókolózott, ahogyan a gerlek, pihent a *rózsák és mirtuszok alatt* [отдыхали под розами и миртами], és boldog tétlenségben töltötte az összes napját.” Головачева 2004. Ennél azonban sokkal közelebbi forrásnak véli a kutató E. T. A. Hoffmann *A dozse és a dozse asszonya* (*Доже и дозепеца*) című elbeszélését (a *Szerapion-testvérek* című alkotás részletét), mely Oroszországban önállóan megjelentetett novellaként orosz fordításban 1823 óta ismert, s amelynek jelentősége abban is áll, hogy többek között Puskinra való hatása is feltételezhető, akinek életművében szintén fellelhető egy ugyanerre a témára megkezdett, befejezetlen vázlat (vö. ebből a két jellegzetesen tematizáló sort: „Старый Дож плывет в гондоле / с догарепсой молодой”) (uo.). A Hoffmann-elbeszélést Golovaceva az álmodozás-leírás 3. szegmentumában idézett szüzsé alapjának tekinti, az álmodozó vallomásának arra a tényére is támaszkodva, hogy Hoffmann barátságáról álmodozik: „...о чем он мечтает? [...] о дружбе с Гофманом” (116). A pretextus azonosításában Golovaceva nemcsak a szerelmi háromszögre hivatkozik, hanem a *déli vidéken való viszontlátás* motívumát emeli ki. Ez egybehangzik a már említett „déli táj” toposzával, amely itt Velence városához (és az olasz kultúrkör-toposzhoz) kapcsolódik (vö. még egyszer: *északi város* vs. *déli város*). Ebben a vonatkozásban ismét figyelemre méltó lehet Plescssejev *Случайно мы сошлись с вами...* című versében az északi város és a déli Itália locusának szembeállítását a terek elkülönöztetésénél. A tanulmány szerzője úgy véli, hogy míg Karamzinnál a *rózsák és mirtuszok* az idilli gondtalanság allegóriájába tartoznak, Hoffmannál a *legyőzött szenvedés* gondolatába illeszkednek, s Dosztojevszkij álmodozójához, aki a búcsú miatt szenvedők történetét eleveníti fel (a szenvedőkét, akik most nyerik el a szerelmesek jutalmát), jobban illik a hoffmanni szimbolika. Mindazonáltal a kutató úgy látja, hogy mindhárom mű hőse, ebbe beleértve a *Fehér éjszakák* elbeszélőjét is, egy sorba tartozik. Ezt a sort fogja bővíteni Csehov *Рассказ неизвестного человека* című elbeszélésében a hős alakja, abban a műben, amelyben a Dosztojevszkij-regény motívumai összefonódnak a puskinai verstöréddel. Vö. uo. Ebben a pretextus-kontextusban tekintve az álmodozás-leírás 3. szegmentumát, természetesen relativizálódik a *véghez való intertextuális viszony* mint módosítás.

ám egészen másképpen, mint ahogy az Plescscejev versében történik. A dosztojevszkiji intertextuális rendszerben ezen keresztül megint csak az elégiai műfaji gondolkodásban fogant történetek *zárási* problémáira összpontosul a figyelem. Ennek okán is kiválóan alkalmas a tanulmányozott elégiai szövegek közti rendszer arra, hogy közvetítő alakzatként működjön, a Dosztojevszkij-regény által létrehozott szövegzárlathoz vezetve az olvasatot.

Kanyarodjunk most ismét vissza a *keresés/várákozás* motívumokhoz. A dosztojevszkiji (és már nem az álmodozó által létrehozott) elégiai intertextuális újraformálás – ez ismét a pretextus jelentésvilágok összekapcsolásában áll, vagyis a szövegek közti intenzionális aemulatio, a viszonyok kiépülése, illetve átrendeződése és ennek nyomán szemantikai hierarchizálása alkotja – többek között abban nyilatkozik meg, ahogyan a *Бал* záróalakzata (a *nem várás*, *nem keresés* mint jelentéstranszformációs eredmény) ellentétes ekvivalencia-kapcsolatba rendeződik a *Для берегов отчизны дальней...* című vers befejezésével: „Но жду его; он за тобой...”. Érdemes újra eszünkbe idézni: e végső gondolat egy szemantikai konfliktusból bomlik ki a versben. Az óhajtott búcsúcsók a kedves szépségével és szenvedéseivel együtt eltűnt a halotti urnában, a lírai hős mégis reméli e csókot, mely egy másik, közös világban/otthonban/ég alatt vár megvalósulásra. Így kapcsolódott össze e versben a *halál* és az *élet*, a *saját ég* és az *idegen ég*, az *után (vég)* és az *előtt* („за тобой”, értsd: a szerelmesek előtt áll még a történés), a *múlt* és a *jövő*, a *lírai hős* és a *lírai hősnő*. A *nem várás* motívumérvénye a *Бал* végén és a *várákozás* kitüntetett hangsúlya a szóban forgó Puskin-költemény zárlatában fokozottabban egymásra vetíti a két pretextust az elégiai gyűjtő-intertextusban. Ennek nyomán felismerhető, hogy a *Бал*-ban az idő szakaszolásának ugyanolyan formájú megbonyolításával találkozunk a szemantikai szűzsé kifejtésében, mint Puskinnál. Kidomborodik a két jelentésvilágban az *örökkévalóságnak* az idő feldarabolásán nyugvó szemantizációja, mely az időélmény egyre újabb elsajátításának a folyamatát feltételezi. Ha ezt az összefüggést nem tudatosítjuk a Puskin-költemény olvasása során, érthetatlenné válik a *mögött* és az *előtt* olyan egymásba csúsztatása, mely mégis őrzi a differenciálhatóság tulajdonságát (mindezek alapján a két tér csak metaforikus–metonimikus viszonyában határozható meg). Puskin megoldásához hasonlatos az a szemantikai szövevényesség is, ahogyan Plescscejev a *Бал* végén, már „mindenre” emlékezteti lírai hősét, akinek magát az időt is át kell értékelnie. Az idő átértékelődésével függ össze az elégiai zárlat sajátossága, az a vonás, hogy már *túlvezet* magán a műfajon. És ha most mindezek fényében vetünk egy ismételt pillantást Lermontov Heine-versére, és különösen annak a *búcsú*hoz kötött utolsó két sorára („Они расстались [...] / И смерть пришла и наступило за гробом свидание... / Но в мире ином друг друга они не узнали.”), határozottan az a gondolatunk támadhat, hogy a

búcsú – halál – viszontlátás: másik világ szűzsés sor itt azért nem bontakozhat ki puskinai értelmében, mert a lírai hősök elmulasztják emlékezetükben feldarabolni az időt. Hiába köthetők az események szakaszokhoz (búcsúztak, meghaltak, viszontlátták egymást), a múlt csak mint összefüggő folyamat, mint kontinuitás válik reflexió tárgyává. Az első strófa egésze egy állapotot rögzít, amelynek legfontosabb időjegye, hogy „sokáig”, megszakítatlanul szerették egymást a szerelmesek. A múlt folytonosságát pedig meg kell, hogy szakítsa a halál. Emlékezet híján (a lírai hős nem fordul át lírai alanyba) viszont nem alakulhat ki az örökkévalóság folyamata, csak a maga negativitásában érvényesülően (vö. „не узнавали”).

A tanulmányozott elégiai gyűjtő-intertextus legfőbb problémaként az idő folyamatosságának és feldarabolásának az emlékezet kérdésköréhez kapcsolódó témáit járja körül, különböző kifejtési változatokban. Ezek akkor tárulnak fel igazi mélységükben, ha a pretextusok egymáshoz való kapcsolódásának a módjaira igyekszünk rálátni. A kapcsolódási formák úgy létesülnek, hogy egy szemantikai folyamatba léptetik be az olvasót. Körvonalazódik egy olyan intertextuális elégiai szűzsé, amely az *örökkévalóság* gondolatát leginkább Puskin *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* és *Для берегов отчизны дальней...* című verseihez közelíti. E közelítés mindazonáltal nem átvételt jelent, hanem az említett pretextus-viszonyok értékelésében a szemantikai hitelesülés magasabb fokát. Az „érvényes” szemantikai átalakítások, átírások így a maguk folyamatosságában válnak jelentéssé, az intertextuális szűzsé dinamikus. *Idő-* és *emlékezet*-témáinak köszönhetően, valamint e témáknak a különböző pretextusokhoz kapcsolódó, eltérő összefüggéseikben való végiggondoltatása okán az elégiai intertextuális szűzsé szemantikailag teljes mértékig alkalmas arra, hogy felvezessen a Dosztojevszkij-regény „szentimentális”, elégiai modalitású zárásáig. E funkcióját többek között úgy tudja ellátni, hogy közvetít a pretextusvilágok és a Dosztojevszkij-regény szemantikai formációi között. Az álmodozás-leírásban ez úgy történik, hogy az intertextuális rendszer épít hidat az álmodozó és Dosztojevszkij „fantáziájának” a szövegei közé.

HETEDIK FEJEZET

GOGOL PRÓZAMŰVE A FEHÉR ÉJSZAKÁKBAN

Az elégiai gyűjtő-intertextus, amelybe Turgenyev *Цветок* című verse is bekapcsolódik, értelmezhetetlennek bizonyult Puskin *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című verse nélkül. E költemény úgy magát a közvetítő elégiai formációt, mint a regény egészét újra és újra keretbe fogja azáltal, hogy a Dosztojevszkij-mű e lírai szöveg alap szintaktikai struktúráját (egész pontosan: a verset jellemző periódustagolást) igen fontos helyeken újra és újra az emlékezetbe hívja. Másfelől említést nyert, hogy e szintaktikai struktúra első fontos felidézésekor az „Akár a Nyevszkijen bolyongok...” közlés – mely sok egyéb szignál mellett a *Nyevszkij Prospektre* utal (vö.: „akivel minden áldott nap, mindig ugyanabban az órában találkoztam”) – és ehhez kapcsolódóan a Gogoléra emlékeztető narratív részletezési technika az ismerős szintaktikai struktúrába foglalt periódusok bővítésénél azt eredményezik, hogy a *Fehér éjszakák* legfontosabb Puskin-intertextusának a megformálódása integrálja a gogoli pretextust, melyből szintén intertextust bont ki. Az egybefonódás úgy zajlik, hogy a két műre utaló szignálcsoportok egymást tartalmazóan jelennek meg. Kitérek majd még egyszer az intertextus-elemek egybefogásának arra a lényeges vonására is, hogy Dosztojevszkij ezeken keresztül szövegkezdetekre és -végekre hivatkozik.

Élesen vetődik fel a kérdés: mi módon biztosíthat a Dosztojevszkij-regény az elégiai gyűjtő-intertextus értelmező pretextus-komponensét alkotó *Брожу ли я вдоль улиц шумных...* című Puskin-vers környezetében éppen Gogol *Nyevszkij Prospektjének* helyet? Egy olyan „pétervári elbeszélésnek”, amely az elégiai műfaji problematikától látszólag meglehetősen távol áll? A szövegkezdet és -vég problémája behatárolásának köszönhetően egy közelítő válasszal már rendelkezünk. Ennek sugallatára érdemes most szorosabban megtekinteni a *Nyevszkij Prospekt* kezdetét és végét, és megvizsgálni, vajon hogyan illeszkedhet a gogoli szemantikai struktúra a *Fehér éjszakák*-beli szövegkezdet (a szentimentális regényre utaló alcím) és szövegzárás (az elégiai beszédmód átértékelődése) relációjának a problémájához.

Az összehasonlíthatóság alapját a *rész és egész*, a *segmentum* és a *teljesség* viszonyának a gondolkifejtése adja mind Gogol, mind Dosztojevszkij prózaművében. Gogolnál a *teljesség* gondolatát jellegzetesen térmotívumok hordozzák (ebbe a kifejezésmódba rendeződnek be az

időmotívumok, létrehozva a kronotopikus szemléletet). A *Fehér éjszakák* kezdete következetes kronotopikus kifejtést nyújt, míg a regény vége, ahogy ezt már sok irányból és nézőpontból megfigyelhettük, az idő dimenziójában kapcsolja össze a *részt* (a pillanatot) a *teljességgel* (az egész élettel).²³³ Dosztojevszkij tehát a regény alapgondolatának a megfogalmazása során támaszkodhat a gogoli poétikára, ami különösen szembetűnő a regény elején, ahol a szöveg a majdani záró-szemantikai alakzatának a tengelyét képező időösszefüggést vezet be. Olyan kronotopikus megfogalmazást kínál itt a mű, melynek térhangsúlyai meglehetősen elevenen emlékeztetnek a gogoli megoldásra. Túl ezen azt is tapasztalhattuk, hogy a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című versben is a lehető legszorosabban kötődik az *örökkévalóság* költői kibontása a *térben zajló kóborlás* motívumvariánsaihoz, ezek megjelenítésének köszönheti a vers a már sokszor értelmezett szintaktikai periódusait, melyek Dosztojevszkij számára intertextuális szemantikai-kompozíciós anyagul szolgálnak a *Fehér éjszakák*hoz. Nem véletlen tehát, hogy a *Nyevszkij Prospekt* és a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* összeér a regény szövegekőzi síkján, és eszerint az is gyanítható, hogy a *Nyevszkij Prospekt* éppúgy a regényben szerepet kapó intertextus-komponens, mint a már sok szempontból megszemlélt Puskin-vers. (Ha a kronotopikus gondolkodási logikát tekintjük, nem tartható véletlennek az sem, hogy a puskin elégiai gyűjtő-intertextusban a *Для берегов отчизны дальней...* című költeményhez viszonyul legszorosabb illeszkedésben a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...*, mely az elégiai pretextus-komponensek közül a legérzékenyebben építi ki kronotopikus poétikai szűzséjét.)

Mit hozhat hát Dosztojevszkij regényszövege elejére Gogol elbeszélésének nyitó szakaszából? A költői gondolatanyagnak emblémája lehetne a következő közlés: „Ismerem én egész Pétervárt” (485; „Мне [...] знаком *весь* Петербург”). Az *egész Pétervár* motívuma (mondhatnánk másképp is: *Pétervár teljessége*) Gogolnál a *Nyevszkij Prospekt*nek felel meg, mely egész Pétervár számára – lásd „...az egész Pétervárt hatalmában tart[ás]” gondolatához rendelve, vö.: 547²³⁴ – a *mindent*, a *teljességet* testesíti meg: „Nincsen szebb a *Nyevszkij Prospekt*nél, legalábbis Pétervárott, amelynek *ez mindene*” (547; „для него он составляет *все*”, 6). Erről a *mindenről* kiderül, hogy *minden jót* ez tartalmaz: senki „sem cserélné el a *Nyevszkij Prospekt*t a *világ minden kincséért sem*”(547; „ни один из [...]

²³³ Miután a regényzárlat egyben az elégiai gyűjtő-intertextusra mint egészre is reflektál, az említett tekintetben érdemes számba venni S. Senderovich megállapítását. E szerint az elégiában foglalt visszaemlékezés azért lehet a romantikus önkifejezés egyik központi jelensége, mert a külvilág térparamétereivel szemben az eseményeknek olyan tisztán időbeli koordinációját kínálja, amely a belső, pszichológiai folyamatok természetének a sajátja. Ezzel függ össze az is, hogy maga az emlékezés is mint folyamat bontakozhat ki az elégiában. Сендерович 1982: 62 vö.: 151.

²³⁴ „Здесь единственное место, где показываются люди не по необходимости, куда не загнала их надобность и меркантильный интерес, объемлющий *весь Петербург*” (6).

жителей не променяет на *все блага* Невского проспекта”, 6), beleértve az „*általános kommunikációt*” (vö.: „*всеобщая коммуникация*”, 6), a *mindenre kiterjedő* illendőséget („Akivel csak találkoztok a Nyevszkij Prospektben, az *mind-mind* a megtestesült illem”, 550; „*Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия*”, 8), a *mindenkit magába foglaló* teret („Мало-по малу присоединяются к их обществу *все*, окончившие довольно важные домашние занятия”, uo.) és a teljhatalmat: „Mindenható Nyevszkij Prospekt!” (548; „*Всемогущий Невский проспект*”, 6). A *teljes*, a *minden* e bevezető jelentésmeghatározása két irányból hiteltelenítődik. Ellentmond neki a *teljes* olyan megbontása, amely a cselekményes témamegjelenítés síkján mutatja be: a *pétervári* egészét képviselő Nyevszkij Prospekt csakis úgy értelmezhető teljességgént, ha számot vetünk annak sajátos tagolásával. Ez kizárja, hogy a *minden* egyszerre, a maga *egészlegességében* legyen folytonosan jelen a híres pétervári sugárúton. Kiderül, hogy a „*mindenki* jelenléte” csak azt fedheti, hogy minden napszakban más-más embercsoport lelhető fel e térben. Az általános kommunikáció ennek megfelelően mindig csak részlegesen érvényesülhet (minden órában más-más emberekkel lehet ott beszélgetni). És ami a legfontosabb és az *egész részekre bontásának* a bevezető leírásban megjelenő tanulságából fakad: az elbeszélés végén a *mindenhez* kapcsolt tartalmakat tematizált formában minősíti át a narrátor, amikor a következő megállapításban összegzi gondolatait: „*Minden* csak csalás, *minden* csak ábránd, *semmi* sem az, aminek látszik” (590; „*Все обман, все мечта, все не то, чем кажется*” (38; vö. már a bevezető részben is: „Ekkor köszönt be az a csodás idő, amikor a lámpák *mindennek* olyan csábos, bűvös fényt adnak”, 554; „Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают *всему* какой-то заманчивый, чудесный свет”, 11). A (*csalóka*) *álomnak* a *Fehér éjszakákban* központivá váló gogoli motívumát tartalmilag az az értelmezésváltás határolja be, amely a bevezetésben először idealizált formában (és ódai zengésű modalitásban) bemutatott Pétervárhoz a *démon* motívumát kapcsolja és éppen ezzel köti össze a teljesség gondolatát: „...minden csalást lehel magából. Folyton hazudik ez a Nyevszkij Prospekt, de leginkább olyankor, [...] amikor egy démon maga gyújt lámpásokat csak azért, hogy mindent hamis formájában mutasson meg” (591; „...*все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда [...] когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде*”, 38). Az elbeszélés e zárómondatában a *minden* mint *egészlegesség* immár a szegmentált időre utalva („*во всякое время*”) minősül *démoninak*. Hogy mitől változik meg a narrátor véleménye? Tudjuk – annak a két történetnek a tapasztalatától, amelyet ő maga beszél el Piszkarev és Pirogov alakjaihoz kapcsoltan. A két történet pedig a pétervári Nyevszkij Prospektben

megeshető történetek potenciális összességéből van kiszakítva mint *eset* („два происшествия” – mondja a narrátor). Ennek megfelelően Piskarev és Pirogov története az *egészet*, az *egészlegességet* szegmentálja.

Ebből fakad az a tanulság, mely a narrátor átértékelésében tükröződik. A *minden* értelme átalakul a „*minden másnak látszik*, mint ami” tartalmává. S e közlésben a gogoli jelentésepítés zárópontján már értelemszerűen bennfoglaltatik az is, hogy a *minden* csak két eset: két *részlet*, két *szegmentum*. A teljesség két komponenst megjelölő tagolása. Viszont mivel mindkét hős úgy indul neki történetének – Pirogov a szőke szépség után, Piskarev, akárcsak a *Fehér éjszakák*-beli álmodozó, a barna szépség után sietve –, hogy ők maguk a *mindenre* vonatkoztatják törekvésüket, históriájuk kudarcra a *minden elérhetetlenségének* a gondolataként is megszólal. A problémához az elbeszélés szövege a megismerés dilemmáját csatolja, már rögtön a két történet indításakor, amikor is Pirogov úgy véli, hogy a választottjához hasonló nők („szépségek”) *mindegyikét* jól ismeri már: „*Ismerünk benneteket mind!*” (555; „«Знаем мы вас всех» [...] уверенный, что нет красоты, могшей бы ему противиться”, 12). Ezzel szemben Piskarev azon *ismert dáma* („знатная дама”, 12) után iramlik, aki számára mégis: az *ismeretlen lény*, az *ismeretlen nő* („улетит неизвестно куда”, uo; „незнакомое существо”, 14; „незнакомка”, 15), és akinek a személyétől még később, nyilvánvaló csalódása után is az ideáljának megfeleltethető *teljesség* megtalálását reméli majd: „Ez a nő drágagyöngye, kincse, mennyországa, *mindene* lehetett volna” (562; „Она бы составила неоцененный перл, весь мир, весь рай, все богатство страстного супруга”, 17). A Nyevszkij Prospekt alakmegfelelőjeként értelmezhetjük az ismeretlen szép nőt (vö. szintén: „эта улица – *красавица* нашей столицы!”, 6), akit, akárcsak Pirogovnak az ő szökését, a hősnek meg kell ismernie. A *szépségként* megnyilatkozó *teljesség megismerésének* a szüzségét adja tehát fel Gogol elbeszélése hőseinek és olvasóinak, két változatban. A teljességbe való behatolhatás kérdését feszegeti, a teljesség két részletén keresztül. És úgy tűnik, hősei hibájául épp azt rója fel – kinek-kinek ezért is fullad kudarcba története/kalandja –, hogy nem képesek felismerni a *rész* és a *teljesség* viszonyát. Pirogov azt feltételezi, hogy minden hasonló nőt jól ismer – elmulasztja hát észrevenni a nővel és hozzá fűződő történetével kapcsolatosan azt, hogy azok kiesnek a *teljesség* fogalmából, mert valójában még ismeretlenek számára, megismerésre várnak. Piskarev pedig belehal teljességigényének és eme igény kielégítését megghiúsító erőtlenségének a konfliktusába (az eszmény és a valóság ütközésének a narrátor által hangoztatott nyilvánvaló konfliktusához képest tehát lényegesen mélyebbre nyúlik az erő hiányának az elbeszélésben felvetett összetett problémaköre): „Ó, ez már több a soknál! Ezt már nem lehet *elviselni!*” (574; „О, этого уже слишком! этого нет

сил *перенести*!”, 26). Lásd szintén: „Ó, micsoda paradicsomi üdv, mennyi kéj! Teremtőm, adj neki erőt, hogy elviselhesse! Ez nem fér bele egy életbe, ez tönkreperzseli, elrabolja a lelket” (566; vö.: „О, какое небо! какой рай! дай силы, создатель, *перенести* это! жизнь не вместит его, он разрушит и унесет душу!”, 20) – e szöveghely az orosz eredetiben kétségbevonhatatlanná teszi, hogy a „перенести” nemcsak az *elviselni* értelmében szerepel, mely Piszcarevnek a cselekményben is nyilvánvalóan tükröződő erőtlenségével harmonizál, hanem egyben az *élmény átvitelének* a gondolatát is fedi. Hiszen az élmény az életbe nem „fér bele”, elviszi a lelket egy másik régióba. Az élet és az ideál ellentétét (eszmény vs. valóság) Gogol a létszférák (az élet teljességének) szegmentálásába oldja, vagyis keresi a létnek azokat a dimenzióit és formáit, amelyekbe átvihető, átültethető az eszmény és az a gondolati-érzelmi átélési forma, amely az élet egy bizonyos valóságsávjából kikéredzkezik, kilóg, „elrepül” („не вместит”, „унесет”, vö.: „улетавшей в дали красавицы”, „призвать улетевшее сновидение”). Tulajdonképpen a megfelelő lét-dimenzió, az élet léttérének a megtalálása alkotja azt a fő témakört, amelynek végigjárására a megismerés-szüzsé irányul.²³⁵ A *teljesnek, az egészlegesség élményének a megismerendőséget* állítja elének az elbeszélés két olyan történeten keresztül, amely a részletben, a szegmentumban, a Nyevszkij Proszpekten megeshető összes történet lehetőségének két változatdarabjában problematizálja a *teljesség* eszméjét. Az elbeszélő pedig e részleteket egymásra vonatkoztatja, és ezen keresztül invitálja az olvasót is arra, hogy ne bizonny eredendően a teljesség ismeretében, ehelyett az eset, a szegmens viszonyainak értelméből közelítsen az egész felé. A teljesség értelme meghódítandó, és kérdés az is, milyen lét-dimenzióban helyezhető el érvénye. Az *eszmény*, mely Piszcarev történetén keresztül *божество*-ként határozódik meg, maga is *megismerendő* mint *létszféra* („De hát elveszítse ezt az istenséget, anélkül, hogy megtudná, hol az a szentély, ahová vendégként leereszkedni kegyeskedett?!”, 558; „но как *утерять* это божество и не *узнать* даже той святыни, где оно опустилось гостить?”, 14). Ezért „repül” Piszcarev abba a térbe, ahol a szép ismeretlen tartózkodik, aki „elviszi őt” („которая так околдовала и *унесла* его на Невском пропекте”). Az *elvitel* és *átvitel*, mely motívumok a megismerés folyamatának elengedhetetlen tartozékát alkotják (ekvivalensükként pedig az *elrepülés* szerepel),²³⁶ erőteljes térorientációjú kérdésfeltevést foglalnak magukban. Ehhez kapcsolódik a *lélek elvitelének* a motívuma („унесет душу”), ami pedig értelemszerűen a *démon*

²³⁵ Itt utalok J. Faryno írására, mely a puskinai szerelmi lírában az *én–Te(ő)* kapcsolat formáinak tanulmányozása során e gondolatkörhöz tartozóan kiemeli a (térben, időben való) *máshol létezés/másképp létezés* („инобытие”) motívumának a döntő szerepét. Фарино 1974: 76–77, vö. 72. Természetesen mindez elkülöníthetetlen a *saját és idegen* kapcsolatának attól a költői feldolgozásától, mely szorosan kötődik az elégiai lírai gondolkodáshoz.

²³⁶ Más vetületben a *látvány eltűnéséről* és *fixálásáról* van szó. Ebben az összefüggésben értelmezhető a *statikus* vs. *dinamikus* ellentét, melyre P. M. Waszink mutat rá: Waszink 1988: 105.

toposzkifejtésébe illeszkedik. Már csak azért is, mert a *teljesség* motívumkomponenseként összecsendül azzal az átértékelődött *démoni Nyevszkij Proszpekt*tel, amely a történeteken keresztül megtanítja az elbeszélőt érteni a *démoni* hozadékát. Piszcarev álmában már észleli a *démoni* tartalmát, de annak igazi értelme még nem nyílik meg előtte: „mintha valami démon darabokra szabdalta volna az egész világot, és azután minden cél és értelem nélkül, csak úgy vaktában összekeverte volna ezeket a darabokat” (564; „какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе” (19). Az elaprózásnak (a *szegmentum*nak, a *darab*nak, a *rész*nek és *részlet*nek) a megjelenésével kell számolnia a hősnek, de annak értelmét csak az elbeszélő tudja felfedni, amikor a részek (a történetdarabok) közötti viszonyok jelentésére kérdez rá, és ezt a kérdést kapcsolja össze elbeszélése végén a *démonnal*. És míg a *démoni elaprózódás*, darabokra szakadás hozhatja csak meg a *szépség teljességének* valós értelmét, ezenközben természetsszerűleg átértékelődik a szépség jelentése is. Piszcarev *át tudja vinni* a nő irányában megnyilatkozó aspirációt az elrepülő *álom visszahozásának a vágyába*, azonban művész létére erőtlenn ahhoz, hogy mindezt átemelje a művészet létszférájába. Erre csak az elbeszélés narrátora képes, akinek viszont nem primer élménye mindaz, amit történetei ábrázolnak. A gogoli szövege egész tartalmazza azt a jelentésívet, mely a *csalóka* látszat szerint *paradicsomi Nyevszkij Proszpekt*től a *démoniként* átértékelődő *Nyevszkij Proszpekt*en át elvezet a *Nyevszkij Proszpekt* című elbeszélésig, melyben már magának a narrátornak a megismerési folyamata is az ábrázolt szüzsé részét képezi. A *Nyevszkij Proszpekt*ben Piszcarev története is csak egy *részként* működik, melynek önmagában nincs szemantikailag teljes jogú, hitelesített érvénye. Ezért nem bontakozhat ki poétikailag érvényes elégiai szüzséként „*szegény Piszcarev*” története, aki esztelen szenvedélyében lelte halálát: „Így pusztult el egy örült szenvedély áldozata, a szegény Piszcarev, a csendes, szégyenlős, szerény, gyermekien naiv festő... (575; „Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарев, тихий, робкий, скромный, детски простодушный...”, 27). Az ő történetének a végét a szentimentális sablontól eltérően a *könnytelenség* motívuma kíséri. Halálának, temetésének a leírása ugyanakkor az elégiai modalitást legalábbis intonációs reminiscenciaként tartalmazza: „Senki se siratta meg. Holtteste mellett senkit sem lehetett látni [...] Koporsóját csendben, minden vallási szertartás nélkül vitték ki Ohtára”(575; „Никто не поплакал над ним; никого не видно было возле его бездушного трупа [...] Гроб его тихо, даже без обрядов религии, повезли на Охту”, 27).

Dosztojevszkij sok-sok módon idézi meg Gogol elbeszélését, intertextuális feldolgozással újraalkotva annak jelentésköreit. Azon eljárás szemrevételezéséhez térek most vissza, mely az

„Úgyis ismerem én egész Pétervárt” („*Мне и без того знаком весь Петербург*”) közléshez kapcsolódik. Ennek tartalma meg is ismétlődik az *ismerős házak* motívumán keresztül („*Мне тоже и дома знакомы*”, 103). Ezek után derül ki, hogy „egész Pétervár” felkerekedik és elhagyja az álmodozót (vö. 102; lásd: „*весь Петербург поднялся*”, 102), aki „három *teljes* napon át” (485) kell, hogy gyötrődjön a pétervári Pusztában, („*целые три дня мучило беспокойство*”, 103), mígnem vándorlásai során részese lehet pétervári látomásának. Ennek nívója – miszerint ilyen élményhez fogható az álmodozó még sohasem élt meg életében – az adott kontextusban fontos gondolatot hordoz. Pétervár általa hitt egészlegességéből, az ő *egészet* alkotó pétervári létéből („*весь Петербург*”) szakad ki egy különös eset („*как еще никогда со мной не случалось*”). Maga a látvány is, melyben a pétervári *szépség* megtestesül, *megmagyarázhatatlanul* megható („*неизъяснимо-трогательно*”). A pétervári látomás, éppen ezért – szemantikai funkcióját tekintve – úgy bontja meg *Pétervár ismert teljességét* egy különös *eset* formájában, ahogyan Piskarev és Pirogov története szegmentálja a *Nyevszkij Prospekt egészlegességét*. E látomásnak a jelentésmagját is feltűnő módon a *szépség* adja, amelyre újonnan csodálkozik rá az álmodozó. A *teljesség szegmentálása* Dosztojevszkijnél a *pillanat* jelentésében sűrűsödik. E pillanathoz ugyanakkor csak *kóborlásai* során juthat el a hős, a *kóborlás* pedig, ahogy ezzel már szembesültünk, megidézi a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* szintaktikai és tematikus szignálját, amelybe beépül a *Nyevszkij Prospektre* történő utalás (vö.: „*Пойду ли на Невский, пойду ли в сад, брожу ли по набережной*”). A *Nyevszkij Prospekt „időbeosztását”* az emlékezetbe hívó közlés viszont egyesíti az *egész* és a *rész* motívumát, mi több, hordozza az *ismertség* variánsát is: „*в известный час [ismert órában], целый год [egész évben, 485]*” (102).

Dosztojevszkij eszerint hangsúlyos Gogol-hivatkozásokkal köti be a *rész-egész, a szegmentum és a teljesség* problémáját a regény tér-idő struktúrájába, mely a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* aurájában a *teljességet* az *örökkévalóság* gondolataként engedi látni. Ezen nincs is mit csodálkozni, hiszen maga a látomás az *efemer szépséggel* mint ellenpólussal latensen működteti az *öröklét* gondolatát. A látomás vizuális meghatározottsága is igen fontos, hiszen Pirogov és Piskarev története is a szép nő megpillantásával kezdődik. Piskarev nem akarja „szem előtt téveszteni” az isteni látványt, mely rögtön festményábrázolási modellpárhuzamot is kap a szövegben (Perugino Biancája). A *pétervári egészlegesség és az egyedi eset mint szegmentum* összefüggésének értelmezése vonatkozásában jelentős, hogy a látomásnak meg kell ismétlődnie Dosztojevszkij regényében Nasztyenyka megpillantása formájában. Ez az élmény szintén a *még soha nem volt perc* kategóriájába esik az álmodozó számára („*со мной еще никогда не бывало таких*

счастливых минут”, 108). Ezzel a *Fehér éjszakák*ban megkezdődik a Gogol-műből ismert problematikának, a létszférák, létdimenziók áthelyezésének a szüzsés kibontása. A természeti látvány belelényegül Nasztyenyka megpillantásába (ebből a nézőpontból is értelmezhető a látomás közvetítő funkciója); e látványt azonban nem szabad elengedni, ez motiválja a viszontlátás vágyát (oroszul a *randevú* szó is a látás jelentését őrzi: *свидание* (lásd 109; vö.: „Так неужели же, неужели мы больше никогда не увидимся?.. Неужели это так и останется?”, 108). A *látás megőrizhetősége* ugyanakkor átfordul a *szavak kimondásának* a témájába: „egyszerűen szeretném *viszontlát*ni ... és egy-két *szót mondani* magának” (495, „мне просто хотелось бы вас *видеть*... *чтоб сказать* вам два слова”, 109) – mondja később Nasztyenyka (vö.: „Лátja [...] maga először csak néhány szót akart, most pedig...”, 494; „*Будете* ли [...] вы хотели сначала только двух слов, а теперь...”, 108). A látvány megőrizhetőségének a *látvány és a szó egymásba fordíthatósága* témáján való átszűrése tematikus szintátlépés, ez fogja a cselekménykibontás tengelyét alkotni a későbbi éjszakákon, melyek randevúkeretében a hősök elmesélik történetüket. Ám a két történetet az álmodozó későbbi elbeszélése fogja majd egybe. Ő az, aki átviszi a randevúbeli történetmondást a *Visszaemlékezések szövegformájában* megvalósuló történetelbeszélésbe, melyből majd a regény születik. Mindez elevenen emlékeztet a *Nyevszkij Prospekt*ben a *szép nő – álmom – műalkotás* sor kialakítására, azzal, hogy a *Fehér éjszakák* magát az álmodozó szüzsés kifejtésű alapmotívummá avatja, amely igényli *az egyik típusú álomtól a másik típusú álomig való haladás* bemutatását; másfelől emlékeztet arra is, ahogy Gogol elbeszélője összerendezi a két történetet, és ebből születik meg a *Nyevszkij Prospekt* című elbeszélés. Mindazonáltal éppen az álmodozáshoz és Nasztyenykához kapcsolódik a létszférák, létdimenziók váltásának az a szüzsés útja, amely a létélményt, a róla szóló álmodozást és a műalkotásszövegben megtestesülő emlékezetet szervesen egybeforrasztja.

A gogoli intertextus eszerint nem csupán témák vagy narratív technikák mentén épül ki, hanem annak a gondolkörnek a felelevenítésével is, mely a *Fehér éjszakák* egyik alapproblémája, és a mű végén a szentimentális regény műfaji értelmezhetőségének a fő kérdését hordozza. Mindez, éppen a különböző tartalmú és az eltérő létdimenziókat átfogó emlékezési formák előtérbe helyezésének köszönhetően, elválaszthatatlan a *Fehér éjszakák* egész elégiái problémakörétől, és így értelemszerűen attól az elégiái gyűjtő-intertextustól is, amelynek az előző fejezetben bemutatott pretextusok a részét képezik.²³⁷ Egyik oka ennek

²³⁷ Ebből a szempontból is értelmezendő az *éjszaka* (lásd: *Fehér éjszakák*) mint időhatár-motívum, mely a preromantikus és romantikus elégiának testre szabott költői kelléke és tartalmi jegye. Harmonizál az emlékezésnek mint elsődlegesen időhatár-átlépési folyamatnak az ábrázolásával. E határátlépés folyamánya lehet az, hogy az elégiában a visszaemlékezés átnő a visszaemlékezés átéléséről és értelmezéséről szóló költői

abban rejlik, hogy az elégiai szüzsé problematizálását már a piszkarevi történet is tartalmazza. Az emlékezet- és fantáziaformák közötti átjárás lehetőségei és módjai a gogoli prózaműben szintén végiggondolt felvetéssé állnak össze. Erre tapint rá Dosztojevszkij, amikor Gogol álmodozójára nem egyszerűen az eszmény és valóság összebékíthetlenségének a romantikus terhével küszködő hősként emlékeztet. Ehelyett az *eszmény megismerhetőségének* és *megismerendőségének* a kötelmét úgy értékeli, hogy ráirányítja a figyelmet a létdimenzióknak eltérő fantázia- és emlékezetformákba való beágyazottságára. Ezt a megközelítést domborítja ki az elégiai gyűjtő-intertextus is. Az eszmény Dosztojevszkij regényében *megismerendő*, *keresett* tartalom. Az álmodozó alakszüzséje pedig éppen egy ilyen irányú és természetű kibontást testesít meg. A Dosztojevszkij-hősnek *egyedi pétervári történetén* keresztül kell megtalálnia a *pétervári lét teljességét*. Ehhez saját létének is ki kell teljesednie, elvezetve őt az egyik álmotól a másik álomig. Az álmodozó figuráját megformáló szentimentális regénynek pedig meg kell teremtenie és be kell mutatnia új típusú elégiai hangvételt. Egy olyan elégiai prózaszövegben megszólaló téma- és intonációs modalitást, amely szemantikai érvényességgel ruházhatja fel a „szentimentális regénynek” azt a fajtáját, amelyet a *Fehér éjszakák* alcíme jelöl meg.

A puskinsi és gogoli pretextuskomponensek összekapcsolódása az elégiai gyűjtő-intertextusban (lásd a Lermontov-, Turgenyev-, Plescssejev- verseket is), illetve annak holdudvarában más szempontból is igényt tarthat figyelmünkre, bevilágítva a dosztojevszkiji poétikai újítások sajátosságait. A *Fehér éjszakák*ban a gogoli intertextuális szemantikai kidolgozás alappilléret alkotó *rész-egész* eszme, az idő kérdéskörébe való kronotopikus betagolódással egészen más módon is köthető a puskinsi költészetpoétika fontos vonásához. Egy korábbi jegyzetpontban már utaltam arra, hogy a *hervadás* és az *öröklét* mint dichotómia ismert Puskin költészetéből, és ezt összefüggésbe hoztam Igor Szmirnov koncepciójával, mely a romantikus, „kasztrációs” pszichokulturális szellemben fogant irreflexivitás poétikai logikájának és megnyilatkozási formáinak a felderítésére irányul.²³⁸ Az irreflexivitás szemantikai logikája, igen leegyszerűsített értelmezésben, a tárgyidentifikáció állandó megtagadásában áll, ami annak folytonos és különböző formákban adott kifejezését fedi, hogy a tárgy nem azonos önmagával. Ennek az irreflexivitás-logikának van alárendelve a kasztrációs pszichokulturális szellemben formálódó világmodell, melynek egésze sajátos törvény szerint épül fel. Olyan gondolkodás szellemében létesül, amelynek alapját a

szövegbe. Vö. Сендерович 1982: 65; 78–79. Az emlékezésnek mint az idő belső élményként történő megragadásának 18–19. századi irodalmi kontextualizálását szakirodalmi környezetben lásd Péter Á. 2007: 45, 49, *passim*.

²³⁸ Романтизм, или кастрационный комплекс in: Смирнов 1994: 13–80.

minősítőjeggyl való megjelöltségnek (признаковость) a *minősítőjeggyl való megjelöltség nélküliségbe* (беспризнаковость) való átfordíthatósága és átfordulása adja, a legkülönfélébb szinteken és aspektusok szerint. Ezek közé tartozik, egyebek mellett, a szemantikai azonosítások váltakozása, megváltoztatása, hierarchikus elrendezése vagy sajátos módú egymáshoz csatolása.²³⁹ A *Fehér éjszakákban* a múlékonyiságnak és az öröklétnek olyan szemantikai logikájú egymás mellé rendezésére találhatunk, mely hangsúlyozottan nem az irreflexivitás szemantikai orientációját – vagyis a meghatározandó jelenségnek az identifikációjától való folyamatos megfosztását, vagy jelöltségének állandó relativizálását – célozza. Megítélésem szerint az irreflexivitás „kiküszöbölésének” a felderíthetősége a regénynek abban a metapoétikai rétegében, mely éppen a romantikus irodalmi gondolkodásmódot előkészítő szentimentális/preromantikus poétikai paradigmák megtarthatóságára kérdez rá, megengedi, hogy az irreflexivitás terminológiai kontextusába is belehelyezzük a szövegzáró fő szemantikai alakzatot. A *percben sűrűsödő teljesség, a részben kiteljesülő egészlegesség* a benne oximoron-kapcsolatban összerendeződő jelentésegységeket láthatóan nem az egymás után következés menetében váltja vagy fordítja egymásba, nem is rendezi azokat hierarchiaviszonyba, vagy oltja ki egyik elemet a másikkal az egymáshoz csatolásban, relativizálva jelentésüket, aminek eredménye az lehetne, hogy a jelenségazonosítás újra és újra tagadó formát ölt. Ez a szemantikai logika, épp ellenkezőleg, meghaladja az irreflexivitást, egy jelentésbontási csúcsponton fogva hiteles új egységbe a két komponenst. Itt nyer különös jelentőséget az a tény, hogy szemantikai szűzség kibontást kap az adott motívum, melynek belső egységét, részei sajátos egyneműsödését közvetítő alakzatok készítik elő és vezetik fel. Szmirnov az irreflexivitáson alapuló, illetve azt eredményező kasztrációs pszichotípus poétikai megnyilatkozásainak számbavételével köti össze könyvében a puskinsi és a gogoli poétikát, melyeket a 18. század vége és a 19. század első harminc éve közötti irodalmi gondolkodásnak közelről-távolról megfeleltethető pszichoszemantikai gondolkodásaként vesz szemügyre, vagyis a romantikával fémjelezhető irodalomtörténeti korszakba helyez. A 40-es évek végén íródó *Fehér éjszakák* belső intertextuális rendszerében jelentősen módosítja a pretextus-komponensül szolgáló Gogol-anyagot, és ehhez hasonlóan írja át a regény záróalakzata Puskin bizonyos elégiai megoldásait is. Ugyanakkor fény derült arra is, mennyire szoros szálakkal fűzi egybe e Dosztojevszkij-regény önnön szövegét bizonyos Puskinnál és Gogolnál induló poétikai problémakörökkel és témakibontásokkal. Emlékeznünk kell emellett még arra is, hogy a dosztojevszkiji záró szemantikai alakzat, amely a puskinsi lírában ellentétbe állított motívumokat új szemantikai

²³⁹ Uo. 31–32.

rendbe vonja, ahhoz hasonló oximoront képvisel, amely éppen a szentimentalizmus és a romantika bizonyos kliséit újragondoló és poétikailag továbbvezető, igen súlyozottan metareflexív *Belkin-elbeszélések* alapvető jelentésalakzata. (Elég ha a *Lövésben* a *gyávaság* és *bátorság* új típusú összerendezésére gondolunk, mely a dichotomikus motívumgondolkodást a mű végére teljes mértékben hitelteleníti és szemantikailag kizárja; de ehhez hasonlóan eszünkbe juthat *A koporsókészítőben* megjelenített *halál-élet* is,²⁴⁰ melynek szüzsés íve éppen úgy fejlődik, hogy annak eredményeképpen az elbeszélés végén *elkülönül* egymástól a *halál* és az *élet* – ez tehát egy egészen másféle szemantikai eljárást tükröz, mint amit a *Lövésben* megoldott poétikai probléma fed.) Puskin elbeszélésciklusában nem motívumépítési technikaként alkalmazza az oximoront, hanem a benne összekapcsolódó jelentések ellentétességének, illetve azonosságának a vonásaira átformálhatóságuk, újrendezhetőségük, szétszedhetőségük lehetőségei felől kérdez. Tulajdonképpen ehhez a szemantikai vizsgálódáshoz sorolhatjuk még *A postamestert* is, amelynek különös jelentőségét az adja, hogy a *Szegény emberek* legfontosabb intertextus-elemévé válik majd, mely regény viszont – az értekezés tizedik fejezetében ismét sorra kerülő értelmezésrészlet lesz majd hivatott ezt közelebből bemutatni – nagymértékben bevilágítja a *Fehér éjszakák* bizonyos gondolatsávjait és művészi eljárásait. Puskin prózájában tehát az irreflexivitáshoz mint poétikai-szemantikai logikához való viszony igen sokrétűen nyilatkozik meg, ahogyan a költő lírájában a *szerелеm* és a *halál* összekapcsolása²⁴¹ is arra int, hogy legyünk figyelmesek a Szmirnov által irreflexívnek nevezett gondolkodás puskinsi túlhaladásának az eseteire is.²⁴² Megvizsgálandó például, hogy vajon a *szerелеm* és *halál* összekötése ugyanolyan szemantikai logika érvényesítésével megy-e végbe, mint az *alkotás* és *halál* összefűzése, mely utóbbi esetben Szmirnov az esztétikai tárgy jelöltségének az elvesztését emeli ki (az irreflexivitástól elválaszthatatlan kasztrációs jegyet tehát). Ez oda vezet, hogy a halál meghozhatja a költő elvesztett kreativitását.²⁴³ Talán mondhatjuk, hogy inkább az *irreflexivitáshoz való viszony*

²⁴⁰ Mindkét mű értelmezését lásd Schmid 1994. Az oximoron táguló értelmű nyelvészeti meghatározásáról lásd Павлович 1979.

²⁴¹ Az adott témaösszefűzés mitopoétikai értelmezését lásd Тоноров 1998.

²⁴² Lényegében ezt a jelenséget emeli ki Szmirnov a csúcspontra fejlődés és az önmegsemmisítés törvényének a Gogol poétikájára való vonatkoztatásával, amikor bemutatja: a korai Gogol-próza zárására általános érvénnyel jellemző, hogy a tükörszimmetria-alakzat átalakul kölcsönösen megfelelő alakzatok összefüggésévé azáltal, hogy az egyik világnak az a jegye, mely *nem saját*, átkerül a másik világhoz. Ugyanis mindkét világ belsőleg ellentmondásos abból kifolyólag, hogy tartalmazza a másik jegyét is. Éppen ezért a *saját* és *idegen* kapcsolatát egyszerre jellemzi az azonosság és annak ellentéte. Смирнов 1994: 68, 70. Szmirnov az analógiában a későbbi realizmus (1840–80-as évek) rendszeralkotó erejét látja működni, mely mérhetetlenül messze távolodik az irreflexív logikától. Ennek előkészítéseként értelmezi a gogoli szemantikai eljárást, melyben a kasztrációs logika tetőpontjára jut és ezáltal megszünteti önmagát.

²⁴³ Uo. 37.

poétikai problematizálása az, ami igazán foglalkoztatja Puskit,²⁴⁴ aki egyszerre romantikus,

²⁴⁴ Szmironov A. K. Zsolkovszkij kutatására hivatkozik (Жолковский 1980), amikor a Puskin lírájában jellegzetesen ismétlődő motívumokat veszi számba, abban vitázva a kutatóval, hogy a maga részéről nem a tematikában látja azonosíthatónak az invariánst, hanem éppen az irreflexív logikai építkezésben, vagyis nem a tartalmi lényegiséget („субстанция содержания”), hanem a tartalom formáját („форма содержания”) jelöli ki a líra állandó vonásának. Смирнов 1994: 32–33. Zsolkovszkij Puskin költői világát („поэтический мир”) alap-invariáns témákon (vö.: „основная тема”; „интегральная тема”; „инвариантная тематическая структура”; „инвариантный тематический компонент”, Жолковский 1979a) keresztül ragadja meg. Ebben azon *valóság iránti objektív érdeklődést* lát azonosíthatónak, amelyet *mint ambivalensen értékelhető kölcsönhatások mezejét gondol át a költő*; ezek: a „változóság, rendezetlenség” és a „változatlanság, rendezettség”. Tulajdonképpen a *változás, a változó természet és a változatlanosság* ambivalens szembeállításáról van szó. A központi invariáns rengeteg különféle formában jelenhet meg. Az ellentétes elemek kölcsönhatásának a kimenetele azért ítéltető ambivalensnek, mert a költői világ egészét tekintve hol az egyik, hol a másik jut érvényre. A kimenetel magában foglalhatja az egyik kezdeti lehetőség szemantikai felülkerekedését, vagy a kettő teljes kiegyensúlyozottságát, harmóniáját is. Az átmeneti állapotok között említi Zsolkovszkij a *mozdulatlan*nak olyan szemantikai érvényesítését, mely sajátosan engedi látni és értelmezni a *változót*, vagy egyedi módon foglalja azt magába. Uo. 4–7.

Mindezt azért idézem, mert Zsolkovszkij is határozottan egymással szembeállítható szemantikai sávokról beszél, s ezek viszonyát az invariáns kifejtésének végkimenetele szempontjából (mondhatnánk: a szemantikai szűzsé záróalakzata felől értelmezve) különféleképpen látja beteljesedni. Az ellentét kiélezése mellett, amikor is az egyik jelentés felülkerekedik, megjelöli azok szemantikai kiegyensúlyozásának a lehetőségét is, és ami ennél még figyelemre méltóbb: az egyiknek a másikban foglaltságát, illetve azt a módot, ahogyan az egyiket keresztül rá lehet látni a másikra, arra a jelentésre, mely ily módon mégsem vész el. Megítélésem szerint így Zsolkovszkij felállított koncepciója, visszavetítve a szmironovi gondolatkorre, kifejezetten azt sugallja, hogy Puskin szemantikai kifejtési logikája túlmegy az irreflexivitással leírható logikán.

Ebben a tekintetben száll vitába Szmironovval Zaslavszkij is fentebb már többször idézett tanulmányában (Заславский 2000), melyben hangsúlyozza a kasztrációs irreflexivitás mellett a generatív irreflexivitás jelenségének hasonló mértékű érvényét Puskin életművében.

Egész más értelemben beszél Shapiro reflexivitásról, azt a próza szemiotikai gondolkodásához kapcsolva („reflexivity or extroversive semiosis”), míg a költészetre az önreflexivitást („self-reflexivity or introversive semiosis”) tartja jellemzőnek. Shapiro 1979: 129, *passim*. Vö.: „In Pushkin’s case, it is clear that he actually perceived the essential semiotic difference between prose and poetry: prose ‘trebuet myslej’, i.e. demands a dominant quotient of extroversive semiosis that would engage the hierarchy of ideas that imbue reality with the patterning necessary for interpretation and understanding. The poetic truth of self-reflexivity led out teleologically to the later truth of art as integrated with life.” Uo. Ne feledjük, mindezt Shapiro arra a puskin alkotókorszakra vonatkoztatva veti fel, melyből – a bolgyinói periódusból – nem egy pretextus kerül be intertextusként a *Fehér éjszakákba*.

Érdekes megfontolási lehetőséget kínál annak az ambivalenciának a felemlítése, melyet E.T.A. Hoffmann poétikájának alaptermészeteként azonosít Orosz Magdolna (vö. Orosz 2006) éppen „az identitás és differencia egyidejűségére” hívva fel a figyelmet a jelenség mögött, mely szerint „az elbeszélthetőséges világ és világszegmensek bizonyos elemeire vonatkozó, egymásnak ellentmondó értelmezési lehetőségek egyidejű meglété”-re gondolhatunk, „anélkül, hogy az egyik vagy a másik értelmezés végérvényesen dominálna. A többféle értelmezési lehetőség ily módon egyaránt jellemzi a szereplőknek az elbeszélthetőséges világban szerzett élményeit és az ezekkel a lehetőségekkel játszó (fiktív) elbeszélőt, valamint a saját szöveg, illetve szövegvilág nyitottságát más szövegek, szövegvilágok felé, azaz a saját és az idegen szöveg(világ) közötti feszültséget, ezáltal pedig az olvasó egyszerre többféle értelmezési lehetőséggel is szembesül”. Uo. 27. E jelenséget azért jogos itt felidézni, mert a *Fehér éjszakákba* E.T.A. Hoffmann poétikája is ugyancsak beépül közelebbi-távolabbi intertextuális asszociációs tartományként, ami azt jelenti, hogy a szövegek közötti gyakorlatnak valamilyen módon illeszkednie kell a puskin intertextus-komplexum kiépülési folyamatához és annak poétikai üzenetéhez. Ha az általános intertextuális asszociációkon nyugvó illeszkedésben gondolkodunk (lásd: a hoffmanni és a puskin poétika „általában véve”), egy lehetséges megközelítés lehet az *ambivalencia* és az *irreflexivitás* problémakörének összekötése. Az ambivalencia lényege ebben a kontextusban még hangsúlyosabban úgy domborodik ki, mint ami egyidejűleg őrzi a jelölési sorok értelmét, fenntartja tehát a jelentések érvényességét, vagyis *nem* viszi végbe azt, ami a fenti értelmezések szerint irreflexív logikai építkezés. Az intertextuális egymás mellé helyezésnek ez a lehetősége (Hoffmann, Puskin) még inkább meggyőzhet bennünket Dosztojevszkij metapoétikai gondolkodásának szemiotikai természetéről, és megfeleltethető egyben annak az intertextuális egymás mellé helyezésnek is, amely Gogol és Puskin poétikáját láttatja a szövegek közötti térben egymástól elválaszthatatlannak.

és vezeti tovább a romantikát, ahogyan Dosztojevszkij is vállalja a „szentimentális regény” alcímet egy olyan műfaj szerzőjeként, amelyik látványosan teremti újjá a műfaji hagyományokat. Ehhez hasonlóan a puskinsi elégia (vö.: alapját Szmirnov úgy határozza meg, hogy „valamely érték nem adott/adatik meg a lírai szubjektum számára”²⁴⁵ – ezek szerint: irreflexív gondolati bázisú) nem csupán kanonizálódik Puskin által, hanem, ahogyan ez a Puskin-elégiáknak a *Fehér éjszakák*ban megtestesülő dosztojevszkiji értelmezéséből is tisztán kiolvasható, szinte felkínálja magát az elégiai beszédmódot továbbvezető és így azt átalakítva megőrző műfaji és megoldások számára.²⁴⁶

²⁴⁵ Смирнов 1994: 33–34.

²⁴⁶ Ezzel kapcsolatosan Szmirnov is felhívja a figyelmet arra, hogy a romantika, mely a *tartalom kiüresítését* szinte fanatikusán szem előtt tartotta, saját vezető lírai műfaját sem kímélte (lásd: „архаисты”). Uo. 34.

NYOLCADIK FEJEZET

„ÁRKÁDIÁ”-TÓL „ELYSIUM”-IG A MŰFAJI GONDOLKODÁS ÚTJÁN. A SZENTIMENTÁLIS IDILL MŰVÉSZI ÁTVÁLTOZÁSA A *FEHÉR ÉJSZAKÁK*BAN

I.

SCHILLER: *A NAIV ÉS A SZENTIMENTÁLIS KÖLTÉSZETRŐL*

Az eszmény és valóság szembenállásának a gogoli kérdésfelvetéssel is harmonizáló átfogalmazása, mely az eszmény megismerendőségére irányítja a figyelmet, megkívánja, hogy új nézőpontból vizsgáljuk meg az idill megjelenítését a Fehér éjszakákban, hiszen az szorosan kapcsolódik az elégiai világlátás egész fent kifejtett kérdésköréhez, és ekként Dosztojevszkij szentimentális regényének a zárását is súlyosan érinti. A regényzárlat az üdvösség (блаженство) megtarthatóságának a motívumával lép be az idill problématarományába. Az elégiai intonáció lehetőségét az idő múlása feletti fájdalom, a veszteségérzés átgondolhatósága indokolja, melyet azonban a mű végén megjelenített sajátos emlékezésforma felől szemléltet a szöveg. Mégis, a „szentimentális” Dosztojevszkij-regény bevégződése egyben tartja az idill és az elégia poétikai nézőpontját.

Az idill (utópia) és az elégia problémájának összekapcsolása igen értékes esztétikatörténeti forrásra vezethető vissza. Jól ismert tény, hogy Schiller *A naiv és a szentimentális költészetéről* című tanulmányában (1795) a naiv („régí”, „természetes”) költészetet a szentimentális költészettel állítja szembe, melynek két fő érzésmódját a szatirikus és az elégikus kifejezésen keresztül különbözteti meg. E felosztás szerint az elégikus költészeten belül helyezhető el az elégia és az idill. Így jelennek meg a szentimentális költészethez tartozó válfajokként a szatíra, az elégia és az idill, azon feltétel szerint elgondolva, hogy a tárgyát mindig valamely eszmére vonatkoztató szentimentális költészet – melynek ezért „mindig két egymással viaskodó képzzettel [megjelenítéssel – Schiller 2005] és érzéssel van dolga, a valósággal mint határral és annak eszméjével [és a maga eszméjével – Schiller 2005] mint a végtelennel” (310, 289)²⁴⁷ – melyik tartományra fordít nagyobb figyelmet: a valóságra vagy az eszményre. Ha a

²⁴⁷ *A naiv és a szentimentális költészetéről* című tanulmány szövegét egyrészt Schiller 1960 alapján idézem – fordította: Szemere Samu –, másrészt Papp Zoltán 2005-ben megjelent fordításából (az eredetivel egybevetette: V. Horváth Károly): Schiller 2005c. A fordítás körülményeiről és részleteiről lásd a fordítót: Schiller 2005: 525–527. Két lappal a fordítások kronológiai sorrendjét követem, önálló lappal esetén a kiadás évszáma jelzi a forrást.

valóságot az ellenszenv tárgyaként dolgozza fel, akkor szatirikus látásmódot közvetít (vö.: patetikus és gúnyos szatíra); ha az eszmét a rokonszenv tárgyaként kezeli, akkor elégikus érzésmódban szólal meg. A költészetet elégikusként azonosítja Schiller, ha:

...a költő úgy helyezi szembe a természetet a mesterkéeltséggel és az eszményt a valósággal, hogy az elsőnek ábrázolása túlsúlyban van, és a benne való gyönyörködés uralkodó érzéssé válik.... (318, 296)

Ha a természet és az eszmény szomorúság tárgya, mivel a természetet „mint elveszettet”, az eszményt pedig „mint el nem értet ábrázolják”, elégiára találtunk; ha mindkettő öröm tárgya, „mivel mint valóságot képzelik el” (318²⁴⁸) – idillben járunk. Schiller hangsúlyozza, hogy felosztása *érzésmódok* azonosításán alapul,²⁴⁹ melynek így „a költői műfajok levezetésében egyáltalán semmit sem kell meghatározni” (318, vö. 297²⁵⁰), sőt, a korok és formák sem változtatnak ezen az azonosságon), hiszen egy műfajon, mi több: művön belül is megnyilatkozhat több érzésmód (uo.). A „műfajokban uralkodó érzésmódok” (uo.) és nem a műfajok értelmében beszél tehát Schiller az idillről és az elégiáról is:

...a szatíra, az elégia, az idill, amint itt mint a szentimentális költészetnek egyedül lehetséges három fajtát felállítom őket, semmi közösséget nem mutatnak az e néven ismert három különös költészeti műfajjal, kivéve az *érzésmódot* [eredeti kiemelés – K. K.], amely mind amazok, mind emezek sajátja. (336, 314–315)

Az érzésmód mögötti tartalmat az eszmény és a tapasztalat (természet, valóság) viszonyaként mutatja fel e koncepció. Ha e viszony ellentmondásos és sajátja az energikus mozgás – az érzésmód szatirikus; ha a viszony összhangban álló elemeket fed, és a belső élet harmóniája mint belső nyugalom jelentkezik – idilli; ha a lélek megoszlik a kettő között, „a viszály váltakozik a harmóniával, a nyugalom a mozgással” – az érzésmód elégiai (336, eredeti kiemelés – K. K.).²⁵¹

Az elégia és az idill schilleri definíciójából két elemet látok szükségesnek a kifejtendő téma szempontjából kiemelni. Az egyik a *valóság és eszmény* kapcsolatnak bizonyos szempontból a *természet és eszmény* összefüggésére való átfogalmazása. Schiller megítélése szerint a szentimentális attitűd a valóság természetellenességének a tudatosításából fakad. Amikor a

²⁴⁸ Vö. 2005: 296–297: „valóságosként jelenítik meg őket”.

²⁴⁹ Vö. Senderovich műfaj-meghatározásával: „жанр есть не язык; но и смысл; не только форма; но и дух; выразительный настрой и лад речи”. Сендерович 1982: 110.

²⁵⁰ Vö. 2005: 297: „Végül megjegyzem még, hogy az itt megkísérelt felosztás, éppen mert az érzésmódok különbözőségén alapul, egyáltalán semmit sem hivatott meghatározni maguknak a költeményeknek az osztályozása és a költői műfajok levezetése tekintetében...”.

²⁵¹ Vö. 2005: 314: „Az első esetben a belső ütközés ereje, az *energikus mozgás*, a másodikban a belső élet nyugalma, az *energikus nyugalom* elégíti ki; a harmadikban *váltakozik* az ütközés a harmóniával, a nyugalom a mozgással.” Eredeti kiemelés – K. K.

természetet az „emberség”-ben és az emberség számára²⁵² már elveszettnek érzékeli a költő, és ugyanakkor már nem lehet a természet megőrzője sem, hiszen már önmagában tapasztalja „az önkényes és mesterkelt formák bomlasztó hatását” (301, 280), akkor – mivel az emberi természet egésze nem tud már teljesen kifejeződni a valóságban, mint a görögöknél –, a költő feladata semmiképpen sem állhat többé a valóság lehető legteljesebb utánzásában (vö. naiv költő). Ez esetben „az eszmény ábrázolása kell, hogy alkossa a költőt” (306²⁵³). Ha az alkotó lehet „*maga a természet*” (eredeti kiemelések – K. K.) – naiv költő; ha „*keresni fogja a természetet*” – szentimentális költőnek kell lennie (305, 284). A *valóság vs. eszmény* ellentétnek a *természet vs. eszmény* ellentétpárként adott ilyen megfogalmazása, amelynek keretében az eszmény a *keresett természet* fogalmát fedi, további differenciálást azáltal kap, hogy Schiller a törekvés végcéljában nem engedi meg az elveszített természetességhez való visszatérés lehetőségét. Először is, elméleti síkon axiológiailag magasabbra helyezi a törekvést, mint a már elveszített adottat:

[A] célt, amelyre a kultúra által *törekszik* az ember, végtelenül többre kell tartani annál, amelyet a természet által *elér*. (307, 286)

A természetes ember soha nem tagadhatja meg többé az előrehaladó kultúrát (vö. 307–308, 286–287). Másfelől, ettől elválaszthatatlanul, magának az értékfeltételnek a megalapozásaként Schiller a kultúra kiiktathatatlan értékét morális nézőpontból úgy hangsúlyozza, hogy az kizárja a visszafelé haladás lehetőségét:

A szomorúság elvesztett örömek miatt, az aranykornak a világból való eltűnése miatt, az ifjúság, a szerelem boldogságának elmúlása miatt stb. csak akkor válhatik elégikus költemény anyagává, ha az érzéki béke amaz állapotai egyúttal mint *a morális harmónia tárgyai képzelhetők el*. (319, 298)

A morális harmóniától elkülöníthetetlen a kultúra fogalma, mert éppen az ember kulturális meghatározottsága vezeti az elveszett természet megtalálásának a lehetőségét az újbóli természet/természetesség keresésének az útjára. A kultúra jelenti ugyanis azt a tartományt, mely éket ver a naiv állapot és az újrateremtett természetesség közé, mely utóbbi ennek okán csak mint eszmény jelentkezhetsz. Mindezeknek megfelelően állítja Schiller, hogy az elégikus költői panasz tartalmának „mindenkor csak belső eszményi tárgy”-nak kell lennie (vö. 319, 298). Még ha az adott érzésmód konkrét külső tárgyhoz kapcsolódik is („mé[*g* ha] a valóságban elszenvedett veszteségért szomorkodik is” a költő), e külső tárgyat előbb „eszményivé

²⁵² Vö. 306, valamint lásd 285: „...a költészet fogalm[a], [...] nem más, mint *az emberségnek lehető legteljesebb kifejezését adni...*”.

²⁵³ Vö. 2005: 285: „az eszmény ábrázolása kell hogy tegye a költőt”.

kell átalakítania” (319²⁵⁴). Az alapgondolat mögött – miszerint „a korlátoltnak egy végtelenre való e visszavezetésében áll tulajdonképp a költői feldolgozás” (uo.) – sejlik fel a *morális* implikált definíciója, amely a kultúra feltétlen megőrzésére szólít fel az új természetesség keresésében. Ha az elégius költő olyan eszmeként és „olyan tökéletességben” (eszményként) keresi a természetet, „amelyben sohasem létezett”, akkor, noha „mint valami létezett és most elvesztettet siratja” (320, 298–299) azt – mondjuk ki tételesen a gondolatot –, valójában valamiféle *új természetesség felé törekszik*. Ez nem vetheti el a kultúra semmiféle olyan örökségét, amelynek nyomán az ember elvesztette eredendő természetességét. Így értelmezhető véleményem szerint a schilleri koncepció *az új kultúrával való összhang új természetességének* gondolat kifejtéseként. Az ebben a viszonyban testet öltő új összhangra való törekvés legtermészetesebb formájaként tartható számon az elégiai, amennyiben ott az emberi aspirációnak megfelelően váltakozik a *természet/valóság* és az *eszmény* összefüggésére vonatkoztatott viszonyban/érzésmódban a viszály és a harmónia. Megítélésem szerint ezért lesz e szférában a legintenzívebb *az új természet kialakítására irányuló törekvés érzésmódja* (a schilleri koncepció szellemében értve). Ha pedig ez így van, akkor itt kapcsolódik össze a legintenzívebben a szellem (az eszmény megfogalmazása) és a szív munkája (a kettős érzület állandó váltakozásának az érzésmódja). Az alkotó e költői formában képes az eszményt a kultúra adott pontjához és nem a „kultúra kezdete elé” (vö. 337, 338; 314, 316), de talán nem is mögé (vö. idill) helyezni. Mondhatnánk: e költői forma lehet a leginkább alkalmas arra, hogy „kizárja a szellemet avégből, hogy a szívvel könnyebb játéka legyen” (341, 319; vö. az idill érzésmódjának túlhajtásáról elősorolt veszélyeket).

II.

A SCHILLER-TANULMÁNY ÚJ KONTEXTUALIZÁLÁSÁNAK A LEHETŐSÉGE

Ha az esztétikailag helyesen megformált elégiai érzésmód-kifejezésről mondottakat az idillhez és az elégiához kapcsolódó meghatározásokban (vö. pl. az eszmény tekintetében a rajongás túlfeszítésének az elkerülését, 351, 329) most saját értelmezési hangsúlyaim szerint összegzem, az értekezésben kifejtendő problémakörre irányulóan, akkor Schiller koncepciója szellemében végső soron olyan elégiai érzés- és költői beszédmód lesz azonosítható esztétikai prioritásként, amelynek sajátosságai az alábbiakban ragadhatók meg.

²⁵⁴ Vö. 2005: 298: „még ha olyan veszteséget gyászol is, amely a valóságban következett be, a panasznak előbb eszményivé kell átalakítania azt.”

A természethez/természetességhez való idilli visszatérés (utópia) az elégiában olyan formában valósulhat meg, hogy e visszatérés a kulturális ember új természetének a megtalálását célozza. Az új természet a primer természetességhez hozzáadódott kulturális örökség megőrzése mellett kell, hogy természetes otthonosságot biztosítson, vagyis a természet és a kultúra közötti átformálódott viszony újraalkotott természetes formájának a megtalálására aspirál. Az elégiai érzésmód ennek az aspirációnak az egyik legintenzívebb átélési és kifejezési módja, amennyiben benne a Schiller által leírt „eszmény” és „valóság” viszonyának a meghatározásában és feloldásában testet öltő „viszály” a lehető legerőteljesebben nyilvánkozik meg. A megnyilatkozás egyszerre mozgat szellemi és érzelmi tartományokat. E látásmódot ugyanakkor hatványozottabban jellemzi az a tulajdonság, hogy az „érzéki szemlélet” tárgyát átvezeti a végtelenbe, és a „szellemi szemlélet tárgyává” (322, 301) emeli. A modern elégikus költő az új természetet mint eszmét keresi „olyan tökéletességben, amelyben sohasem létezett” (320, 298–299), és ebben az értelemben inkább a szellemisége által hat meg, mintsem érzékletességével. Az érzéki energiáknak ugyanakkor „az emberi természet egészéből és teljéből kell fakadniok” (333–334²⁵⁵), tehát az elégiát a szellemiségnek és érzékletességnek (az átélésben és a kifejezésben megnyilatkozó érzéki energiának) a jelenléte egyaránt kell, hogy jellemezze.²⁵⁶ Visszatérve jelen fejezet címéhez, immár kiterjedtebben idézem Schillernek a második mottóban hivatkozott gondolatát:

...a modern költő [...] [h]a [...] szentimentális költői hajlama az eszményhez hajtja őt, [...] Ne vigyen bennünket vissza gyermekkorunkba, hogy az értelem legbecsesebb szerzeményeivel fizessünk nyugalunkért, amely nem tarthat tovább, mint szellemi erőink szendergése; hanem vigyen bennünket előre nagykorúságunkhoz, hogy megéreztesse velünk azt a magasabb harmóniát, amely megjutalmazza a harcost s boldogítja a győztest. Tűzzön ki feladatául olyan idillt, amely azt a pásztori ártatlanságot a kultúra alanyaiban és a legerőteljesebb, legtüzesebb élet, a legtágabb körű gondolkodás, a legraffináltabb művészet, a legmagasabb társadalmi kifinomultság minden feltétele között is megvalósítja, egyszóval amely az embert, ha Arkádiába már nem térhet vissza, az Elysiumig vezeti. (341–342.; 319–320)

Az „Árkádiától Elysiumig” vezető út eszerint a naiv létmód kulturális természetességétől a modern létmód kulturális természetességéig vezető olyan út, amely a modern elégiában szükségszerűen – a költői forma érzésmódjából, annak tartalmából és kifejezési lehetőségeiből adódóan – új műfaji feltételeességet kell, hogy létrehozzon. Idill (utópia) és

²⁵⁵ Vö. 2005: 311: „Az emberi természet egészéből és bőségéből kell tehát származniuk ezeknek az érzéki energiáknak is. *Humanistásnak* kell lenniük.”

²⁵⁶ Vö. 2005: 311–312: „De ha azt látjuk, hogy egy emberben, aki engedi eluralkodni magán ezt az érzésmódot, az emberség egyébként egész terjedelmében hat, s ha azt találjuk, hogy egy mű, amelyben az alkotó effajta szabadságokkal él, kifejezi az emberség minden realitását, akkor elesik nemtetszésünk amaz oka, s zavartalan örömmel gyönyörködhetünk az igaz és szép természet naiv kifejeződésében.”

elégia olyan megnyilatkozásait érdemes tehát keresnünk (a schilleri szatíra szorosan kapcsolódó fogalmát is ideértve), amelyek „a legtágabb körű gondolkodás, a legraffináltabb művészet, a legmagasabb társadalmi kifinomultság minden feltétele között” képesek „Elysium”-ként újraformálni Árkádiát. Ennek az új *Árkádia-Elysium*nak a minősítését is megtalálhatjuk a Schiller-tanulmányban. Az így elért szentimentális idill jellemzője a *beteljesültség nyugalma*, nem a tunyaságé; e nyugalom alapjaként az ilyen idillhez hozzátartozik az egyensúly, mely nem az erők szüneteltetéséből fakad; sajátossága még a bőség és a végtelen képesség érzése (vö. 342, 320²⁵⁷).

Nem fogom filológiai-hatástörténeti nézőpontból pontosan körbejárni azt a kérdést, hogy vajon a fiatal Dosztojevszkij mennyire tudatosan kapcsolódhat műfaji–műnemi gondolkodásában és ilyen irányú útkeresésében Schiller esztétikai nézeteinek a köréből a bemutatott elégia- és idill-koncepcióhoz, a szentimentális költői mód értelmezésének a keretében,²⁵⁸ másképp fogalmazva és konkrétabban: hogy vajon a *Fehér éjszakák* „szentimentális regény”-ként való meghatározásában, a szentimentális regény műfajának „modern” újraalkotásában milyen mértékű a schilleri esztétikai-elméleti hatás.²⁵⁹ Feltűnően megmutatkozik a *Fehér éjszakák*ban néhány olyan fontos vonás, mely a bemutatott Schiller-tanulmányban foglaltak kontextusába helyezhető művészi anyagszövés sajátosságaként is megítélhető.

Ezek közé tartozik az idill és utópia motívumának olyan kibontása, amely az idill (utópia) kezdeti meghatározását egy újfajta idillértelmezésbe fordítja. Az idilli állapot átértékelése a *Fehér éjszakák*ban úgy zajlik, hogy azon átsejlik a kiinduló idill elvesztésének és újraalkotásának a története. Mindez a lehető legszorosabban összetartozik a természet és kultúra viszonyának olyan elgondolásával, amely szintén mint dinamikusan alakuló történet bontakozik ki a műben. A *természet* problémája a pétervári álmodozó-figurához mint *típushoz* is kötött (vö. az álmodozó természetének a leírását), akinek ugyanakkor kulturális meghatározottságából eredeztethető annak az álmvilágnak a létrejötte, melyet önmagáról szóló elbeszélésében megjelenít. (Ahogy a regény értelmezésének első fejezetében erre már kitértem: Pétervár ezzel összhangban az *ember természeteként adott kultúraként* mutatkozik

²⁵⁷ Ennek megfelelően az ilyen idillben „az elmének ki kell elégülnie, de anélkül, hogy emiatt megszűnnék a törekvés”, vö.: „Ám éppen mert elesik minden ellenállás, a költészet előző két fajtájához képest itt sokkalta nehezebb *mozgásba hozni*, megindítani az elmét, holott enélkül költői hatás egyáltalán el sem gondolható”. 2005: 320, eredeti kiemelés – K. K.

²⁵⁸ Az biztosan tudható, hogy 1844 júliusában–augusztusában bátyjához írott levelében Dosztojevszkij nagyrabecsüléssel tesz említést más Schiller-művek között az adott tanulmányról. Lásd Жилыкова 149, vö. arról, hogy a fiatal Dosztojevszkij jól ismerte Schillernek ezt az írását, uo. 82; a műről magáról: 82–85.

²⁵⁹ A Dosztojevszkij–Schiller esztétikai kapcsolódás vizsgálatának területén egy átfogó munkára hivatkozom csak itt: Wilmont 1984.

meg, illetve másképp: olyan természetként, mely az álmodozó kulturális meghatározottságából, a pétervári zugokban fogant, irodalmi alapú álmokból ered). A *természet* és *kultúra* értelme között közvetítő alapmetafora, a *virág* – láthattuk – úgy vezet el a regény végéig, hogy ezenközben a nyári fehér éjszakák Pétervárjában (vö.: Pétervár mint *természet*) az álmodozó új valóságként (*természetként*) éli meg, majd története végén egy még újabb dimenzióban értékeli Nasztyenykához fűződő élményét és érzéseit. Új természetének szemantikai minősítését (a *virág* motívum kiteljesítésén keresztül) az *újraértékelt idill* olyan gondolatoként érvényesíti a regény, mely kifejezőmódjának kultúratörténeti kontextusával átvilágítva zárul (újfajta lírai-epikai modalitás). Ez egyrészt kiiktatja a hős korábbi kulturális meghatározottságát, másrészt a megújult természetű művészi szöveget betagozza a kulturális hagyományozódás történetébe. A *Fehér éjszakák* mottójától kezdődően utolsó mondatáig elevenen tartja az idill (utópia) és az elégiai beszédmód kapcsolatának a kérdését. Az idill (utópia) elégiai meghatározását a szentimentális átélési és gondolkodásmód természetének a kérdéskörére vetítve átváltozásaiban láttatja, egyrészt a hős metamorfózisának, másrészt a művészi regénynyelv alakulásának a dinamikus folyamatában, és e folyamat irodalomtörténeti nézőpontból adott megvilágításában.²⁶⁰

*

A következő fejezetben visszatérek a *Fehér éjszakák* zárlatához. Kiegészítem azt az értelmezést, melyet az első fejezet kínált annak tanulmányozásával, hogyan halad a mű a mottótól a regény végéig. Ez az elégiai gyűjtő-intertextus közvetítésével megvalósuló haladási folyamat tekinthető a regény önreflexív síkján is értelmezett legfontosabb műfajpoétikai gondolkodási folyamatának. Rajta keresztül valóban két elágazásban szemlélhető az, ahogyan a Dosztojevszkij-mű megvalósítja önnön szövegfoltyonosságát. Láthatóvá válik: 1) hogyan képes a *Fehér éjszakák* szövege egy motívum- és metaforarendet indításától a végpontjáig vezetni; 2) hogyan válik ez a metaforakifejtés irodalomtörténeti mélységűvé, amikor is a szövegfoltyonosság a korábbi (irodalmi-)kulturális hagyománnyal teremt kapcsolódást, s azt

²⁶⁰ A szentimentális és romantikus kontextusról lásd még Достоевский 1972, T. 2: 490, 491. Robin Feuer Miller is összeköti a szentimentális és romantikus gondolkodás megnyilatkozásait, amikor a *Fehér éjszakák*-beli „korai” dosztojevszkiji álmodozó típust jellemzi. Miller 2007: 31. Ugyanakkor a *Fehér éjszakák*-ban a „cukrozott szentimentalizmusnak” a pillanatait is felemlíti a szerző. Uo. 205. A 18. századi irodalomhoz való kapcsolódás területén igen fontos az álom-utópiákat kiemelni, aminek Miller az *Egy nevetséges ember álma* vonatkozásában tulajdonít nagy jelentőséget, ahol a mű címe már maga tartalmazza az *álom* motívumát. Ezt a 19. századi művelt olvasó már önmagában az utópia bizonyos korábbi, elsősorban a francia irodalomhoz köthető ábrázolási hagyományához kapcsolhatta. Véleményem szerint a *Fehér éjszakák* álmodozójánál is lényeges számolni az álomnak az utópiára mint műfajra orientáló asszociatív erejével. Vö. uo. 111, 215.

új kulturális természettel teremti át. Mindebben jelentős szerepet játszanak a különböző megformáltságú közvetítő alakzatok, melyek az értekezés eddigi vizsgálati anyagát alkották. Ezek azt mutatták, hogy a szövegfolytonosság egymástól elválaszthatatlan két megnevezett realizációja olyan aspektusokat takar, melyek összetettsége a természet és kultúra viszonyának *A naiv és a szentimentális költészetéről* című tanulmányból idézett, az ottani kontextusban kifejtett bonyolult problémakörét a lehető legközelebb vezetheti a *Fehér éjszakákra* vonatkozó igen lényeges kérdéshez: ‘Milyen is vajon e „szentimentális” regény szövegének a természete?’

Úgy tűnik, Dosztojevszkij ebben a kérdésben is állást foglal, méghozzá az *eszményi* nézőpontjából kínálva választ. Egy olyanfajta prózaelégiai beszédmodot alkot meg, melyet rejtetten egyben az *utópikus gondolkodáshoz* is viszonyít. Ez úgy megy végbe, hogy az újratereztett, új természetűvé éledt műfaji-műnemi beszédmóddal fogalmazza meg viszonyát az álmodozó ábrándszövegéhez, művészileg felülvizsgálva annak hitelességét. Hogy milyen legyen (meghatározott történeti kontextusokhoz kötve) az irodalmi szöveg, – ezt tehát Dosztojevszkij *művészileg* és nem elméleti kifejtésben oldja meg a *Fehér éjszakákban*. Az *ábrándszöveg* (mely az álmodozó utópikus álmait rögzíti és egyben több oldalról disztópikus megítélés alá vonva hitelteleníti is annak érvényesíthetőségét) sajátos módon értékelődik át a regényzárattal. A zárlat poétikai modellként működik abban a tekintetben, ahogyan megfelelő módon egymáshoz illeszti az álmot és a valóságot (az eszményt és a realitást). A valóság és a róla szóló eszményi ábránd mint e valóság megfogalmazásának *utópikus modalitásban* megnyilatkozó nyelve olyan viszonyba kerülnek, mely bizonyos értelemben megismétlődik az e viszonyt ábrázoló műalkotásban (az álmodozó hős gondolkodási útját bemutató regényben). A hős gondolkodásának a kifejezéséhez olyan új művészi diszkurzust talál a regény, mely egyszerre vonja új, módosított rendbe a hős nyelvét (ábránd-eszme) és valóságát (a pétervári szerelem), és érvényesít új poétikai beszédmodot a regény kiinduló nyelvének (Turgenyev és az irodalmi hagyomány, amelyben a Turgenyev-móttó benne áll) átalakításával. Ennek az átalakításnak az eredménye a *szereplői alak – (szereplői gondolkodás) – szüzsé* ábrázolásában más megoldásokat fed le, mint amelyeket a regény eleje vagy az ábrándleírásokban hivatkozott szentimentális-romantikus művek kínálnak.

Nyelv (kulturális kifejezés) és valóság viszonyának e kettős újrastrukturálásában – 1) a hős eszményi ábrándja mint valóságábrázoló nyelv; 2) a művészi szöveg mint a hős valóságát és annak leírasi nyelvét ábrázoló „felettes” poétikai nyelv – rejlik az utópia lehetőségének olyan feltárása, amely a lét és a művészi nyelv kapcsolatára vonatkozik. Az utóbbi (annak szellemében, ahogyan szóban forgó tanulmányában Schiller beszél az *új kulturális létről*)

megújított nyelvként kap értelmezést, az ábrázolt *valóság* pedig – a megidézett fogalmi rendszerhez visszatérve mondhatóan: – maga lesz a *természet*. Ahogyan az álmodozó eljut pétérvári odúlakó természetétől az igaz szerelem vele harmóniában álló természetének a megértéséig, úgy válik új természetűvé ábrándja, vagyis *utópikus gondolkodásának a nyelve*, és mindennek bemutatásával Dosztojevszkij a művészi ábrázolás, *a szív kifejezésére hivatott poétika új természetére* világít rá. Ez, miként Schiller sugallja, nem hagyhatja maga mögött a kultúra korábbi eredményeit és a szöveg önreflexiós szintjén azok történeti leírását.

A *régi természetesség* (mely valójában az igazi természetesség helyére lépő olyan ábrándszöveg volt, amely a hős gondolatvilága szerint utópikus, a *Fehér éjszakák* szövegvilágának poétikai üzenete szerint viszont disztópikus értékítélettel felruházott – bizonyos értelemben ez az, amit tanulmányában Schiller „műviség”-nek, „mesterkéeltség”-nek nevez), valamint az *új kulturális természetesség* között Dosztojevszkij éppen a kultúra történetének a művészi tudatosításával ver hidat. Szentimentális prózaregényében elégiatörténetet ír, e belső irodalomtörténet-írást olyan kontextusba helyezve, melyet Schiller, általunk elemzett tanulmányában, jogosan tagol be az utópikus gondolkodás területébe, amennyiben az utópikus *eszmény* e történeti gondolkodás szerint az *illeszkedés*. Nem más ez, mint nyelv és valóság működőképes művészi relációja, amely nem kerülheti meg a kultúrát, de csak oly módon nem, ha *a kultúra az emberi természetnek a valósághoz illeszkedő részévé* vált. Ha pedig Dosztojevszkij az életmű egészében testet öltő regényi gondolkodásában újra és újra azt a meglátását vetíti a szemünk elé, mely szerint az emberi *személyiség* olyan *állandó*, amely *folytonosan alakulóban* is van, akkor nem meglepő, ha az *emberi természet* tanulmányozása is akként nyűgözi le írói fantáziáját, mint ami *a kultúrához való viszonyában folytonosan átváltozik*.²⁶¹ Ez összefüggésben áll a kultúra (az egyes irodalmi szövegek) értékelésének állandó mozgékonyásával (egy másik dimenzióban tekintve ez teremti meg az

²⁶¹ A kizárólag változási dinamikájában szemlélhető emberi természetnek a szintén folytonosan újjálényegülő kultúrához való szükségszerűen „mozgó”, átalakuló viszonya jelentik azt a széles gondolati keretet, melyet Dosztojevszkij a *Fehér éjszakákban* előtérbe hozott Szépségnek (és ahhoz a legszorosabban kapcsolódva: az érzelmi átélésnek és az átélés művészi kifejezésének, az érzelem nyelvének) a megragadhatósága számára kijelöl. A szépséget Schiller is úgy köti más helyütt a *művészi alkotáshoz*, hogy azt egyértelműen a természet fogalmával fűzi össze: „Egyszóval, a költői ábrázolás szépsége nem más, mint *a természet szabad öncselekvése a nyelv béklyóiban*” (Schiller [Kallias] 2005a: 69). A „természet öncselekvése” pedig Schiller e közelítésében azt a meggyőződést fedi, hogy a műalkotás szabad természetének kell megnyilatkoznia a nyelvben, az „ábrázolandónak szabadon és győztesen kell előtűnnie az ábrázolóból” (uo.). Ha az értekezés idevágó vizsgálati tárgyának a kontextusában ezt az érzelem nyelvének a problémájára fordítjuk, olyan nyelvet tételezhetünk, mely az érzelmet az ábrázolási tárggyal analógiába (egyneműségbe) helyezhető és (helyezett) nyelvben/formában fejezi ki. Vö.: „a művészet [...], ha igényt akarnak tartani a legmagasabb rendű szépségre, a művészet formáinak is egyet kell alkotniuk a megformáltnak a létezésével” (uo. 54). Az érzelem e logika értelmében másképp válik a nyelv részévé, mintha a nyelv érzelmes lenne. Olyan szövegvalóságról van szó, és annak olyan természetéről, melyben megtestesül az érzelem természete. A *természet* illetően fogalma pedig Schillernél a *személyiséghez* kerül közel (uo., *passim*).

írói életműben az intertextuális kulturális gondolkodás hihetetlen változatosságát és gazdagságát).

Ha a *Fehér éjszakák*ban így modellált változási folyamatot kezdő- és végpontjában igyekszünk megragadni, valóban a Schiller-tanulmányból absztrahált utat rögzíthetjük; azt, ahogyan a regény hőse újraalkotott természetű összhangot talál a természet (pétervári szerelme és annak kulturális rögzítése) és a kultúra (újfajta elégia, szerelme újjálényegült kulturális értelmezése) között, miközben régi természete újjá változik át. A gondolkodás arra a kérdésre irányul, hogyan jön létre ez az *új természet* mint a valósághoz (benne az átélő, gondolkodó szubjektumnak önmagához) és e valóság megértésére hivatott művészi nyelvhez való újraformált viszony. A *Fehér éjszakák* önreflexív síkján az adekvát viszony létrejön, az új természet (vö. az ember jelleme, érzése, nyelve, s mindezek nyomán és együtteseként a személyiség) új érvénye megnyilatkozik, és ebben az értelemben az eszmény megvalósulásával lesz egyenértékű. Ám mindez annyiban mégiscsak utópia, amennyiben maga az élet, benne az emberi gondolkodás, az érzelmek, az emberi természet (a személyiség) Dosztojevszkijnél mindig mozgásukban szemlélhetők. Ezért az illeszkedés újra és újra elcsúszik, és megint csak úton – egy poétikai folyamatban – találjuk magunkat az utópia felé.

KILENCEDIK FEJEZET

A „SZENTIMENTÁLIS REGÉNY” BEFEJEZÉSE A *FEHÉR ÉJSZAKÁK*BAN.
A KÖZVETÍTŐ ALAKZATOK ÉS A SZÖVEGZÁRLAT ÖSSZEFÜGGÉSEI

I.

AZ ELÉGIAI IDILL SZEMANTIKAI VILÁGA ÉS INTONÁCIÓS MODALITÁSA

A következőkben konkrétan a *Fehér éjszakák* zárlatára tekintek, megkísérelve szövegelemzés útján feltárni azt a poétikai formációt, melyet *elégiai idill*ként azonosítottam. Idézzük meg pontosan a regény végét, de most már a korábbiakban megadott részlethez hozzáolvasva az elégiai témareprezentációt tartalmazó korábbi passzusokat is:

Nem tudom, miért, hirtelen úgy rémlett nekem, hogy a szobám is megvénült, akár ez az öregasszony. A falak, a padlók megfakultak, minden megkopott, a pókhálók még dúsabban tenyésztek. Amikor kinéztem az ablakon, nem tudom, miért, úgy láttam, mintha a szemközt levő ház is megroggyant, megfakult volna, mintha oszlopairól hámlott és hullott volna a vakolat, párkányai megfeketedtek, meghasadoztak, élénksárga falai megfoltosodtak volna...

Vagy talán azért láttam így, mert a nap, amely kikandikált a ködgomoly mögül, megint elbújt egy esőfelhő mögé, s az én szememben ekkor megint minden elsötétült; vagy talán, mert egy pillanatra felvillant előttem rideg és szomorú jövőm, és láttam magamat tizenöt év múlva, ugyanilyenek, mint most, megöregedve, ugyanebben a szobában, ugyanilyen magányosan, ugyanezzel a Matrjonával, aki e tizenöt alatt se lett semmivel sem okosabb.

De hogy én emlékezném a megbántásra, Nasztyenyka! Hogy én fekete felhővel sötétíteném el a te derűs, zavartalan boldogságot, hogy én keserű szemrehányásokkal búsítsalak, titkos lelkipurdalásokkal mérgezzem meg életedet, fájó szívdobogást okozzak neked a boldogság perceiben, *hogy elhervasszak csak egyet is azokból a zsenge virágocskákból, amelyeket fekete fűrtjeidbe fontál, mikor vele együtt az oltár elé léptél... Ó, soha, soha!* Legyen verőfényes a te eged, sugárzó és zavartalan a mosolyod, és légy áldott az üdvösség és boldogság pillanatáért, amelyet egy másik, magányos, hálás szívnek adtál!

Istenem! Az üdvösség egy teljes perce! Hát nem elég ez egy egész életre? (543)

Не знаю отчего, мне вдруг представилось, что комната моя постарела так же, как и старуха. Стены и полы облиняли, все потускнело; паутины развелось еще больше. Не знаю отчего, когда я взглянул в окно, мне показалось, что дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь, что штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась, что карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие...

Или луч солнца, внезапно выглянув из-за тучи, опять спрятался под дождевое облако, и все опять потускнело в глазах моих; или, может быть, передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким, с той же Матреной, которая нисколько не поумнела за все эти годы.

Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье, чтоб я, горько упрекнув, нагнал тоску на твое сердце, уязвил его

тайным угрызением и заставил его тоскливо биться в минуту блаженства, чтоб я измял хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла вместе с ним к алтарю... О, никогда, никогда! Да будет ясно твое небо, да будет светла и безмятежна милая улыбка твоя, да будешь ты благословенна за минуту блаженства и счастья, которое ты дала другому, одинокому, благодарному сердцу! (141)

Az értekezés első fejezetében részletesen értelmeztem a szemantikai átlényegüléseknek azokat a momentumait, melyek transzformáló megfelelésbe hozzák a regény mottója által konnotált Turgenyev-verset és a *Fehér éjszakák* utolsó bekezdését, a hajdan volt álmodozó új világlátását megfogalmazó mondatával. Kiviláglott az is, hogy a szóban forgó jelentésváltozások kibontása miként alkot folyamatot, és abban milyen szerepet tölt be a közvetítő jelentésformáció. A transzformációs pontokat a következőkben foglalom össze bizonyos tekintetben átalakított és kiegészített megfogalmazásban.

A *pusztulás* motívumával kapcsolatosan a módosulás kettős. Az álmodozó nem pusztítja el a leány boldogságát – metafora-megjelenítésben: nem hervasztja el a virágot – (ahogyan korábban Nasztyenyka visszavárt szerelme sem pusztította el a lányt), s így kiiktatódik a szenvedésnek és áldozatul esésnek a női szereplőre vonatkozó szüziséje. Másfelől a szerelem beteljesülésének a gondolata jelentősen átlényegül, amikor az elbeszélő-hős a „pillanatot” egész életére szóló és kiterjedő teljességgként értékeli, így örök érvényűként mutatva fel az elmúlt életeseményből felfakadó múlhatatlan emléket, amely a *Fehér éjszakák*ban egyben a művészi szöveg megalkotásától is elválaszthatatlannak bizonyul. Ezzel a *szerelem beteljesülése/boldogság – áldozathozatal – szenvedés/boldogtalanság* cselekményelemek kialakításából ismert szentimentális szüzse az *áldozathozatal* és a *szenvedés/boldogtalanság* motívumait nemcsak eloldja a hősnő alakjától, hanem egyszersmind a hősré ruházódó hasonló motívumokat is teljesen átértékeli. Ezzel új fényben tűnik fel a turgenyevi *szív-mellettiség* értelme is, melynek örök értéke a férfi elbeszélő-szereplő szempontjából ítélődik meg, de a *Цветок* című verstől eltérően a boldogság – melynek immár nem a nő áldozatul esése az ára – úgy válhat örök érvényűvé, ha eme érzés letéteményese beleteremti a múlhatatlanságot ebbe az élménybe. Ehhez át kell lényegítenie az érzelm átélési formáját (visszaemlékezés, majd írás), új létdimenziókba helyezve azt. Az áldozathozatal így részben a férfi szereplő oldalára kerül át. Részben viszont e szövevényesebb jelentéskontextusban, mely immár visszavonhatatlanul az emlékezéssel szövődik egybe, maga az áldozathozatal új elégiai helyzetet teremt, ami lehetővé teszi azt is, hogy az elbeszélő ódai magasztaló tónusban zengje háláját az „üdvösség egy teljes percéért”. A boldogságot tehát Nasztyenyka maga adja „egy másik, magányos, hálás szívnek”, de a boldogság címzettjének teremtménye nélkül – amelynek immár teljes mértékben a másik ember felé kell irányulnia (lásd a hős

önfeláldozását, hogy nem felhőzi kedvese verőfényes kék „egét”, nem hervasztja el boldogsága „virágait”) – Nasztyenyka „adománya” soha nem avathatná az elbeszélőt e boldogság letéteményesévé.

És hogy mi a boldogság? És hol van? Csak annyit tár fel a Dosztojevszkij-regény, hogy bizonyos létdimenziókhoz kötött, amelyek között az átjárást az áldozathozatalra képes reflexió szabályozza. A *virág szív mellé helyezése* így egyszerre irányul a *másik* személyére és az átélő, reflektáló szubjektumra magára. Ekként szólal meg a szerelem kölcsönösségének a gondolata. Az önátadás/önfeláldozás e szemantikai szűzsében nem a szentimentális áldozatnak kijáró együttérzést motiválja, hanem a lelki és reflexiós aktuson alapuló *érzelmi teljesség* gondolatához vezet. Ez fűződik össze a kiterjesztett idő teljességének az eszméjével, mely a *percet* az *egész* folyamatába tagolja és megszakítatlannak tünteti fel. Így fejt ki a regény annak a *részvételnek* már felderített gondolatát, amely jelentékenyen módosítja a szentimentális (és romantikus) *részvét*-felfogást, megelőlegezve a *világban való teljes részvételnek* *A félkegyelműben* Miskin alakjához kötött elképzelését. Nem tekinthető véletlennek, hogy éppen Miskin lesz a Dosztojevszkij-életműben az a hős, aki képes belesűríteni a pillanatba (a metaforikusan értett *utolsó pillanatba*) az élet teljességét, akinek tehát megadatik, hogy össze tudja hangolni a rész és az egész időélményét. *A világban való részvétel* mint a lelki-szellemi átélés mindenkor legmagasabb foka, mely képes megbirkózni az élményeknek minden irányú reflexív áthelyezésével is (vö. pl. a halálraítélt jövőre vonatkozó szemléletét arra vonatkozóan, hogyan lényegül majd át halála után teste a templom fénytől csillogó kupolájának a fizikai és szellemi terébe, vagy vö. Miskin epilepsziájával, illetve annak előrevetítő elképzelésével), *A félkegyelműben* nagy nyomatékkal kap értékelést az *időben való részt venni tudás* gondolataként. Ez az időélmény, melynek szemantikai megjelenítése a Dosztojevszkij-életműben a *Fehér éjszakák*ból indul útjára, láthatóan a *szintézis lét- és reflexiós élményét* foglalja magában. E szintézis tartalmában elválaszthatatlanul összefonódik, egységet alkot a *pillanat/perc* és az *időfolyam/időteliesség*; a *saját világ* és az *idegen világ*: az *egyik szív* és a *másik szív*; az *én sorsa* és a *másik ember sorsa* – ebben az értelemben nyílik meg tehát a *kölcsönös szerelem* metaforikus jelentése, vagy a *Fehér éjszakák* elégiai gyűjtő-intertextusára gondolva állíthatjuk: a *saját ég* és *idegen ég* maximális közelítése. Nem csak arról van itt szó, hogy a jelentések ilyenén összefogottságában azokat a szemantizációs formákat lelhetjük fel, amelyek a világ távol eső pólusainak összetalálkozásáról adnak hírt (az *énen* belül és, hasonlóan, az *én* és az *idegen* különböző megnyilatkozási formái között). A szemantikai közelítéseken belül egyben igen számottevő a *rész* és az *egész* olyan összefüggésének a kidolgozása, mely a részeket betagolja

az egészbe. Ez az igazi értelme *a világban és az időben való részvétel* mint *teljesség* kidolgozásának Dosztojevszkij poétikájában. A két legerősebb orosz irodalmi előzmény pedig, amelyre Dosztojevszkij ezen a szemantikai területen épít, a puskinsi és a gogoli ábrázolási világokban keresendő. Ezért kulcsfontosságú számba venni, hogy a *Fehér éjszakákban* a puskinsi dominanciájú és szemantikai prioritású elégiai gyűjtő-intertextusba beépül Gogol egyik elbeszélése, a *Nyevszkij Proszpekt*. Az említett szintézisnek a szemantikai problémáját így Dosztojevszkij tisztán látható irodalomtörténeti ábrázolási sorba is belehelyezi, és ennek műfaji-műnemi környezete hangsúlyosan *az elégiai művészi beszédmód – szentimentális és (pre)romantikus – prózai és lírai hagyományaihoz* kötött. A rész és egész szintézisének irodalomtörténeti metareflexiók síkján ekként Dosztojevszkij a szentimentális regény általa modellezett teljességét úgy alkotja meg a *Fehér éjszakákban*, hogy a szentimentális regénybe integrálja az orosz (és egyéb világirodalmi) lírai és prózai előzményeket. Ezeket mint alternatívákat intertextuális rendszerében messzemenően közelíti egymáshoz, de csak azért, hogy egy felettes szemantikai-műfaji modellben teljesítse ki az orosz szentimentális regényt (vö. még egyszer a puskinsi intenzionális aemulációról mondottakat).

A szentimentális regény kiteljesítésének végkifejleti pontját a motívumok transzformációja szempontjából már sok tekintetben értelmeztem. Az intonációs modalitást úgy határoztam meg, mint ami egyszerre *elégiai* és *ó dai*. Schiller tanulmányára való hivatkozással az is megállapítást nyert, hogy a *Fehér éjszakák* elégiai poétikai gyökerei szintén hozzákapszolódnak a *természet vs. kultúra* kérdésköréhez, és az álmodozó figurája a regény végén egy új típusú természet–kultúra reláció jelentéshordozójaként is betölti alakszerepét, mely egyben egy újfajta elégiai idillmeghatározás érzékeltetéséhez is hozzájárul. A *természethez/természetességhez való idilli visszatérést* a regény vége jelöli meg: az elbeszélő-hős letisztult szerelem-meghatározása a szemantikai rekonstrukció értelmében olyan *új természeteként* mutatkozik meg, mely az egykori álmodozónak mint típusnak a természetes sajátosságain messze túlmutat. Felsejlik ugyanakkor a szentimentális beszédmódnak is az az új tulajdonsága (új természete), amely átalakítja az ismert motívumok (köztük lásd a *természeti* motívumokat) ismert *művészeti* használati módjait (vö. pl. *virág*).²⁶² Így mind az álmodozó cselekményes alakja, mind az álmodozó figuráját mozgató szövegsemantika síkján

²⁶² Az elégiai záratra vonatkoztatva vö. mindezt Coleridge egy feljegyzésben megjelenő gondolatával (1833), mely szerint az elégia „a költészetnek a reflexív szellem számára *természetes* formája” („the form of poetry natural to the reflective mind”). Idézi Сендерович is: 1982: 150.

kikristályosodik a gondolat, mely *a természet és a kultúra közötti átformálódott viszony újraalkotott természetes formájának a megtalálásában összegezhető.*

II.

AZ EMBER ÚJ TERMÉSZETÉNEK A PÁTOSZA. A JÓ(SÁG) DOSZTOJEVSZKIJ MEGHATÁROZÁSA

A *Fehér éjszakák* befejezésének a vizsgálatát a *jó/jóság* motívumának a megtekintésével folytatom. Ezen alapozódik meg tartalmilag a szentimentális regény ódai-elégiai kiteljesítése, melynek értelme szintén jelentésváltásként deríthető fel. Az átalakítás szemantikai azonosítások tiszta transzformációjában ölt testet. A szentimentális együttérzés jelentésalakzata, mely a *könny : könny, bánat : bánat* azonosításban mint ismétlődési formában jelentkezik (vö. a narrátornak és a természet önkifejezésének az elsődleges átélő szubjektum irányában megnyilatkozó viszonyát pl. a *Szegény Lizában*; a szentimentális empátikus beleérzés nem más, mint a részvét címzettjét képviselő átélési alany érzéseinek egy másik szubjektum által történő megismétlése, legyen az ismétlés letéteményese az elbeszélő, a természet vagy egy másik szereplő²⁶³ – ha visszatérünk Igor Szmirnov kategóriáihoz, mondhatjuk: tiszta formáját adja mindez az erőteljesen reflexív modellnek), a *Fehér éjszakák* zárlatában tagadó formában tárul elénk. Az elbeszélőnek *van* sérelme, de erre nem kíván emlékezni: „De hogy én emlékezném a megbántásra [оби́ду] [...] Ó, soha, soha!”. Ebbe a struktúrába simul be annak kifejezése, hogy ő maga sem kíván Nasztyenykának bánatot okozni. Az *ég* és *virág* motívumokat tartalmazó metaforikus kifejezéssorból ezúttal csak a *sérelem/fájdalom* közvetlen tematizációját biztosító kifejezéseket idézem: „Hogy én [...] *búsítsalak* [нагнал тоску на твое сердце] [...], *fájó* szívdobogást [то́жливое биться] okozzak neked a boldogság perceiben [...] Ó, soha, soha!”. Az azonosítás, melynek igazságát az elbeszélő-hős tagadja, tisztán kirajzolódik, az *оби́да : моска* érvényét két irányban húzza át a szerelmet örökkévalóvá lényegítő meghatározás. A hős nem emlékezik a bánatot okozó sérelemre, és ő maga sem fog bánatot okozni a szeretett kedvesnek. Ezzel szemben, emlékezve arra a percnyi boldogságra, melyet tőle kapott, maga is hozzá kíván járulni Nasztyenka szerelmi boldogságának a beteljesüléséhez.²⁶⁴

²⁶³ Vö. még egyszer: Топоров 1995.

²⁶⁴ Ez az átalakítás csak részben utal a lamentatív elégiai beszédmódtól a reflexív, meditatív elégiai beszédmód felé haladó útra. Két aspektus egészíti ki a transzformációt. Az elégiai zárás egyrészt ódai-elégiai felhangú lesz, ami önmagában nem alkotja a reflexív elégia költői sajátosságát. Másfelől az álmodozás-szöveg, mely részben az elégiai gyűjtő-intertextus prezentációja, és amire nyilvánvalóan visszautal a dosztojevszkiji szövegzárlat, már maga átalakította a korábbi lamentatív elégiai felhangot, amikor szerencsés befejezésűre formált bizonyos

történeteket. A lamentatív és reflexív elégiának az orosz irodalomban betöltött helyére vonatkozóan lásd Сендерович 1982: 149–150.

A *Cigányok* című poémában a lamentatív elégiai tradíciótól való eltávolodásra vonatkozó puskinsi poétikai megoldásról lásd Kovács 1994: 195–215. A kutató a Puskin-poéma elegizálását a szöveg kettős (narratív és versnyelvi) szabályozottságának, összerendezettségének feltárásán keresztül világítja meg, melyek működése között a *rím* közvetít. Ennek köszönhetően kap az emlékezés szűzsés kifejtést, illetve realizálja az önreflexivitást a versszervezettség. Így tematizálódhat a műfaji forma. Kovács Árpád a perszonális elbeszélés műfaji változatainak a megteremtődésében nagy szerepet tulajdonít a lírai költészet retorikus formáit kiszorító orosz lélektani elégiának, mely a lírai alanyiség kialakulásához a versnyelv prozaizálódásával és a líra epizálódásával egyetemben járult hozzá (Wolf Schmid, más közelítésből mutat rá történetileg az epikus szöveg lirizálódásának ezzel párhuzamos folyamatára, vö. szélesebb kontxtusban: Schmid 1994: 9–34) – mindez maga után vonja a műnemi határok fellazulását, a műfaji alakzatok interakcióját és az epikus alanyiség átkódolását, vö. Kovács 1993: 1–2. Borisz Tomasevszkij *A kaukazi fogoly* című Puskin-poémát értelmezve kiemeli, hogy abban a hősök monológjai önálló lírai elégiáknak tekinthetők, melyek könnyen kimozdíthatók lennének a poéma szövegéből. Olyannyira, hogy Tomasevszkij feltételezése szerint Puskin szándéka abban állt, hogy konkrétan beemeljen elégiai versrészletet a poémába. Томашевский 1990, 2: 29.

Mindezt azzal együtt szükséges figyelembe venni, hogy magának az elégiának (és itt számolni kell az antik és orosz elégiával egyaránt) a műfaji történeti fejlődése 1) műfaji változatok kidolgozásának a folyamatát rejtí magában; 2) műfaji határosságok poétikáját integrálja. (Erről már lásd korábban).

Saját kutatásaim egyik fő iránya a prózamű elégiai műnemi szövetének az azonosítása. E problémakörhöz Turgenyev *Rugvin* című regényének az értelmezése vezetett el. Közismert tény – Pumpjanszkij már a múlt század húszas éveinek a végén felfedezte (1929–30) –, hogy Turgenyev elbeszéléseit az általános, összelégiái filozófiai hangszerelés jellemzi: „Философская оркестровка иногда переходит у Тургенева-новеллиста в общеэлегическую, в лирическую, но чаще нет нужды в этом переходе, потому что повесть представляет (классический пример: «Вешние воды» 1871) одну развернутую неделимую элегию.” Пумпянский 2000b: 435. E meghatározásból az „oszt(hat)atlan elégia” fogalmának van nagy jelentősége a prózaelégia megértése számára, mint ahogy Tomasevszkij fent idézett poémaértelmezéséből sem a „szinte kivehető” elégiai versek felfedezése a döntő. Különös érdeklődésre éppen az tarthat számot, amikor nem betétszöveggént, vagy „szöveg a szövegben” alakzatként lokalizálható az elégiai gyökerű műnemi megnyilatkozás, hanem a szöveg egészére lesz jellemző az elégiai diszkurzus. Pumpjanszkij meghatározása ilyen jellegű, amikor is egy egész elbeszélésre látja érvényesülni poétikailag az *elégiai kibontást* (azt feltételezi, hogy a mű egészében tekintve egy *osztatlan elégia* kibontása). Megítélése szerint Turgenyev az 50-es évek közepétől elégia-elbeszéléseket ír („приходит к типу повести-элегии”). Ezek sajátossága nem az események mély szomorúságában rejlik („говорим не о «прискорбности» событий рассказа”), hanem az elbeszélés moll, lefelé hajló lírai kíséretében („а о минорном лирическом его аккомпанементе”). Pumpjanszkij a turgenyevi elégia-novella értelmezése során mégis előhoz elégiai témákat, melyek középpontját a „sikertelen élet *romjainak*” a szűzsés motívuma adja. Ehhez kapcsolódik az „elégiai optimizmus”, mely a történet végkimenetelét érinti. Mindazonáltal az elbeszélések „filozófiai hangszereltsége” („философская оркестровка”, uo. 435), mely fogalmilag mégis az „elégiai hangszereltség” („говорить [...] об элегической оркестровке”, 436) mellé kerül, és amelyhez szorosan hozzátartozik – ahogy Pumpjanszkij mondja: „jobb híján” („за неимением лучшего термина”) – az a természeti (tájképfestő) hangszerelés („пейзажная оркестровка”, vö. 437), mely mint „zenei kíséret” („аккомпанент”) nyilatkozik meg, végső soron a turgenyevi elbeszélés elégiai poétikai természetét mint tonalitást, vagyis hangnemet, költői beszédmodot engedi látni. E szemléleti körből való a „moll” kifejezés is, és Pumpjanszkij ennek szellemében beszél arról, hogy Turgenyev novellisztikája az orosz irodalom számára új elégiai tonalitásra való áthangolást jelent. A *hangvétele* mindezek alapján több komponenst foglal magában: témát, szűzsés kifejtést, leírási módot (tájképfestés) és nem utolsósorban tonalitást, hangnemet (moll), mely ezek alapján mint *műfaji poétikai beszédmód/komponensek összessége* nyer értelemezést. Mivel azonban Pumpjanszkij egész kritikai metaforarendszere zeneesztétikai leíráselemeket használ (tonalitás, hangszerelés, moll), a hangnemi poétikai beszédmód, a tonalitás értelme meglehetősen kihegyezett arra, amit modalitásnak nevezhetnénk. Valójában Pumpjanszkij a prózaelégiai modalitás problémáját feszegeti, mely a mű egészére kihat, vagy hathatna akár csak egy fontos részletére, de semmiképpen sem abban az értelemben, ahogyan Tomasevszkij mutat rá *A kaukázusi fogoly*-ban az elégiai versként elkülöníthető, gondolati művelettel akár „kivehető” önálló műfaji részletre és ezen keresztül a műfaji eredetre. A *prózaszövegtől elidegeníthetetlen elégia-poétika* megragadhatósága képezheti a prózaelégia további feltérképezésének a tárgyát. Személyes kutatásaimban ebben az irányban haladtam, a *Fehér éjszakákat* megelőzően más irodalmi műalkotásokban, illetve azok fontos részleteiben, poétikai megoldásaiban is tanulmányozva azt az elégiai-poétikai beszédmodot, mely nem valamilyen elégiai vers behelyettesíthetőségének jelenségeként ítéltető meg, hanem a próza-epikai alkotás poétikai egészlegességének kihagyhatatlan komponenseként vehető számba. Másképp, a disszertáció témájához szorosabb illeszkedéssel fogalmazva: olyan esetekről van szó, amikor érvényesül a szövegformálódásban az *elégiai szövegfolytonosság*.

Az új meghatározás, amit abban fedezhetünk fel, hogy a sérelem/fájdalom átélésének a helyére lép egy élmény, mint aspiráció, szintén tematikus megfeleltetési sorba rendeződik: Nasztyenyka „boldogságának a perce[i]” (valójában egy percről szól az orosz eredetiben kialakított megfogalmazás: „счастье [...] в минуту блаженства”) mint kifejezés rímeli az „üdvösség és boldogság pillanataért” („за минуту блаженства и счастья”) megfogalmazásra, mely már azt az érzelmet jelöli meg, amelyet az álmodozó mint „magányos szív” kapott Nasztyenykától. A transzformáció lényege tehát a *fájdalom/bántás : fájdalom/bánat* → *boldogság/üdvösség : boldogság/üdvösség* átalakítási sorban rejlik. Ebbe lényegül bele az *együtt érző* szubjektum új típusú részvétele (*részvétele*, lásd fentebb). Nem más ez, mint a boldogságban való részvétel, amelynek lehetőségéért az együtt érző szív hálát érez. A hála

Az ilyen irányú vizsgálatnak az első lépése volt az említett monográfiában (Kroó 2002a) a *Rugvin* intertextuális rendszerének olvasata felőli megközelítésben a *Jevgenyij Anyegin* bizonyos elégiai szöveghelyeinek kiemelése és azok egymásra vetítése. (A monográfia célkitűzései közé nem tartozott az e téren gyűjtött résztapasztalatok összefoglalása). Az ilyen irányú intertextuális szövegolvasás Puskin verses regényének a következő, most csak jelzésszerűen megadott aspektusait érintette (az idetartozó szakirodalmak közül is csak néhánynak a felsorolását ismétlem most meg): rámutattam a verses regényben az előre- és visszatekintő reflexiós tevékenység tematikus és narratív közegébe helyezett időproblematiszálásra Anyegin és a narrátor alakjához kapcsolódóan (melyet a leírás a regényformálódás önreflexív síkjának poétikai kialakításával is összeköt; vö. pl. uo. 94–104) – az időszemantikai kibontásba itt szorosan belefűződik a visszaemlékezés, valamint az előreirányuló vágy, sovárgás diszkurzusa, melyet Senderovichra való hivatkozással az értelmezés adott helyén az alkotó szövegformálódás stációinak a kérdésével kötöttem össze. Ezzel kapcsolatosan kitértem Louis Martinez (1987) gazdag időpoétikai értelmezéséből a lírai-elégikus időre (98), valamint a *Погагло дневное светило* című Puskin-elégiának a *Childe Harold* záródokújára, vagyis az *Anyegin* egyik legfontosabb byroni pretextusára való vonatkoztatottságára (100; vö.: Tomasevskij kimutatja, hogy a megnevezett elégia a *Childe Harold* első énekével teremt kapcsolódást, Томашевский 1990, 2: 21). Bemutattam továbbá a *Rugvin* intertextuális gondolkodásának azt a sajátosságát, hogy az mintegy „kigyűjti” az *Anyegin*ből az elégiai szöveghelyeket, folytonossá téve azok szemantikai szűzségét mind a puszkini, mind a turgenyevi regényben; ezen belül értelmeztem Vjazemskij elégiai szövegének a funkcióját (124–127, vö. a természetleírás elégiai inspirációjáról pl. Стенник 1969). Számba vettem a *томный* (és érintőlegesen motívumekvivalense, a *тоска*) legfontosabb előfordulásait (vö. Makogonyenko megállapítását arról, hogyan cserélődik le egyik motívum a másikra: Макогоненко 1987: 515), az alakokhoz való kötési formáit, és Lenszkij figurájával való szemantikai összefűzöttségét. Az utóbbi alakja, ahogy erről már jelen értekezésben is esett szó, az elégiai műfajkörnyezet tematizálásához kapcsolódik (vö. pl. 164–168, 191–194, *passim*). Tekintettel arra, hogy az *Anyegin* elégiai szöveghelyeinek ilyen megidézése intertextuális „visszaolvasás” folyamatában bontakozott ki a *Rugvin* értelmező monográfiában, mindez, természetesen még mindvégig szemantikai megfeleltetésbe került a kiinduló Turgenyev-művel, amely megidézi Puskin *Jevgenyij Anyegin* című verses regényét, és amelynek elégiai szövegreminiscenciái és poétikai realizációs formái szintén számottevőek. A turgenyevi elégiai beszédmódot mint poétikai jelenséget ugyanebben a monográfiában összekötöttem a lírai szöveg ismérveivel, azokat bemutattam, és műfajpoétikai (világirodalmi lírai és líra-epikai intertextuális kontextusba helyeztem) a *Rugvin* műfajiságának a kérdését. Más irányú, de Turgenyevhez ismét kapcsolódó kutatást képvisel két Csehov- és egy Turgenyev-mű interpretációjára vállalkozó tanulmányom, mely a *Jonics*, a *Mezzaninos-ház* és Turgenyev *Három találkozás* című elbeszélését elemzi külön-külön, illetve egymással alkotott összefüggéseikben is, és szentel figyelmet az elégiai beszédmódnak, valamint annak az intertextuális szövegépítkezésnek, amely hozzájárul eme beszédmód kialakításához a műalkotás egészének, illetve a szövegfolytonosságot biztosító kiemelt szemantikai szakaszok megformálásának a keretében. Vö. Kroó Katalin: A boldogság megtörténe (Csehov *Jonics* című elbeszélésében. *Filológiai Közöny* 46, 1, 42–60; uő. A lélek fényei (Csehov *A mezzaninos ház* című elbeszélésének az értelmezéséhez). In: Regéczi Ildikó (szerk.) *Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov* (= Series Commentariorum de Arte Humana et Geographia 2). Debrecen, Didakt Kiadó, 2011, 25–47, nyomtatás alatt; uő. Csehov *A mezzaninos ház* című elbeszélése szöveg-együttolvasások fényében, in: Hajdu Péter, Kroó Katalin (szerk.) *Elbeszélés a 19. és 20. század fordulóján*. Budapest, L'Harmattan, 2011, 87–118). Ebben az összefüggésben is megemlítem a *Fehér éjszakák* elégiai beszédmódjából az elégiai-tematikus és -szűzség, valamint az elégiai-szövegközi vonásoknak az áttekintését. Előadás 2010a és Kroó 2012a, közlésre elfogadva.

kifejezésében („*благородному сердцу*”) ugyanaz a *благо* szerepel, melynek alakváltozata az *üdvözültség/boldogság* orosz kifejezésében is felfedezhető – lásd: *блаженство*. A *благо* illetén jelentése motiválja szemantikailag a hálaadás intonációját, mely témareprezentációs formát ölt: „*légy áldott* [да будешь ты *благословенна*] az üdvösség és boldogság pillanataért...”. Álljon itt a szóban forgó szemantikai elemet hármas jelölésben tartalmazó fontos mondat vonatkozó részlete most már szükséges teljes formájában: „...да будешь ты *благословенна* за минуту *блаженства* и счастья, которое ты дала другому, одинокому, *благодарному* сердцу!”. Az „*áldott* legyél” motívumban felismerhetjük nyílt tematikus szignálját annak, ami a regény zárlatában az elégiai konnotációjú (mert búcsúzó, távol intő, szövevényes emlékezési formákon megalapozódó) intonációnak magasztaló, ódai, dicsőítő felhangot kölcsönöz. Ez az *áldás* viszont, mint láthattuk, a szentimentális részvét-gondolat jelentős átalakításán nyugszik, és szemantikailag a *благо* következetes jelentésstrukturálásából fakad.²⁶⁵ A *благо* pedig félreérthetetlenül a *jó/jóság* értelmének asszociációs köréhez vezet.²⁶⁶ Dosztojevszkij a szentimentális részvétet a *jó érzelem* meghatározási sávjaiba vonja regénye végén. A *jó* lelki átélése (témamegfeleltetésben lásd: *üdvözültség, boldogság*) a *jó* módon és létmódban (ahol is a *fájdalom : fájdalom* azonosítás helyett a *благо : благо* lép előtérbe) vezet ahhoz a szövegmodalitáshoz, amelynek mélyén már nem a sajnálkozás húzódik, hanem a hálaérzés. Ez mint intonációs tónus átüt az elégiai témareprezentáción, létrehozva a bizonyos emlékezési tartományokat kizáró, másokat előtérbe helyező Dosztojevszkij-regény zárlatában a prózai ódai-elégiai beszédmodot.²⁶⁷

²⁶⁵ Vö. a *Fehér éjszakák* szövegében előfordulásuk sorrendjében aktivizált jelentéseket: *благонравное, благо, благополучное, благоразумие, благословять, благодарять, благодарное, благородное*. Ezekhez a legszorosabban tartozik a *блаженство*. Vö. Фасмер I, 1986: 170–171, 188.

²⁶⁶ A *блаженство* motívumának szakrális részletekbe menő értelmezését, kiindulásában a *boldogság* motívuma mentén, lásd Vetlovskaja tanulmányában: Ветловская 2002: 86–90. E tanulmány megemlítése azért is kihagyhatatlan, mert a szerző a szemantikai egészlegesség keresésének az aspirációjával, motívumelemzési módszertannal igyekszik a regényben rejlő jelentésszövegek összekötésekre figyelni, tehát a *szövegfolyság* felderítésének a keretében olvassa a regényt.

²⁶⁷ Tudott, hogy a korszak orosz költői francia irodalmi közvetítésen keresztül jól ismerték az elégiai és ódai elemek összefonódását reprezentáló vallásos óda Gilbert-féle változatát. S. Senderovich rámutat arra, hogy Puskinnál már 1816-tól kezdődően felfedezhetők Gilbert *Ode imitée de plusieurs psaumes* című vallásos ódájának (1780) különféle szellemi nyomai, és ezt a művet 1819-ben Gnyedics le is fordítja oroszra *К провидению* címmel. Сендерович 1982: 28, vö. 263. Tomasevszkij pedig, ahogy erre Senderovich is emlékeztet munkájának idézett helyén, megállapítja a következőket: a szóban forgó Gilbert-óda még az elégia felvirágzása előtt született Franciaországban, és ennek is köszönhető, hogy a zsoltárokat idéző vallásos ódaként tartották számon. Azonban a mű kevert műfajt képvisel, olyan érzelmek kifejezését tartalmazza, melyek később azután az elégia sajátosságaivá váltak. Millevoye és Parney idején ezt a költeményt már tiszta elégiaként kezelték. Vö. Томашевский 1959: 231–235. Batyuskov, majd az ő hatásán keresztül Baratsinszkij költészetében is kimutatható – elsősorban a verselés és stófa-kompozíció területén – Gilbert döntő hatása az orosz romantikus elégia fejlődése területén. Vö. Сендерович 1982: 28. Mindez arra figyelmeztet, hogy Dosztojevszkij ódai-elégiai szövegzárlata olyan műfaji gondolkodást képvisel, amely az orosz elégia történeti fejlődésébe azon mód is betekintést enged, hogy prózaszövegben idézi meg a szóban forgó fejlődés számbavételéhez elengedhetetlen két műfaj összekötését. Arra is emlékeznünk kell, hogy a műfajok összekapcsolódását az adott műfaj-történeti

Nem kizárólag a fent megjelölt elégiai témareprezentációs mozzanatok vezetnek vissza a regény elégiai gyűjtő-intertextusához. A regényben létesülő szemantikai szövegfolytonosság kibontakozási feltételei is igénylik az ilyen irányú visszatekintést. Továbbgondolásra vár az álmodozásábrázoláshoz tartozó elégiai gyűjtő-intertextus közvetítő szemantikai funkciója, mely többek között az álmodozó pretextus-hivatkozásait köti össze a regényszöveg végével. Kiegészítendő ez azzal, hogy míg a szóban forgó intertextuális rendszer maga képes módosítani az álmodozó eme irodalmi szövegmegidézéseit mint *értelmezést*, és éppen ezen keresztül közvetít a dosztojevszkiji záróalakzatokhoz, a *Fehér éjszakák* befejezése következetes visszautalásain keresztül valóban relációt alkot az elégiai gyűjtő-intertextussal, a

evolúciós vonalon megelőzte a klasszicista óda és az elégia különállása, s mindkét műfaj önálló fejlődéstörténete. A klasszicista óda megújulásában kiemelkedő szerepet vállalt Gyerzsavin, épp abban, ami egyben az elégiai műfaji átalakulással is összefüggésbe hozható. Ahogy Makogonyenko is rámutat: a klasszicista óda alapvetően antiindividuális természetű volt. Gyerzsavin annak útjára lép, hogy az „individuális, ténylegesen létező ember líráját alkotja meg”. Макогоненко 1980: 634. Kocsetkova a 18. század végéről külön kiemeli Kapnyisztot, aki a horatiusi ódatradíciót folytatva testközelbe hozta az óda-alakokat. Кочеткова 1980: 743–745. Az óda fejlődésive tehát önmagában is halad a személyesség, illetve a köznapi emberi világ megidézése felé. M. L. Gaszparov viszont arra mutat rá, ahogyan a 18. századi elégia két válfaja, a gyászoló és az erotikus elégia (vö. Szumarokovot és a szumarokovi iskolát) sok irányban gazdagodik, a versek között elsődlegesen is Puskin elégiaival, aki mindezek alapján komplex időpoétikát dolgoz ki (ez, hozzátehetjük, az elégia személyes érzelmi és gondolati átélési élményei összetettségének a megteremtődéséhez és gazdagabb kifejezési skálájához járul hozzá). Vö. Gaszparov 1989: 61. Gaszparov rámutat Zsukovszkij költészetében is az elégianak az óda műfaji kötelékeivel való összefüggőségére, vö. „связь погребальных элегий Жуковского с одами Державина”, uo. 62. Azt is megállapítja Zsukovszkij elégiaiáról, hogy azok főbb ismérve az *elégiai intonáció*, melyhez az elődei költészetéből ismert „szónoki pátosz” átdolgozásával jutott el. Az elégiai intonációnak a szónoki pátoszhoz való visszavezetése ismét az elégia és az óda poétikai komponenseinek egy új műfajban való szintetizálási eljárását sejteti. Gaszparov úgy gondolja, hogy az elégia retorikus felépítettségének a vizsgálata igen fontos. Vö. uo. Amikor tehát a *Fehér éjszakák* végén ódai-elégiai intonációs felütést „hallunk”, ennek kétségtelenül műfaj történeti irányultságú metapoétikai vetülete van. Ehhez kapcsolódik szemantikailag a műfaji történetvezetés *belső* folyamata, nevezetesen az, amit hamarosan részletesebben is bemutatok: Dosztojevszkij regénye végén újraírja *saját gyűjtő-elégiai intertextusát* is, amelynek több komponense Puskin-költeményt tartalmaz. Az *áldás* motívuma így egyben a Puskit is megihlető vallásos elégiai-óda témarepertoárjához is visszavezet (vö. pl. Gilbert versében, Gnyedics fordításában: „Хвала Тебе, мой бог!”). Ez a vallásos ódai hagyomány is beépül tehát a regényzárlatba (miközben utal az óda és elégia külön-külön és összekapcsolódásában követhető műfaji evolúciós útjára), és emellett visszakapcsol a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című vers vallási/szagrális motívumaihoz. (Hasonló motívumkör kibontásáról a *Szegény emberekben* éppen a *jósághoz/áldáshoz* kapcsolódóan lásd e fejezetben később.) Mindezek után azt a tényt is érdemes e gondolatmenethez csatlakoztatni, hogy a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* már említett turgenyevi feldolgozása az *Egy felesleges ember naplójában* azzal a dosztojevszkiji szöveghellyel tart párhuzamot *A félkegyelműben*, ahol Ippolit halálra készülődésének ábrázolásában éppen Gilbert *Ode imitée de plusieurs psaumes* című vallásos ódája idéződik meg. A párhuzamok követéséhez lásd még egyszer: Huber 1994.

Úgy tűnik tehát, hogy a szövegbelső műfaji újraírás (a szövegzárlat újraformálja az elégiai gyűjtő-intertextust) összecsendül Gilbert ódájának és költészetének az orosz irodalomban megmutatkozó több szintű és sokszoros hatásával (vö. még egyszer: Gnyedics, Puskin, Batyuskov, Baratsinszkij). Ez a „külső” műfaj történet önmagában is kihat az ódai és elégiai műfaji indítást tartalmazó költői formákra figyelmes és érzékeny befogadásra. S mindehhez még közvetlenebb irodalomtörténeti kontextust rajzol ki annak számbavétele, hogy a két műfaj találkozási formái, illetve elkülönülése mily módokon nyilatkoztak meg a korszak (18. század vége és 19. század első harmada) orosz költészetében. Gyerzsavin elégiai ódáiáról, valamint Puskin *emlékezés*-verseiről, melyek az óda és elégia transzformációs viszonyának az alakulását tükrözik, lásd még: Сендерович 1982: 168–172.

Végül, a műfaj történeti evolúciónak említett sajátosságát nem csak az orosz irodalomra érvényes: vö. az elégikus óda műfajáról pl. Eisemann 2010: 230–234; a késő romantikus magyar lírához kapcsolódó elégia értelmezéséről: uo. 246–254, lásd különösen: 252–253, ahol az elégiaiban megmutatkozó ódai műfaji megnyilatkozás transzformációjáról esik szó korszaktörténeti kitekintésben.

szöveg vég keretein belül lezárást biztosítva a köztes formáció bizonyos szemantikai elemeinek. A legfontosabb ezek közül maga az elégiai beszédmód, amely mint komplex, több poétikai síkot (motívumokat, azok összekapcsolásait, közvetlen témareprezentációkat, stílust, intonációt) átfogó művészi megnyilatkozás a *Fehér éjszakák* végén szemantikai dominanciát nyer. Az elégiai beszédmód – mint a gyűjtő-intertextushoz visszavezető poétikai formáció – apróbb részleteiben is visszaaláló jellegű, ami látni enged még egy tartalmi változást a *boldogság/jó* végkicsengése mellett. Az elégiai intertextusban hivatkozott versekben a múlthoz való viszony rajzolata vagy sötét tónusú, vagy szelíden-szenvedélyesen lemondó. A *Под небом голубым страны своей родной...* a múltbéli szerelmi szenvedély elvesztését fájlalja;²⁶⁸ Plescssejev *Элегия* című költeménye a múltbéli szerelem visszatérítésének a szüzséjét a sötét jövő perspektívájából, előre- és visszatekintő nézőpontokból láttatja, mintegy kompenzációként elevenítve fel a múltat; Lermontov Heine-fordítása a soká tartó, gyengéd-viharos, de néma múltbéli szerelmet a mély szomorúság elégikus tónusába vonja; a *Случайно мы сошлись с вами...* a búcsúhoz kötődő múltvesztést az álommal tudja kiegyensúlyozni; a *Бал* a múltba a vers végén belefoglalja a több időszakaszban zajló történet egész tanulságát, és ennek emblémája lesz a női alakra vonatkoztatva a *hervadó virág* implicit metafora; még a *Для берегов отчизны дальней...* című költemény is, mely a szövegközi rendszerben a legközelebb állónak bizonyul a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* című fő értelmező-pretextushoz, a múltba vonatkozóan az eltűnésnek ad témadominanciát. A turgenyevi *Цветок* pedig őrzi az *áldozat* motívumát. Az intertextuális rendszer rekonstrukciója során ugyanakkor feltárult, hogy egyrészt az említett pretextusvilágok döntő többségükben maguk is lényegesen bonyolultabb szemantikai szüzsét fejtenek ki, mintsem hogy mechanikus végpontnak lehetne tekinteni a bennük ábrázolt múlthoz fűződő negatív viszonyt. Másrészt a felülíró, elsődleges értelmező-pretextusok (*Для берегов отчизны дальней...*, *Хожу ли я вдоль улиц шумных...*) bonyolult, finoman árnyalt jövőképükkel (és ehhez kapcsolódóan az örökkévalóság gondolatával) oldják fel a múlt végiggondolásának az egyoldalúságát, kidomborítva néhány más pretextusban is ezt a bizonyos jelentéssávot (lásd pl. Plescssejev *Случайно мы сошлись с вами...* című verse esetén is az ott eleve meglévő szemantikai árnyalás elmélyülését az intertextusban).

Az álmodozásábrázoláshoz tartozó elégiai gyűjtő-intertextusban tematizált múltnak a végiggondolása mégis igen távol áll attól, amit a Dosztojevskij-regény vége szólaltat meg, méghozzá éppen tematizációs szintjén. Ez ugyanis a múlthoz tartozó fájdalom olyan magától értetődő elfelejtésére irányul, amelyet egy másik természetes reflexió cselekmény motivál: a

²⁶⁸ Vö. e témáról más kontextusban Nilsson 1979: 160.

jóra, üdvözültségre, boldogságra való emlékezés. Mindez mint az álmodozó új természetéhez tartozó igazi *szerelem létmódja* kap meghatározást. A fent idézett négy záróbekezdés sorra emlékeztet az elégiai gyűjtő-intertextus bizonyos megoldásaira. A magát a múlt idősíkjához kötve 15 évvel idősebbnek látó elbeszélő lehetne akár Plescsejev *Элегия* című versének a lírai hőse, aki azért ragaszkodik a szép múlt emlékéhez, mert előre látni véli a jövőt („Передо мной лежит делкий, скорбный путь”). Az öregedés témahangsúlya az eggyel korábbi bekezdésben is igen domináns, annak megfelelően, ahogyan maga az elsődleges értelmező-pretextus, a *Хожу ли я вдоль улиц шумных...* is erősen mozgatja a tovaszálló évek motívumát („Промчатся годы”; „уж близок час”). A harmadik bekezdésben tematizált *sértés* is származhatna akár Plescsejev *Бал* című költeményéből – ez lenne az a megbántás, mely a szerelmes lírai hőst éri amiatt, hogy kedvese férjhez ment. A motívumok elősorolása nem csupán a múlthoz való viszony témarendező elve mentén, hanem a szentimentális repertoár elemeire való emlékeztetéssel is folytatható. Elég, ha az *esküvői oltár* szemléleti körébe tartozó *virágokat* összevetjük a ravatal képét idéző plescsejevi megoldással (*Бал*): „Да! как листок, весною пожелтый, / На утре дней и ты увяла, ангел мой; / И видел я как ты в одежде белой, / В венке из белых роз лежала под парчой...” (vö. még egyszer az álmodozó ábrándjai között: „палаццо (непременно в палаццо) [...] на этом балконе, увитом миртом и розами”). Mindezek mellett és helyett jelenik meg a szerelemnek a maga változatlan formájában (hervadás nélkül) elképzelhető megtarthatósága, mely a *jóra* (az üdvözültségre) és *jó formában* (vö.: elbeszélés) *való emlékezés* forrásából fakad fel, és annak elfogadásából és megértéséből származik, hogy az örökkévalóság mint az élet teljessége és egészlegessége képes a percben értékesülni.

Ezzel a gondolattal új igazság érvénye igazolódik ahhoz képest, amit Nasztyenyka vél fenntarthatónak szentimentális levelében. Ennek fő motívuma is a *благо* és az *örökkévalóság* mint *állandóság*: „Благодарю! да! благодарю вас за эту любовь [...] память об вас будет возвышена во мне вечным благодарным чувством к вам, которое никогда не изгладится из души моей... Я буду хранить эту память; буду ей верна, не изменю ей, не изменю своему сердцу: оно слишком постоянно” (140). Nasztyenyka az örök emlékezéshez a szív érzésének az állandóságát kapcsolja, mintegy az emlékezetet szándékozik „felemelni” az *örökké tartó hála* érzéséig, melynek hordozója a nagyon is állandó érzületű, hűséges szív. Így jön létre a következő azonosítási sor:

‘память об вас : вечное благодарное чувство к вам : постоянное сердце’.

Ezenközben Nasztyenyka, amikor már nem a háláról, hanem magáról a szerelemről van szó, maga is kérdésként és kérésként fogalmazhatja csak meg a szerelem állandóságát, öröklétét,

vö.: „Вы меня любите *по-прежнему*? О, любите меня, не оставляйте меня, потому что я вас так люблю *в эту минуту*”. Jól kivehető a két érzelmtartomány közötti különbség: a szerelem *erre a percre szól*, s kérdés, hogy lehet-e a következő percben „úgy, mint korábban” szeretni. Még Nasztyenyka számára is kérdés a szerelem örökkévalósága, még ha nem is ad számot magának arról, hogy levelében kétféle érzésről, kétféle szeretetről beszél. A szerelem mellett a hála jelenik meg, mely az emlékezés által léphet át abba a létdimenzióba, amelynek motívuma a regényben az *örökkévalóság*. A reflexióban megemelkedő, az emlékezés aktusán átszűrt szívbeli tevékenység kapcsolódhat csak be az örökkévalóságba. A szövegtapasztalat azt sugallja, hogy a *szív önmagában* nem lehet állandó, az ilyen valóság csak „ebben a percben” („в эту минуту”) bizonyul igaznak.

A *Fehér éjszakák* zárlatában megszólaltatott elégiai gondolkodás úgy ismeri el az „*Ó, soha, soha!*” értelmét, a Nasztyenyka levelében foglalt ‘*soha el nem felejtani (örökkévalóan szeretni)*’ vs. *ebben a percben szeretni*’ viszonyt, hogy az örökkévalóság motívumvariánsaként működtetett ‘*soha, soha*’ egy bizonyos tartományt kiiktat az emlékezetből. Itt már a *felejtés*, a szerelemhelyzet elmúltához kapcsolódó *fájdalom elfelejtése* az, amin az örökkévalóságba nyúló, emlékezésen átszűrt érzés állandósága alapul. Mindezt a *perc* és a *teljes élet* összefüggésére vonatkoztatva megállapítható, hogy az elbeszélő a perc megélése utáni idősíkhöz tartozó élmények elfelejtésének a gondolatát szólaltatja meg (tudjuk: ennek az idősíknak a bemutatása tipikusan az elégiai történetmondás tartozéka), vagyis tulajdonképpen a perc tiszta formájáról lebontja az utóidejűségnek az egyik formáját is. Megtartja ugyanakkor magának a percnak az emlékezetét. Így a Varenka levelébe foglalt *örök érzés*, illetve az „ebben a percben” ellentmondása feloldódik, amikor a perc emlékezetére tevődik át hangsúly. Ebből a szerelem-emlékezésből kell, hogy megszülessen a hála, majd az áldás. Az emlékezet itt is „felel”. Ám ezúttal másképpen. A lemondás így lényegülhet át elégiai rezignációból ódai emelkedettségbe.²⁶⁹ A múltban előre látott jövő (vö.: öregség) pedig képes ráíródni a múltat és a jövőt a maga kibékítettségében egybefogó ódai jelen idősíkjára.²⁷⁰

²⁶⁹ Az *áldás* motívuma ugyanakkor olyan bibliai asszociációt hív létre, mely a *Paradicsom elvesztése állapotának* átélésével is rokonítható világérzésen keresztül eszünkbe idézheti az elégiai életérzésnek a bibliai szöveghez való kapcsolódását is. Vö. Сендерович 1982: 142.

²⁷⁰ Egy gondolat erejéig még egyszer aláhúzom, hogy az orosz elégia története maga is tartalmazza a lamentatív elégiától való eltávolodásnak a folyamatát, melyet Fleishman, Tomasevskijre való hivatkozással, konkrétan Puskin költészetében 1817 és 1820 közé helyez. Fleishman 2006: 220. A lamentatív elégiától (vö. „унылая элегия”) való eltávolodás ugyanakkor az episztola, illetve a hedonisztikus motívumok fényében kap meghatározást. Lásd szintén Jurij Mannak az orosz romantikáról szóló könyvében a *Баллада, элегия, дружеское послание, идиллия* című fejezetet: Манн 2001: 141–154. A lamentatív elégiától a meditatív elégiáig haladó műfaji önreflexió problematikájáról lásd még egyszer a *Cigányokban*, vö. újból: Kovács 1994: 195–215.

TIZEDIK FEJEZET

A FEHÉR ÉJSZAKÁK-BELI „SZENTIMENTÁLIS REGÉNY” BEFEJEZÉSE
A SZEGÉNY EMBEREK TÜKRÉBEN

A következőkben a *Fehér éjszakák* szövegzárásának a magyarázatát Dosztojevszkij első regénye, a *Szegény emberek* (1846) értelmezésének a környezetébe vonom. Jól ismert tény, hogy e levélregény poétikai kidolgozása az európai és orosz szentimentális irodalmi gondolkodás- és írásmód lehetőségeit faggatja. A mű részletes interpretációja elvezetne a disszertáció alapgondolatától. A szövegfolytonosság problémájának az életmű kontextusában való felvillantási igénye ugyanakkor megkerülhetetlenné teszi a *Szegény emberekre* történő hivatkozást. Annál is inkább, mivel e felvetés azt ígéri, hogy Dosztojevszkij két olyan igen korai alkotása helyezhető egymás mellé, melyekben az írónak a szentimentális szépirodalmi megformálásra vonatkozó poétikai állásfoglalása a művek végén, vagyis a szentimentális regényszövegek zárásában kristályosodik ki tisztán fogható jelentésalakzatok formájában. Ez a *Fehér éjszakákhoz* hasonlatosan a *Szegény emberekben* is a szövegfolytonosság biztosításának a kontextusában, a szövegfolyamat korábbi poétikai szakaszaihoz való kapcsolódás fényében deríthető fel. A bemutatás során két témát helyezek előtérbe. Ezek művészi kibontását részletesen és több vetületben tárta fel a *Fehér éjszakák* eddigi megközelítése, melynek keretében a szentimentális regényre vonatkozó és abban megalkotott műfaji-műnemi koncepció szemantikai alapjaira kérdeztem rá. Az egyik a *jóság–szeretet–boldogság* szüzsés kidolgozása; a másik a *természetesség* problémakörének több elágazásban és aspektusban megvalósuló kimunkálása. Ez utóbbi probléma megnyitásával indítom a *Szegény emberek* vázlatos áttekintését.

I.

A TERMÉSZET(ESSÉG) ÉS EGYÜTTÉRZÉS A SZEGÉNY EMBEREKBEN

Dosztojevszkij „naturális” ábrázolása Puskin és Gogol alkotásainak a fényében: a „valószerű” és a „valószerűtlen” együttérzés

A *Szegény emberekben* megvalósított ábrázolási módnak az a sajátossága, hogy Dosztojevszkij Gogol- és Puskin-művekről beszélteti regénye főhősét (amiből kiviláglik

Makar Gjevuskin irodalmi ízlése), olyan vitathatatlan kritikai toposz, hogy nem látszik szükségesnek az idetartozó közismert tényeket elősorolni.²⁷¹ Annál a kérdésnél állok meg, hogy Gjevuskin *A köpönyegre* és *A postamesterre* vonatkozó értékítéletének a megfogalmazásában kiemelkedik a *természetes, naturális* témamotívum („натурально”). Nem mélyedek bele abba a kérdésbe, ahogyan Dosztojevszkij Gjevuskin műinterpretációját *A postamesterben* foglalt illetékességi szintek rétegzettségének a narratológiai és szemantikai problémájára vonatkoztatja (megjelöli és metapoétikai értelemben is átfordítja azt a tényt, hogy Gjevuskin nem képes kompetensen átlátni: Puskinnál az elbeszélő, a hős és a szöveg egészében testet öltő értelmezői illetékességek lényegileg és feloldhatatlan ellentmondásokkal különböznek egymástól).

Emeljük ki a hős következő gondolatát: „Mindennapi történet ez, kedveském, ilyesmi megeshetik magácskával is, velem is” (77). A szóban forgó történet hőse Gorskov, akit Gjevuskin, lakószomszédjaként, *A postamester* hőiséhez, Szamszon Virinhez hasonlít (lásd továbbá: „Gyakran voltam én magam is olyan helyzetben, mint, példának okáért, ez a Szamszon Virin, szegény feje. És hány ilyen ágrólszakadt, szegény, jószívű Szamszon Virin jár közöttünk!”, uo.). Erről a talajról fakad a következtetés: „Ez így szokott lenni a valóságban! [szó szerint: ez *természetes/naturális*] [...] ez maga a valóság!” („это натурально! [...] это натурально!”, 59). Gjevuskin Gogol-olvasatának ehhez képest tekinthető minden eltérése mellett (lásd az együttérzés értékelésén nyugvó, *A postamesterben* felfedezni vélt „elfogadó” olvasat után az elutasító Gogol-olvasatot) *A köpönyeg* értelmezésének megfogalmazásában majdnem szó szerint ismétlődik a Puskin-műre alkalmazott gondolat, csak épp ellenkező értékítéletet tükröző felhanggal: „Így, ahogyan van, csak egy semmitmondó eset a közönséges, mindennapi életből” (83; vö. 63). Gjevuskin rosszallását, tudjuk, az váltja ki, hogy vélekedése szerint Gogol kegyetlenül lerántja a leplet Akakij Akakijevics kiszolgáltatottságáról, olyannyira, hogy a hős ilyen ábrázolása a magát leleplezni nem kívánó sorstárs szegény ember szemében „gúnyirat”-ként tűnik fel (83), noha bizonyos részleteiben, „igaz, [...] hüen van leírva” (82; „верно описано”, 62). A leleplező gúnyiratot a Puskin-műben felfedezett együttérzés helyett Gjevuskin megítélése szerint csak „rossz szándék” motiválhatja, és ennek jegyében nyilvánítja ki a hős végső értékítéletét: „teljességgel valószerűtlen, mert nem lehetséges, hogy ilyen kishivatalnok van, vagy valaha volt a világon. Ezt az egészet csak rosszallni lehet, Varenyka, határozottan rosszallni” (83).

A bemutatott interpretációs ítéletek összehangoltságából kitűnik, hogy Dosztojevszkij *a valósághoz való hűség* kritériumát igen összetett módon állítja regénye hőse, Gjevuskin

²⁷¹ Csak egy példára korlátozom most a hivatkozást: Бочаров 1985 [1971].

értékítelő pozíciójának szellemi középpontjába. Gjevuskin érzelmi átélési élményként azzal nem tud megbékélni, hogy a sorsában a végletekig kiszolgáltatott szegény embert nem övezi *együttérzés*, és noha egyetért azzal, hogy Gogol elemzett jelenete és művének egésze valójában „egy semmitmondó eset a közönséges, mindennapi életből” (tehát benne sok minden „hűen van leírva”), magát a valóságot, a kisember tényleges helyzetét nem fogadhatja el olyannak, amilyennek az *A köpönyegben* alkotja ábrázolás tárgyát. Ezért a műtől számon kéri a szegény emberek sorsának az idealizálását, megszépítését, megjavítását. Így Gjevuskin szembeszökő „kéthangúsága” (*a mindennapi élet egy szokásos esete, hűen leírva ↔ teljességgel valószerűtlen*) bonyolult módon növi ki magát az alak egységes törekvésének az ábrázolásává. Ez az ábrázolás azt a gjevuskini gondolatot tükrözi, hogy *nem szabad a valósághoz hűen – naturálisan – leírni azt, ami lerántja a leplet a szegény ember nyomorúságáról*, Dosztojevszkij egy másik művének címével szólva: a *megalázottak és megszorítottak* életének valóságáról. Mindez a Puskin-mű gjevuskini értelmezésével ugyancsak összhangba rendeződve azt is sugallja: *csak azt szabad naturálisan ábrázolni, ami a szegény ember egzisztenciális kiszolgáltatottságára írt adhat* – nem más ez, mint az *együttérzés*. Míg a pszichológiai alakábrázolás síkján a két értékítélet, illetve azok ellentmondásossága (vö.: *elfogadás* vs. *elutasítás*, illetve a Gogol-interpretáció belső ellentmondása) szétválasztja Gjevuskin rejtőzködésre és szókimondásra épülő magatartását (a kettő közötti átmenet mint folyamat bontja ki a regényben az alaktranszformációs szüzsét), a *naturális ábrázolásnak* mint témamotívumnak a kiemelt helyzete olyan jelentésfeltételeket teremt, amelyek között a fent meghatározott módon *egységesül a Puskin- és Gogol-interpretációból absztrahálható jelentés*. Ennek fényében Gjevuskin vágyát a *megszépített, idealizált valóság hű irodalmi ábrázolásában*, vagy más vetületben tekintve és pontosabban: az irodalomnak *a szegény ember vágyaihoz mért „hűségében”, magában az irodalom által idealizált valóság hiteles ábrázolásában* (metapoiészisz) fedezhetjük fel.

A műben ezzel hasonlíthatatlanul bonyolultabbá válik a *naturális* tematizációja, mint ahogy azt maga Gjevuskin értheti, hiszen a valóság/természet tükrözésének a problémáját Dosztojevszkij kettéágaztatja. Szó van egyfelől a valóság naturális ábrázolásáról; másfelől egyre inkább szó lesz Gjevuskin értelmezésének természetes voltáról, értve ez alatt szellemi és lelki adottságának, hajlandóságának azt a természetét (natúráját), melyet a hős által adott Puskin- és Gogol-értelmezés hűen, – ezen a síkon már: – ellentmondásmentesen tükröz, hiszen a hős szövegértelmezését sorsa, vagyis *szegény ember* mivoltának tényei motiválják (lásd e motívumnak a címen keresztül kapott műbéli hangsúlyát). Így tűnik fel maga a gjevuskini értelmezés olyan ábrázolásként, mely naturálisan leképezi a hős szellemi-lelki

habitusát. Ennek folyamatában a naturális ábrázolás elengedhetetlen feltételévé válik Gjevuskin „tévedésének” a bemutatása (miszerint Gogol rosszindulatú karikatúrát festene a kisemberről, vagy Puskin értelmezői attitűdje *A postamesterben* a Dunya sorsát megérteni képtelen Szamszon Virin iránti együttérzésben merülne ki). Így kristályosodik ki Dosztojevszkijnek az a *Szegény emberekben* fogant *naturalizmus*-fogalma, melynek eredményeképpen az olvasó megérti Gjevuskin Puskin- és Gogol-értelmezésének *természetes* voltát (természetesnek ítéli, hogy Gjevuskin, a szegény emberek sorstársa, az adott módon vélekedik), és mégis rálát arra az ellentétre, mely Gjevuskin értelmezései és a szóban forgó Gogol- és Puskin-művek eredeti szövegvalósága között fennáll. Ez utóbbi művekben megtestesülő ábrázolások egyáltalán nem a gjevuskini meghatározás értelmében bizonyulnak *naturálisnak* (vö. újra a hős szava szerint: „это натурально!”).

Dosztojevszkij eszerint egyszerre közelíti az olvasót Gjevuskin értelmezéséhez, és távolítja őt el onnan, a figyelmet a puskin és a gogoli *poétikai szövegvilág természetére, naturájára* irányítva, és ezen keresztül, magától értetődően, saját regényének ábrázolási feltételeire. A kérdéses pontokra figyelve viszont azzal szembesülünk, hogy a hőshöz való közelítést Dosztojevszkij más módon hajtja végre, mint Puskin. Kiiktatja az együtt érző elbeszélő és a narratív funkcióval felruházott apa figuráját a több értelmében is „szegény” hős, illetve az olvasó viszonyából (hiszen a választott narratív forma, az első személyű elbeszélés ebben a tekintetben gátat emel). A Gogol-műre vonatkozóan ugyanakkor megvizsgálja és problémaponttá lényegíti a „mindennapi szokásos eset” természetét mint egyszerre *valószerűt* és *valószerűtlent*, és ezt magára Gjevuskinra vonatkoztatja: meglehetősen valószerűnek tünteti fel azt, hogy Gjevuskin ennyire nem a gogoli és a puskin szövegvalósághoz hűen (tehát tulajdonképpen: valószerűtlenül) értelmezi e műveket. E *valószerűtlenségnek a valószerűségét*, láthattuk, Gjevuskinnak és a sorsának *természetén* alapozza meg gondolatilag, vagyis a szöveg referencia-, vonatkoztatási pontokat szab meg a *naturális* fogalmának az értelmezéséhez. Mindezzel magára a gogoli poétikára utal vissza, melyet ugyancsak foglalkoztat saját valószerűtlensége (másképp: fantasztikussága) a *Pétervári elbeszélésekben*, mely ciklushoz *A köpönyeg* is tartozik.²⁷² Nem véletlen, hogy a ciklus egy másik darabjának, *Az orrnak* az elbeszélője arról panaszkodik pétervári története végén, hogy „milyen sok valószerűtlenség van a históriában”, míg ugyanakkor megkérdezi azt is: „No, de nem történnek olykor-olykor képtelenségek? [...] ilyen kalandok igenis megesnek

²⁷² Az *Első részben* már volt szó arról, hogy e művek eredetileg nem ilyen formában alkottak szövegegyütttest.

néha a világon; ritkán, de megesnek” (623²⁷³). A *valószínűtlenség*gel értelme szerint rokonná váló „képtelenség” az eredeti orosz szövegben a „нечтообразность” kifejezés formájában jelenik meg. Ez egyben az *összeegyeztethetlenség*, az *össze nem illés* jelentését is hordozza, mely több szinten strukturálja *Az orr* című elbeszélés történetvilágát.²⁷⁴

Dosztojevszkij tehát, miközben közel von s egyben el is távolít a Gjevuskin alakjából fakadó Puskin- és Gogol-értelmezésektől (a hős helyzetéhez és szemantikai meghatározottságához mérten *naturálisnak* tetszik az, ami *nem illik* össze az eredeti szövegvilágok üzenetével), mindezt egyben rávetíti a gogoli poétikában (a *Pétervári elbeszélések* ciklusban) rejlő igen bonyolult kérdéskörre: a valószínűségnek és valószínűtlenségnek (a „fantasztikusnak”) különös formákat öltő viszonyára, mely Gogolnál mind az ábrázolt létben, mind az ábrázoló szövegben megnyilatkozik, mi több, azok egymáshoz kapcsolódásában is megmutatkozik. Ezzel Dosztojevszkij a puskin-i natúraábrázolást gogoli kontextusban írja át a *Szegény emberekben*, a *valóság-hű ábrázolás valószínűtlenségének* a problémáját feszegetve akkor, amikor saját hőse egy másfajta valószínűtlenséget kér számon Gogoltól, nevezetesen: a valóság megidealizálását, pozitív irányú torzítását. Ebben a problémakontextusban ugyanakkor a Puskin-műből is eszünkbe idéződik a valóság torzításának hasonló aspektusa, hiszen éppen ennek kifejtésébe tartozik bele az elbeszélő és Szamszon Virin fent említett együttérzésének a mozzanata. Amikor ugyanis Virin *A postamesterben* nem ismeri fel leányának boldogságát, vagyis éppen azt, hogy „tékozló báránycája” öhozzá már nem akarhat visszatérni a szegényes kis postamester-állomásra, mert élete ideális fordulatot vett, ezzel gondolatban, az értékítélet síkján, természetes szépségétől (idealitásától) fosztja meg Dunya sorsát, vagyis éppen fordított irányban torzítja el a valóságot, mint ahogy Gjevuskin Gogoltól várná el – Gogol feladata az lenne, hogy a mostoha valóságot fordítsa jóra és szépre. E torzítás bizonyul *igazi meg nem felelésnek, össze nem illésnek*, nem pedig annak a képtelenségnek az ábrázolása, melyről később kiderül, hogy nem is képtelenség, hiszen „[a]kárki akármit mondjon”, ilyen képtelen „kalandok igenis megesnek néha a világon; ritkán, de megesnek” (623).

Így válik azután a *Szegény emberekben* egy bonyolult intertextuális hivatkozási rendszerben Gjevuskin félresikeredett, „szöveghűtlen” Puskin- és Gogol-interpretációja Dosztojevszkij regényében meglehetősen hitelessé, *naturális*, *hű tükrévé* az irodalmi hős alakját meghatározó poétikai-szemantikai indíttatásnak. Gjevuskin az irodalomban a

²⁷³ A következő Gogol-hivatkozások magyar és orosz nyelvű forrásai: Gogol 1971, I. Mind *Az orr*, mind *A köpönyeg* szövegét Makai Imre fordításában közlöm. Vö.: Гоголь 1984. A továbbiakban is lapszámokkal utalok a forrásokra.

²⁷⁴ A kérdés részletesebb kifejtését lásd: Kroó 2006d.

megidealizált valóság hű ábrázolását keresi. Dosztojevszkij pedig rámutat a valóságidealizáló irodalom torzításaira. Gogol szellemében kutatja ugyanakkor a látszólag össze nem illő forma és tartalom harmonikus egységét, mely *a lét és a szöveg natúrjának* a feltárását célozza.

A fenti gondolatsor összegzéseként megállapítható, hogy a *naturális ábrázolás* problémakörét Dosztojevszkij irodalomtörténeti összefüggésben úgy veti fel a *Szegény emberek*ben, hogy azt az eseménytörténeten belül a hős részéről megnyilatkozó *értelmezési aktushoz* köti. Szorosan összefüznének tehát az irodalmi szövegben megtestesülő *ábrázolás* (Puskin: *A postamester*, Gogol: *A köpönyeg*) és eme *ábrázolás értelmezésének* (Gyevuskin) az értékelései (Dosztojevszkij) a *naturális* költői fogalmának a kibontásában. Ennek az összefüggésnek a felállítása azután igen jelentékeny módon ismétlődik meg, amikor magát Gyevuskin is az írás gyakorlatában szemlélhetjük, egy olyan úton, amelyen haladva leveleiben sikerül fokozatosan eltávolodnia a valóságot idealizáló szentimentális és romantikus nyelvi kliséktől és metaforahasználattól. Így jut el végül a *naturálisnak* a beszédmód és a nyelv síkján fogható megtalálásáig, a Dosztojevszkij által *természetesnek* tekintett művészi kifejezésmódig. (E kifejezésmódot a dosztojevszkiji regénypoétika egyáltalán nem a naturális iskola poétikájához közelíti, épp ellenkezőleg, e poétikára való következetes reflektálással attól elvezeti.²⁷⁵) Mire Gyevuskin ezt az utat végigjárja, átalakul gondolkodásának *természete* (a megbékélő hősből lázadó „szabadgondolkodó” lesz), átformálódik érzésvilága (megszületik lelkében egy újfajta szeretet), és ahogyan ezt már más szakmunkák árnyaltan bemutatták: kialakul a hős új költői nyelve.²⁷⁶ A *natúra* fogalmára összpontosítva végül is megállapítható: a *Szegény emberek* fő szüzsés szálát képezi, ahogyan átalakul a hős lelki-szellemi *természete*, és ezzel összhangban írása, melyet a regény irodalomtörténeti sorban értelmez, magát a dosztojevszkiji írásművet a puskini és gogoli natúraábrázolás örökségének folytatójaként és megújítójaként mutatva, és a regénypoétika lehetőségeit egyszersmind elhatárolva a naturális iskola korabeli vezető műfajában, a fiziológiai karcolatban megtestesülő szövegformálódási kánontól.

²⁷⁵ Részletesebben erről a következő alfejezetben lesz szó.

²⁷⁶ Виноградов 1976, Ковач 1985: 308–326.

II.

A JÓSÁG SZEMANTIZÁCIÓJA A *SZEGÉNY EMBEREK*BEN –

A NATURÁLIS ISKOLA POÉTIKÁJÁRA REFLEKTÁLÓ DOSZTOJEVSZKIJ VÁLASZ

A *Szegény emberek* vége az eseménytörténeti lezáráson túl (Varenyka elutazik Bikovval és Gjevuskin ott marad nélküle magányosan, árván) fontos motívumok kibontását és azok összekapcsolódási szűzségének a megfogalmazását vezeti nyugvópontra. E motívumok mindegyike elsődlegesen Gjevuskin alakjához és történetéhez kötődik, s így a mű végén kialakított szemantikai záróalakzatok – szövegfoltyonossági kontextusukban – természetsszerűleg a hős átalakulásának a tartalmát is látni engedik. A Varenyka lakásába való átköltözés szemantikai megjelenítése Gjevuskin gyökeres átformálódásáról a *sarok*, a regény egyik legfontosabb transzformációs motívumának a kidomborításával ad hírt. Egyben ez az a motívum, amelynek szemantikai-szűzség kifejtési íve tisztán körvonalazza azt az eltérést is, mellyel Dosztojevszkij hangsúlyosan megjelöli saját regénye poétikáját, elkülönítve azt a naturális iskola által kínált művészi ábrázolási módtól.²⁷⁷ Mivel a *Szegény emberek*ben foglalt *natura*-értelmezés kérdésének indíttatásául a *Fehér éjszakák*ban tisztázott poétikai megoldások szemrevétele szolgált, emlékeznünk kell arra is, hogy a *sarok* egyben a *Fehér éjszakák* hőse álmodozásainak is szemantikai terminősítőjegye: „vannak Pétervárott eléggé különös *zugok*. [...] ezekben a *zugokban* különös emberek – álmodozók élnek. Az álmodozó [...] [t]öbbszörre valami hozzáférhetetlen *zugban* lakik, ott húzódik meg, rejtőzve még a napvilág elől is, és ha már megtelepedett a *zugában*, úgy hozzánő, akár a csiga a héjához” (499–500; „есть и в Петербурге довольно странные *уголки* [...] в этих *углах* проживают странные люди – мечтатели. [...] Селится он большею частью где-нибудь в неприступном *углу*, как будто таится в нем даже от дневного света, и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему *углу*, как улитка”, 112). Az álmodozó-hős régi típusú álmodozásainak és a narrátor-hős új álmának a *Fehér éjszakák*ban bemutatott különbségével kapcsolatosan kiemelendő az a tény, hogy a Nasztyenykától kapott boldogságért járó áldás,

²⁷⁷ A *natura* kérdéskörét előtérbe állító *Szegény emberek* kulcsmotívuma, a *sarok* esetében nem tekinthetjük véletlennek, hogy az meglehetősen markáns asszociációkat hív létre azzal a *sarok/zug/szeglet* motívummal, mely Nyekraszov *Pétervári zugok* (*Петербургские углы*) című naturális karcolatában formálódik meg. E mű 1845-ben jelent meg a *Pétervár fiziológiája* című, ugyancsak Nyekraszov által szerkesztett, a naturális iskola mintakötetként számon tartható gyűjteményben. Ha közvetlen hatásra gyanakszunk (mivel Nyekraszov 1843-ban alkotja meg e művét, melyet 1845 februárjában enged át a cenzúra az 1844-es elutasítás után, majd márciusban a mű meg is jelenik; Dosztojevszkij viszont 1845 májusában fejezi be a *Szegény embereket*), a különös áthallásokat a szövegközi praxis részeként könyvelhetjük el. Ám ha csupán a naturális iskola poétikai paradigmájára való általános utalásként fogjuk fel a szoros szövegekötődés feltételezésére is okot adó párhuzamokat, ez esetben is az irodalmi hagyományhoz való viszony határozott megfogalmazásának a körvonalai tűnnek elő.

melyet az ódai-elégiai szövegzárlat jelöl meg, ugyanabban a térben hangzik fel, amelyben az álmodozó hajdan a leány búcsúlevelét olvasta; lásd a múltbéli átélésnek, illetve az élmények lejegyzésének idejére vonatkozóan: „láttam magamat tizenöt év múlva, ugyanilyennek, mint most, megöregedve, *ugyanebben a szobában*” (543). Az *álomtól álomig haladás* folyamatának kezdő- és végpontja így a *zug/sarok* motívumához kötött a *Fehér éjszakákban*, miként a *Szegény emberekben* is e motívum fűzi össze a legerősebb szállal Gyevuskin indító alakrajzolatát újjáformálódó alakjának a megjelenítésével. Míg a *Fehér éjszakákban* a tizenöt évvel későbbi (az elbeszélésben rögzülő) *álom* vonásai lényegítik át tartalmilag a látszólag stabil, változatlan *zug/sarok* motívumot (ennek megfelelően kapja a régi *sarok* csupán a „szoba” megnevezést, miközben a regény végére teljes végkifejletében érvényesül az *álomtól álomig haladás* korábban rekonstruált szűzsés íve), a *Szegény emberekben* az *új sarok* szemantikai megjelenítése vetítődik Gyevuskin átváltozott alakjára. A *sarok* árnyaltan transzformálódó motívuma a *Szegény emberek* végén nemcsak Gyevuskin metamorfózisának a bemutatását zárja le, hanem egyben valóban megjelöli azt az eltérést is, mellyel Dosztojevszkij elkülöníti regénypoétikáját a naturális iskola fiziológiai karcolatára érvényes ábrázolási tradícióktól. E karcolatokban ugyanis az ábrázolt világ mozdulatlan, átváltozást nem ismerő. Nyilvánvalóan szembenáll ezzel a Dosztojevszkij-regényben nyújtott megoldás, amely így egy magát „naturális”-nak, *természetesnek* nevező poétikai paradigmával helyezkedik szembe az eseménytörténeti és szemantikai szűzsés folyamat kialakításában. Ennek lesz kulminációs pontja *az ember, a világ és az irodalmi beszédmód új természetének* az új típusú meghatározása.

A *pétervári sarok* Dosztojevszkij regényének kezdetén éppen abban a két jelentésében bukkan fel, mint Nyekraszov karcolatában. Egyrészt a *sarok* *tág lakóhelyként* értendő (Pétervár szegénynegyedében a perifériára szorultak léttere), másfelől e pétervári zugon belül megjelenik egy külön kis *sarok/szeglet*, amelyre valójában a léttér egésze leszűkül. Ennek megfelelően húzódik Gyevuskin is a konyha *sarkába*, melyet spanyolfal kerít el a lakás többi részétől (ez utóbbi tér hasonló leválasztottságának a metaforája a „süket fal”). A *sarok* kettős jelentése, mely a *Szegény emberekben* a legkiszolgáltatottabb szegénységnek az attribútumává válik, a Nyekraszov-karcolatban meghatározott két tárgyi jelentéssel összhangot mutat tehát. A naturális ábrázolás mögött rejlő filozófia (miszerint a társadalmi közeg determinálja a gondolkodást és a létet) szintén jól tükröződik Gyevuskin gondolkodásának induló fázisában. Ha Gyevuskin kettős elszigeteltségben él, mert süket fal választja el a kinti tértől, és spanyolfal a bentitől, akkor látszólag a naturális iskola szellemében fogant poétikai figurájának az a jellemzője is, hogy *szótalan, csendes, nincs szava*, hiszen költői tere a közeg

(среда) hordozójaként determinálja viselkedését. A hősnek e jellemző tulajdonsága ugyanakkor két irányba ágazik: attól, hogy Gyevuskinnek nincs megfelelő, *természetes, saját* (bonyolult emberi természetét híven tükröző, ahhoz igazán illő) írásmódja („nincs énnekem stílusom, Varenyka, egyáltalában nincs”, 22; „слогу нет [...] слогу нет никакого”, 24), elválaszthatatlan meghunyászkodó, individualitást nélkülöző társadalmi viselkedése, beletörődése a látszólag *természetes*be: a valóság olyan, hogy „nem is *mondhat* ellene semmit” (vö. 16; „я против этого ничего не говорю”, 20). A *sarok* tehát mint kiinduló szemantikai formáció a *Szegény emberek*ben a rejtőzködésnek, a félelemteli meghunyászkodásnak a térjegyeként válik aktívvá; jelentése Gyevuskinnek azt a vágyát közvetíti, hogy Varenyka elől a valóságot eltakarja. Az idealizáló magatartás kétféle megnyilatkozási módban tárul fel: a levelek írásmódjában, valamint a hős mindennapi cselekedeteiben. A gyevuskini emberi *természet* (mert Dosztojevszkij nem a *jellem*, hanem az *érzés, gondolkodás és viselkedés természetének* az összetettsége felől közelít²⁷⁸) és az *embert körülvevő valóság*, valamint az *emberi természet és e természet rejtett tartalékai (az emberi természet átváltozásra való képessége)*, illetve ez utóbbi több szinten értelmezhető *kifejezésformái* – ezek azok a kérdések, illetve a köztük kirajzolódó összefüggések, amelyek mentén a *natúra* költői fogalma árnyaltan kibomlik a regényben. A nyekraszovi bemutatáshoz képest azzal az óriási különbséggel, hogy itt a természet rejtett aranytartalékai képesek intenzíven megnyílni, hiszen Dosztojevszkij meggyőződése szerint az emberi természet lehetőségei egyfelől messzemenően felülmúlják a közeg determináló hatását, másfelől előre nem bemérhető, kiszámíthatatlan irányokban mozdulhatnak el. A *sarok* éppen ezért az alaktranszformáció kitüntetett szemantikai jegyeként szerepelhet egy olyan történetben, amelyben a hős – a nyekraszovi, változatlan világot bemutató karcolattal ellentétben – képes újjáteremtődni.

Ezt szemlélhetjük meg a *Szegény emberek* végén megjelentett sarokban, ahol „a spanyolfal mögött” Varenyka „ágyacskája” áll. Ez az ágy immár üres, aminek értelme betagolódik a *jó apai szeretettel – jó szerelemmel szeretni* egész problémakörébe, melyet a

²⁷⁸ Mindennek együttes végiggondolása teszi lehetővé az új természetnek új jellemként való implicit tételezését, abban az értelemben, ahogyan J. Faryno mutat rá arra, hogy a szerelmi líra „romantikus” megoldásához képest a hőst szervező „közepont” belülről kerülése a lírai szövegben elvezet a „jellem”, az összetett pszichológiai személyiség megformálásához, vagyis a 19. század orosz prózájának vezető kategóriájához, mely majd a 20. század elején esik szét. Faryno az *én és a világ kapcsolatának* romantikus lírai feldolgozási kontextusában tárgyalja Puskin szerelmi költészetét, ahol az „én” valami *kivételes*, míg a világ fogalma lefed *mindent, mindenkét, aki nem azonos az „én”-nel*. A kutató rámutat az *én és te (ő)* kölcsönkapcsolatának különféle formáira – vö. pl.: a két entitás azonosságának a kibontását, mely a külső és belső *te* értelmét mint az *én* valamiféle ideális másolát létezését („инобытие”) engedi látni; vö.: a külső központ megváltozásával, vagy ebben a gondolatkörben az önazonosság átalakulásával. Az *én és a te/ő* kapcsolódási formái kiindulásukban és kifejtésükben igénylik a két egység önálló posztulálhatóságát. Фарино 1974.

regény kibont. A mű zárása a Puskindól *A postamesteren* keresztül megörökölt *jó pásztor* szerepkör-ábrázolást Gjevuskin alakjában igen egyértelműen viszi végpontjára: az ágy, annak intim tartozéka, a spanyolfal szomszédságában üres, Gjevuskin csupán akkor juthat be Varenjka lakóterébe, amikor a szeretett lény már nincs jelen. Ettől az *üres saroktól* ugyanakkor elválaszthatatlan az a fontos tárgy, Varenjka hímzörámája, melynek jelentését már értelmeztem a *szenvedés* és *kereszt* jelentéskörében a *Fehér éjszakák* bemutatásának harmadik fejezetében. („Hímzörámája változatlanul ott van a helyén, rajta a hímzései, *minden érintetlenül áll a sarokban.*”, 150). A sarok *érintetlen* (szűzies, ahogyan maga Gjevuskin, akinek neve a *hajadon*, *szűzlány* értelmet hordozó *deba*-val rokon, vö.: „a szegény emberekben is van szeméremérzés, éppen úgy, mint önökben, hajadonokban. Hiszen – bocsásson meg a nyers szavakért – ön se lenne hajlandó mások jelenlétében levetközni; hát éppen így a szegény ember sem szereti, ha benézegetnek az odújába”, 92). Az *üres ágy* a *spanyolfallal* (konkrét tárgyi részlet) és a *szűziesség* (elvont szemantikai motívum) Gjevuskin személyével és azzal a hímzörámával, amely a cérnagombolyítás motívumán keresztül a hős leveleit idézi (hiszen ezek egyikére gombolyít Varenjka) a hős és a hősnő közös tereként határozza meg a szobát és annak kiemelt motívumát a *sarkot*. E *sarok* a mondottak alapján egyben magukat a leveleket és a bennük kibomló egész történetet is beidézi.

Gjevuskin ott áll tehát a most már közös szellemi-lelki teret reprezentáló *sarokban*, mely szinte már nem is emlékeztet arra a locusra, ahonnan története útnak indult: a valóságot szépítő torzítás, a szentimentális irodalom kliséi helyett itt azt a Makar Gjevuskint találjuk, aki magára veszi keresztjét, végigjárja a szeretet elmélyülésének szenvedésútját, amelynek eredménye nem a boldogság, hanem a *szereetet igaz természetére* való rátalálás, és *eme új natúra természetes kifejezésének* a megteremtése a *szóban*. A disszonáns világban így jön létre a katartikus harmónia. Gjevuskin, aki korábban hamis metaforakliséket kölcsönözve „az emberek vigaszául, gyönyörűségül, a természet ékességül küldött égi madárkájá”-nak hívta az ő Varenjkáját (8), megtanulja megnevezni azt az érzést, mely lelke új természeteként született meg benne. Így válik Varenjka „kerub”-bá, „Isten fényé”-vé és „égi angyal”-lá, és ezáltal lesz valóban az ő *édes gyermekévé*. A puskindi megoldáshoz képest következőképp megfordul a költői értékelés: a tékozló lány tényleg boldogtalanságba indul, hiszen Bikov nem lehet az ő jó pásztora; jó pásztornak bizonyul viszont Gjevuskin, aki lelke új természetével és annak szavakban való megjelölésével Varenjka elutazása után is híven őrzi – szülő apaként – édes leányát (vö.: „родная моя”, 108).

Látnunk kell azonban, hogy a regény nem azon a szinten zárul, ahol Gjevuskin jelalkotói illetékessége a mű értelevilágában meghatározódó *természetes (naturális) önkifejezés*

jegyén keresztül kap minősítést. A figyelem Varenyka és Gjevuskin szemantikai figurájának sajátos kapcsolatára irányul. Gjevuskinnak azért kell felnőnie Varenyka tisztes megnevezésének a képességéhez, hogy visszaadhassa neki „becsületes” nevét, melyen Bikov foltot ejtett. A „becsületes név” helyreállításának megfogalmazása egymásra épülő kifejezések sorában történik. Varenyka először arról számol be, hogy Bikov kötelességének tartja *visszaadni az ő becsületét* (142; „возвратить [...] честь”, 100), majd arról szól, hogy ha van valaki, aki megszabadíthatja szégyenétől és *visszaadhatja neki becsületes nevét* (143; „возвратить [...] честное имя”, 101) – ez egyedül Bikov lehet. A *név őrzése* fontos motívum a regényben, hiszen Gjevuskin magatartását is az befolyásolja, hogy igyekszik megóvni *becsületét és jó hírnevét* (vö. 104), ahol is a *hírnév* gondolatát tolmácsoló eredeti kifejezés ugyanahhoz az *имя* (név) jelentéshez kötött, mely Varenyka vonatkozásában a *jó (hír)név visszaadásának* a gondolatában elevenedik meg. Az idézett szöveghely ráadásul kiemelt helyzetű a tárgyalt kontextusban, hiszen a Gogol-mű szignálját, a *köpenyeget* értelmezi annak regénybeli variánsa, a *csizma* környezetében: „mit fognak szólni, ha *köpeny* nélkül megyek el? [...] a *csizma* nekem arra kell, hogy megóvjam *becsületemet és jó hírnevemet*” (104). A *becsülethez* kapcsolt *név* eszerint a *jó név* problémakörként merül fel – vö. az irodalmi hős megnevezésére vonatkozóan is: „és most valamennyien *Lovelace-nak* szólítanak, más néven *nem is* neveznek” (109; „а теперь все меня *Ловеласом* зовут, и имени другого нет у меня”, 79), amivel még szorosabbra vonódik a regény puskinsi és gogoli intertextuális rétegeinek egybefűzése, valamint nyomatékot kap a szentimentális európai irodalmi ábrázolási hagyomány mint *A postamesterben* problematizált szentimentális irodalmi modell szélesebb kontextusa (Richardson: *Clarissa Harlot*). A *csizmával* és *köpenyeggel* egybefont *jó név* visszatérítése láthatóan a *jó pásztor* gondolatkörnyezetében bomlik ki. Egyrészt mivel Bikov mintegy Varenyka atyai védelmezőjeként lép színre nem sokkal azután, hogy egy idegen férfi erőszakkal oltalmába akarja venni a lányt, „apai szeretetet érezvén” iránta és „kész[en] arra, hogy mindenben a segítségére legyen” (98); másrészt a *jó* motívumát mozgatja a védelmező személyében látni vélt „jó ember” (144; „Говорят, что Быков человек *добрый*”, 101). Nem véletlenül *jótevő* ő, akárcsak Gjevuskin hivatali „atyja”, a kegyelmesúr („ne tulajdon édesapjukért imádkozzanak, hanem ökegyelmességéért”, 131), hiszen ez utóbbi is képesnek látszik arra, hogy nemeslelkűen feltámassza Gjevuskin lelkét, és ezért megérdemli a boldogságot és a *jólétet* (vö.: *благополучие*, 93). A *jótevők*, ahogyan a sorsukkal érintett hősök ebben hisznek is, mintha tényleg valóra váltanák Bikov szavait, miszerint: képesek lennének az „elhomályosult erényeket” helyreállítani (137; az „erény” szó orosz megfelelője, a „*добродетель*” megint csak hordozza a *jó* értelmét is). A *jó/jóság*

problémakibontásának ilyen kiterjedése és szövevényessége a regényben harmonizál a Varenyka nevében hordozott motívummal. Hiszen a lányt a *jó* letéteményesének jelöli ki a dosztojevszkiji szöveg, mint a „*Dobroszolja*” nevet viselő hősnőt.

Mindezek alapján az, ahogyan Gjevuskin átnevezi Varenykát „kerub”-bá, „Isten fényé”-vé és „égi angyal”-lá, a jó név visszatérítésének a szüzségét teljesíti be. A *jótétemény* témáját maga Gjevuskin hozza elő szeptember 29-i levelében: „Hallom, Fjodorát elhalmozta *jótéteményekkel* [благодействовали], angyalkám; *jól tette* [доброе дело], lelkecském, nagyon *jól tette* [хорошо сделали]. Nagyon helyesen cselekedett [доброе дело]. Az Úristen minden *jótettéért* [доброе дело] külön meg fogja áldani [благословлять]. A *jóttek* [добрые дела] nem maradnak jutalom nélkül, s az *erény* [добродетель] előbb vagy utóbb feltétlenül elnyeri a mennyei atya igazságosságának koszorúját” (150).²⁷⁹

Arra, hogy úgy véljük: nem egyszerűen Gjevuskin *új nyelvének a megtalálása* a tetőpontja a regénynek, hanem éppen a *jó* motívumára ráépített szemantizáció, vagyis e nyelv kimunkálásának a jelentésminősítése, elegendő okkal szolgál az az alakpárhuzam, mely Varenyka és Gjevuskin cselekménybeli sorsának eltérő irányú beteljesülése ellenére megvalósul a regényben. E párhuzam súlyát az adja, hogy éppen a fent említett gogoli–puskini intertextuális térhez kötődik, ráadásul úgy, hogy a *jónak* a gondolköre (Puskin) szemmel láthatóan ötvöződik a valóság idealizálандóságának Gjevuskin Gogol-értékelésében helyet kapó gondolatával. Kötődik ugyanakkor a *Szegény emberek*ben a naturális iskola poétikájára vonatkozó reflexiókhoz is, hiszen a naturális iskola művészi credója éppen az ilyen fajta idealizálásnak az ellentételezését igényli. Ezt tolmácsolja Nyekraszov *Pétervári sarkok* című karcolatának ábrázolási világa is.

Gjevuskin tehát a regény végén ott áll a pétervári sarokban, mely határozottan különbözik attól, amiből elindulva átváltozása kezdetét vette a mű elején. Varenyka *jóságáról* beszél, s teszi mindezt korábbi Gogol-értékelésének egy fontos elemét szinte szó szerint, noha hiányosan megismételve, immár mellőzve a rossz megbüntetésére vonatkozó elvárás gondolatát: „A *jóttek* [добрые дела] nem maradnak jutalom nélkül, s az *erény* [добродетель] előbb vagy utóbb feltétlenül elnyeri a mennyei atya igazságosságának koszorúját” (150). Az ismétlés ugyanakkor más tekintetben is módosul: szakrális konnotációs körbe vonódik. A továbbrészletezett tematizáció az isteni *áldás* (szó szerint: *kegyelmes, jó szó*) motívumán keresztül húzza alá az isteni igazság revelációjának a gondolatát. Ehhez

²⁷⁹ E szövegrész tartalmilag szemmel láthatóan problematizáló felhanggal cseng össze a *jó elnyeri méltó jutalmát* gondolatnak a gjevuskini Gogol-értékelésben betöltött szerepével. A Gogol-ítéletben megfogalmazódó *módosított, szerencsés befejezés* elvárásának a jegyében újraírandó Gogol-mű megszületésének a vágyát Susan McReynolds a *Megalázottak és megszorítottak* című Dosztojevszkij-regényre vetíti. McReynolds 2008: 73.

képest Istenként Varenykát dicsóíti Gjevuskin. Az „Isten fénye” mellett másrészt „kerub”-nak nevezi őt, motívumszemléleti egységben az „égi angyal”-lal, melynek ószövetségi asszociációs köre ugyancsak *Isten dicsőítését* állítja előtérbe. Az sem feledhető, hogy Mózeshez a szent sátor felszentelése után a szentélyben elhelyezkedő frigyláda felett, a *két kerub közül* szól Isten a *világosságról* (Mózes IV. könyve 7, 89).²⁸⁰ Az ószövetségi konnotációs bázis az Isten dicsőségét őrző kerubokat, illetve a Varenykát kerubnak nevező Gjevuskin poétikai figuráját párhuzamhelyzetbe hozza. Ezt kiemeli az *Isten*-figura szemantikai rekonstruálhatóságában feltárulkozó újabb paralelizmus. Varenykához mint Isten fényéhez fordul Gjevuskin, aki egyben „kerubja” mellől maga is mintegy Istenként beszél, dicsőséget és áldást osztva, hiszen megszólításaival Varenykának végre igazából visszaadja *becsületét és jó nevét*. A két regényalaknak ahhoz a poétikai rokonságához, mely a mű végén a *szó – dicsőség – kerub – Isten* ószövetségi háttéren mért jelentésalakzatában deríthető fel, hozzátartozik az is, ahogyan Varenyka még Gjevuskin őt megnevező személyes megszólításait megelőzően búcsúzik lelki társától (szeptember 30-án). Utolsó levelében annak nevében kér reá isteni áldást, hogy Gjevuskin semmihez sem fogható szeretetében öneki igazi *jótevője* lett. Ezért nevezi őt Varenyka „jó”-nak („добрый, бесценный, единственный друг мой”, 106 – e kifejezések meg is ismétlődnek), így visszatérítve Gjevuskinnak igazi nevét (legyőzve ezzel a szentimentális klisé szerint érvényesített és végül nem megfelelőnek bizonyuló név hatalmát, vö. még egyszer: „és most valamennyien Lovelace-nak szólítanak, más néven nem is neveznek”, 109), pontosabban: megalkotva a hős új identitásának, átalakult természetének az adekvát jelét.

És végül említést érdemel még egy rejtett párhuzam. Utolsó monológjában Gjevuskin Varenyka elutazásának előzményeit a hóbortos gyermek szeszélyeskedésének tulajdonítja („Hiszen láttam, hogy a kicsikém csak szeszélyeskedik, egyszerűen csak fáj a fejcskéje”, 152–153). Az orosz kifejezés, mely a szeszélyeskedés, hóbortosság megjelölésére szolgál, a „блажь”. E szómotívum összetett szerepe több összefüggés mentén tárul fel. Az egyik hangösszerendezésen alapul, amikor is a „блажь” a *látom* jelentésű „вижу”-val fonódik egybe, mely látás szubjektuma Gjevuskin, aki így szemantikai vonatkozási pontjává válik a *блажь*-nak („Вижу, дитя блажит [...] не вижу ничего”, 107; „Hiszen láttam, hogy a kicsikém csak *szeszélyeskedik* [...] *nem látok* semmit”, 152–153). Figyelembe véve, hogy a *блажь* motívum a július 1-i levélben válik dominánssá, amelyben Gjevuskin megrója Varenykát, amiért idegenbe akar menni, az ottani hangkapcsolódási formán alapuló hasonló szemantikai összerendezések értelme is belép a sorba – az új elemek az *idegen*, a „чужой” és

²⁸⁰ *Szent Biblia*. Fordította Károli Gáspár.

a *mondani*, a *сказать* („скажу”, „скажете”) motívumai: „Блажь, блажь, Варенька, просто блажь! [...] А я вижу теперь, что это все блажь [...] скажите [...] что вы в чужих-то людях будете делать? [...] Ведь вы, верно, еще не знаете, что такое чужой человек?... [...] так я вам скажу, что такое чужой человек” (58; *Bolondság, szeszély, Varenyka*, nem más, mint *szeszély!* [...] De én már látom, hogy mindez csak szeszély [...] Csak azt mondja már meg [...] mit fog csinálni ott az idegen emberek között [...] én majd megmondom, miféle szerzet az idegen ember”, 75). A hóbortos Varenyka fejében megszülető „szeszélyes” döntés értékelése e fontos szöveghelyen is Gyevuskin nézőpontját tükrözve jelenik meg (Gyevuskin a *látás* szubjektuma), miközben a *mondás* (az igazság kimondásának) a gondolata alkotja a jelentéskörnyezet másik fontos elemét. A *látás* („вижу”) – *mondás* („скажу”) – *hóbortos, gyerekes szeszély* („блажь [...] головкой своей” → „вижу, дитя блажит, у дитяти просто головка болит”) jelentésalakzat Gyevuskin utolsó monológiájában teljes értékűen elevenítődik fel, ám úgy, hogy mindhárom elem jelentékenyen módosul. Ez összefügg a *блажь* több jelentésspektusának érvényesítésével. Miközben a „bolond” („дурак”) szó hangsúlyos szerepeltetése a *блажь* motívumnak a korábbi *hóbortosság* értelmét emeli ki (hiszen a *блажить* mint *hóbortos bolondozás* is ismert), az egész szövegrész ószövetségi konnotációja és szakrális tematizációs regisztere a „блажь” szó mentén a „блажить” *dicsőít, magasztal, híressé tesz* jelentését emeli ki. Ennek értelmében nem csupán a *bolond* gondolatával történő értékelés mentén képződik ismételten (már sokadik alkalommal) párhuzam Varenyka és Gyevuskin alakja között. Igaz, a bolondozó Varenykához hasonlóan Gyevuskin is *bolondnak* bizonyul, amikor nem számol Varenyka elutazásának igazi súlyával: „Эн остоба [дурак], mit татоттам а számat? [...] Эн остоба, эн болонд [дурак дураком], не látok semmit” (152–153); ám ehhez hasonlóan a *блажь* az említett másik jelentésspektusán keresztül is összefonja a két figurát, hiszen Gyevuskin a Varenykát dicsőítő szavak egy újabb értelemben avatják a *блажить* szemantikai hordozójává. Ennek eredményeképpen viszont már Varenyka sem hóbortos gyermek többé, hanem Gyevuskin *szeme fénye* (az ószövetségi konnotációs bázison hangsúlyosan: *Isten fénye*). Ily módon, Gyevuskin megszólításán keresztül válik a szakrális értelmet konnotáló *блажь* tárgyává és egyben alanyává, amikor ő is, Varenyka *Dobroszjolova*, „jó”-ként nevezi meg Gyevuskin.

A *Szegény emberek* zárópontján eszerint éppen a *pétervári sarok* motívumához kapcsolódva fűződnek érzékeny egységbe a *látás, mondás, dicsőítés* (блажь) elemei. Amit Gyevuskin lát, az *Isten fénye*. Amit kimond, az *isteni dicsőítő szó*. Levélként már nem datált monológiájában az isteni dicsőséget őrző *kerub* szól a másik *kerubhoz*. Varenyka és Gyevuskin

Dosztojevszkij jelentésvilágának értelmében *isteni megnyilatkozásként* teremtik meg a *dicsőséget sugárzó fényt a szóban*.

De miért épp a *sarokban*? Ebben az *új sarokban*, melyben Gjevuskin már nem kényszerül többé rejtőzködni, elszigetelődni, hanem szívében szeretettel simul bele abba a világba, melynek teremtetőjeként a szöveg a *jó* szót mutatja fel. A sarok mint térmotívum vonja magára a figyelmet, ami a jelentés síkján annak a *helynek a keresésével* harmonizál, melyet a szegény ember az ő pétervári világában betölthet. Az utolsó monológ kétszer hozza előtérbe a *Hol?* kérdését: „*És én hol voltam?*” – kérdezi magától gyötrődve Gjevuskin, amiért nem látta pontosan, milyen tragédia részesévé válik Varenyka és ő maga; majd a *Hol?* kérdése a bekövetkezett tragédiát teljes kifejtésében érzékelteti már: „*Hol találom én meg önt* ezután, angyalkám? Én meghalok, Varenyka, ebbe biztosan belehalok, a szívem nem lesz képes elviselni ilyen szerencsétlenséget!” (153). A pétervári tér egyszerre kinyílni és beszűkülni látszik. Varenyka távozik Pétervárról, mely eseménytörténeti részlet megfogalmazása együtt jár a *Hol?* kérdésének metaforikus súlyozásával. Gjevuskin is halni készül. A kérdés már így szól: az életben vagy a halálban játszódik-e le a lét? Boldogságról szó sem lehet (vö. „Most hát örökre búcsúzunk, drágám, galambocskám, szívem, örökre!” – mondja Varenyka, „Ó milyen szomorú vagyok, milyen bánatos a lelkem”, 152). A *sarok* ennek megfelelően szűnik meg konkrét fizikai tér mivoltában, és válik az *emberi szenvedésben megérlelt szeretet* metaforájává. E szeretetben a lét értelme a *látás* és *mondás* közös aktusaként teljesebbé válik egy olyan *igazság* megtalálásában, amely az *isteni dicsőséghez* kötődik úgy, hogy annak teremtetője, létrehozója – a dosztojevszkiji szövegvilág mindenkor üzenete szellemében – az ember. Hogy „*Jó élni [...]! Különösen Pétervárott*” (135–136)? A *Szegény emberek* üzenete szerint az élet sűrűjébe a hősök akkor léphetnek be, amikor a *teremtő szeretetnek* egyszerre alanyává és tárgyává válnak. Ekkor az életnek nem a boldogsága nyílik meg, hanem az a vonása, amellyel kapcsolatosan Dosztojevszkij így fogalmaz: az élet *jó* („*Хорошо жить на свете.*”, 96). A *jó* („*добрый*”) Makar Gjevuskin és Varenyka *Dobroszjolova* emberi nyomorúságban és mégis isteni dicsőségben szenved ki ezt a létet. Gjevuskin pedig a „*добрый*” etimológiájának megfelelően²⁸¹ egyben *művész hősnek* is bizonyul, ám ilyen hőssé csak Varenyka oldalán válhat.

A *szeretet jó pásztora* puskinsi intertextuális környezetben, jól körülhatárolt ó- és újszövetségi gondolkodási hagyományelemek kontextusában teljesíti be kettősen Gogol *Pétervári elbeszéléseinek* egy fontos meglátását (természetesen más Gogol-forrásokra is visszautalóan, vö. pl. a *Hogyan veszett össze Ivan Ivanovics Ivan Nyikiforovics*?)

²⁸¹ Фасмер 1986, I: 520–521

végzavaként: „Be szomorú dolog [szó szerint: unalmas – K. K.] – kedves jó uraim – ezen a világon élni!”, 543²⁸²). A *Pétervári elbeszélések*ből átszármazó legerőteljesebb gondolat a *Pétervári zugok* által is képviselt *naturális* elbeszélés-poétika kánonjára való reflexióként bontakozik ki a *Szegény emberek*ben. Gjevuskin és Varenyka története hűen (naturálisan) mutatja be a pétervári létet, korántsem minősítve „képtelenség”-nek a „mindennapi szokásos eset”-et. Másfelől a *mindennapi, szokásos pétervári eset* egyáltalán nem mondható feltétel nélkül „szokásos”-nak. Ilyen históriát csak olyan regényszereplők élhetnek meg, akik a *Pétervári zugok* elbeszélő-hőseitől eltérően rendelkeznek az átváltozásnak azzal a képességével, melyet Dosztojevszkij elsődlegesen is Gjevuskinra ruház alkotásában. Bizonyos típusú pétervári „kalandok”, noha „igenis megesnek néha a világon”, de valóban csak „ritkán”. Hogy az irodalmi szövegben lejátszódhassanak, szükség van ugyanis arra, hogy a műben ábrázolt valóság hőse ne Kovaljov legyen, aki a maga mozdulatlanságában járja végig kalandját, ne is a létével önmagába és írásába zárt Akakij Akakijevics, és különösképpen ne a fiziológiai karcolatban ábrázolt, változásra képtelen, statikus világba csöppenő Trosztnyikov. Dosztojevszkij művészi világában olyan irodalmi hős élheti meg a *Szegény emberek*ben ábrázolt históriát, aki képes külső és belső világát egymásra vetítve elsajátítani azokat a létélményeket, szellemi és érzelmi tapasztalatokat, melyek eredményeképpen Gjevuskin teremtményévé válik az ön- és világértékelő reflexív szeretetnek. Ennek nyomán alakul Dosztojevszkij első művében a világ és benne az ember. Az érlelődő szellem és lélek, az így folyamatosan átváltozó világ natúrájának a bemutatására pedig a pályakezdő Dosztojevszkij a regény (a kisregény poétikai sajátosságait felmutató elbeszélés) műfaját választja. A műfajt mélyen gyökerezteti az orosz irodalmi-kulturális hagyományban, e történeti szövegkontinuum kiemelt orosz részeként kezelve az Ó- és Újszövetség *orosz irodalmi alkotásokon is átszűrte*, tehát *poétikai megformálási módozatokban testet öltő* értelemvilágát. Gjevuskin ennek köszönhetően mutatkozik meg *jó pásztorságának* teljes fényében, a puskinai elgondolást nem művészi minőségében, hanem gondolati összetettségében túlragyogva. Ám miközben Dosztojevszkij Gogollal „átírja” *A postamestert*, világosan jelzi: az, hogy Gjevuskin térattribútuma szerint a *naturális iskola* ábrázolási kánonjából kitüremkedő²⁸³ *sarok* motívumához kötve fogalmazhatja meg a műben a *Hol?* kérdését („Hol találom én meg önt ezután, angyalkám?”), nem lenne lehetséges a puskinai és

²⁸² E mondat Csehov *Három nővér* című drámájának második felvonásában kap majd helyet Mása gondolataként, amelyben témává is válik a gogoli eredet.

²⁸³ Nyekraszov költészetéhez Dosztojevszkij még többször visszatér majd írói munkássága során. A legismertebb nyekraszovi szöveghelyre a *Bűn és bűnhődés*ben találunk rá, Raszkolnyikovnak abban az álmában, mely a kivénhedt kanca drasztikus agyonütéséről szól. Lásd erről részletesen: Szekeres 2002.

gogoli poétikai világokba való szoros belekapaszkodás nélkül. Csak így indulhat útjára a dosztojevszkiji regény, amelynek utolsó szavai, a „drágaságom, kedveském” az orosz eredeti szerint valójában arról szólnak, hogy Varenyka a regény végére válik Gjevuskin lelkének méltó társává: „маточка вы моя” (108). *A maga az enyém* gondolat párja a *родная моя*, mely a *születés*, a *teremtődés* gyönyörűen végigvezetett eszméjét „hangosítja ki” a műben.

ZÁRÓ GONDOLATOK

A teremtés és teremtődés, a világ átváltozási lehetőségébe vetett hit Dosztojevszkij két korai művében, a *Szegény emberekben* és a *Fehér éjszakákban* gyökeresen más natúra-koncepciót feltételez, mint ami belefér az orosz naturális iskola esztétikai gondolkodásmódjába. E művekben az emberi természet újonnan megnyíló perspektívájával fűződik egybe az érzelmek átélésének és kifejezhetőségének szentimentális problémaköre mind az ábrázolt cselekményvilágokban, mind a művészi szövegek poétikai műfaji-műnemi, irodalomtörténeti kontextusba ágyazott önreflexív gondolkodásának a területén. Dosztojevszkij szembemegy a jellemrajz kiszámíthatóságára épülő típus megformálási tradícióival (ez csak indító és elrugaszkodási pontot jelent az alakformálásban és a művészi beszédmód kiépítésében²⁸⁴). Ehhez hasonlóan bontja le a természet bármely irányú kulturális meghatározottsága végérvényességének, zártságának a gondolatát. Figyelme középpontjába az embernek tisztán meghatározott *új természetét* állítja, rámutatva, hogy a kultúrában és a másik emberi életben megtestesülő létben, a kölcsönös szellemi és érzelmi átélések bonyolult egyensúlyában gyökerezik az emberi újjászületés lehetősége. Abban a létdimenzióban, melyet a schilleri terminológia fényében értve naiv-szentimentális újjászületésként is meghatározhatunk. Az így megszülető „érzelmes történet” a „naiv” poétikai egyensúlyát a természet és kultúra olyan új harmóniájában fedezteti fel, mely az alkotó lélek és szellem teremtményének köszönheti létét. Az ember új természetének kialakulását létrehozó teremtő aktus folyamatában a kultúra egyre adekvátabb és mind hitelesebb közvetítő médiumnak

²⁸⁴ Vö.: „– Hallgasson ide, tudni akarja, ki vagyok én? – Igen, igen! – A szó szoros értelmében? – A szó legszorosabb értelmében! – Hát tessék, megmondom: én – típus vagyok. – Típus, típus! Miféle típus? – kiáltotta a leány, és kacagni kezdett, de úgy, mintha már egy álló esztendő óta nem nevetett volna. – No lám, hiszen magával kitűnően lehet szórakozni! [...] meggyőződése, hogy van magának története, csak titkolja. Először is: mi az, hogy típus? – Típus? A típus az olyan külön alak [это оригинал], olyan mulatságos ember [это такой смешной человек] – feleltem s a leány gyermekded kacagására én is elnevettem magamat. – Az olyan fura természetű lény [Это такой характер.] [...] tudja maga, hogy mi az, hogy álmodozó?” (498–499). Tisztán kivehető: nem csak arról van szó, hogy a „típus” kategória az álmodozó történetének a kezdetéhez kötve bizonyul érvényes meghatározásnak, hanem arról is, hogy már e kezdeti ponton intonációs modális felhangot kap, amikor is maguk a hősök mint jelhasználók tréfa tárgyába fordítják magát a jelölést.

bizonyul. Azáltal, hogy a *Szegény emberek* és a *Fehér éjszakák* regénypoétikájuk egészével maguk értelmezik kulturális hivatkozásaikat, átfogó szemantikai kompozíciós logikájukkal másképp kapcsolják be hőseiket a kultúra áramába, mint ahogy e hősök képesek önmagukat elhelyezni e kontinuumban. E művek hivatkozott kulturális szövegek rendszerbe szervezésével felülírják hőseik természetét. Olyannyira, hogy sajátos regények szereplőivé alakítják őket, amelyek új poétikai natúrát formálnak az irodalomtörténeti folyamatban. Végző soron maguk a kulturális hivatkozások mint nagy poétikai formációk is közvetítő alakzatoknak bizonyulnak a régi és új természetű művészi paradigmák között. Ahhoz hasonlóan, ahogyan az értekezésben vizsgált szűkebb és részlegesebb, a szövegfolytonosságot első szinten²⁸⁵ biztosító köztes szemantikai formációk közvetítenek szemantikai kezdetek és záróalakzatok között a szövegen belül, a szépirodalmi intertextuális rendszer maga is, felülírva a hős és az őt létesítő regény *kulturális természetét*, közvetít az irodalomkultúra folyamatában. Ez úton a történeti kezdet és a történeti zárás pontjai a befogadásban nyitottabbá és rugalmasabbá válnak, tekintettel arra, hogy a szövegközi rendszer megsokszorozza e pontokat. Az irodalomtörténeti dimenzióban való közvetítés nyitja tehát ki a szöveget a mindig megújuló értelmezések irányába. E nagy kulturális közvetítő forma viszont annak a szövegnek a sajátja, mely magával kapcsolatosan vállalja rögzített kezdetét és végét. A kezdet és vég kötött kompozicionális pontjai közé ugyanakkor beékeli szemantikai-strukturális közvetítő alakzatait. Ezek, ahogyan ez a *Fehér éjszakák* elemzése során is feltárult, minden esetben kivezetnek az irodalomtörténetbe mint az alkotó esztétikai befogadás létmódjában megvalósuló, irodalmi szövegkontinuumként testet öltő kulturális folyamatba. E folyamat rögzített és azonosítható pontokon, konkrét hivatkozásokon keresztül idéződik meg és folytatódik teremtdésében. Vége abban az értelemben nyitott, hogy az értelmező mű a poétikai önreflexivitás dimenziójában önmagát jelöli meg e folyamat ideiglenes zárópontján. Az irodalmi-kulturális jelentésközvetítés ugyanis funkcióját csak e folyamatba ágyazódva láthatja el.

Dosztojevszkij korai műveiben, köztük az értekezésben legrészletesebben vizsgált *Fehér éjszakákban* arra mutat poétikai megoldást, mi módon lehet egy újraformált, *új természetű szentimentális* beszédmóddal művészileg átlényegíteni a „naiv”-nak azt az értékét, mely képes teremtett harmóniába rendezni a természetet és a kultúrát. E „szentimentális” beszédmód a két létszféra értelmét egymással alkotott olyan szoros összefüggésükben fejti fel, amelyben a kultúra csak az állandó változás alapjául szolgáló emberi természetén átszűrve, mint

²⁸⁵ A kohézió megteremtésében a nyelvileg közvetlen és közvetett formákból adódó jelentés kifejezésről és –aszszociációról lásd Гальперин 1981, *passim*.

folytonosan átlényegülő, jelentésében újraírható, újraértelmezhető tartalom modellálódik. Ebben az értelemben békül össze természet és kultúra, s válik végső kérdéssé már az alkotói pályáján induló Dosztojevszkij számára is a *kultúra mindig új, folyamatosan átalakuló és megújítandó természete*. E művészi történeti gondolkodásmódnak szép példája a *Fehér éjszakák*. A textus kezdete és vége kötött, zárt pontokba sűrített, melyek között ugyanakkor olyan szemantikai szövegfolytonosság létesül – nem utolsósorban a mindenkori kis- és nagy közvetítő alakzatoknak köszönhetően –, amely az irodalomtörténet nyitott folyamataiba vezeti be Dosztojevszkij alkotását és annak értelmezését.

HARMADIK RÉSZ

**KÖZVETÍTŐ JELENTÉSALAKZATOK
DOSZTOJEVSZKIJ *BŰN ÉS BŰNHŐDÉS* CÍMŰ REGÉNYÉBEN**

BEVEZETÉS

AZ ÉRTELMEZÉS MÓDSZERTANI IRÁNYÁNAK A KIJELÖLÉSE

Az értekezés e harmadik részének az a célja, hogy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében bemutassa a közvetítés poétikai-szemantikai működését, és Raszkolnyikov gyilkosságát mint közvetítő alakzatot közelítse meg. A disszertáció bevezető fejezetében mondottak értelmében e megközelítés nem tart igényt arra, hogy komplex műértelmezést építsen ki. Ehelyett, épp ellenkezőleg, implikált kérdésként merül fel, hogy egy olyan közvetítő formáció felderítése, mely nem egyszerűen kulcsfontosságúnak, hanem szemantikailag központinak bizonyul (már a cselekményábrázolás is ezt sugallja, melyben a gyilkosság két részre osztja a regényt), vajon milyen intenzitású és súlyú hozadékkal rendelkezhet a Dosztojevszkij-mű interpretációja számára. E feltáráshoz szükség van arra, hogy megkeressük a szóban forgó alakzat helyét a mű kompozíciójában és értelmi rendjében, elhelyezve azt a szövegkontinuumban.

A figyelem homlokterébe állítandó közvetítés poétikai kimunkálása a *Bűn és bűnhődés*ben kétféle ismétlődési típus érvényesítésén nyugszik, melyeket a *feltámadás* jelentésalakzatának dinamikus kibontása fog egybe. A *feltámadás*nak a *szó* többrétegű (motívumcsoportozatok elemeit párhuzamosan mozgó, vö. pl.: *szó-ütés-vér* stb.) és többszintű (vö.: cselekmény, intertextus, metaszöveg) metaforikus meghatározásain alapuló poétikai folyamatait már több tanulmányban vizsgáltam, jelen keretek között a korábbi interpretációkból csak annyit ismétel meg, amennyi a közvetítő alakzat értelmezéséhez nélkülözhetetlen, és a megfelelő helyeken rámutatok más tanulmányokban részletesebben kifejtett argumentációkra.²⁸⁶ Az említett folyamatok végigkövetése lehetővé teszi, hogy a narratív-történeti eseménynek és a szemantikai szekvencia-kontextusnak (a jelentéssorok [paradigmák] szintagmatikus szerveződésének) eltérő közegében megjelenő kiemelt ismétlődési formák (amelyek tehát szemantikai motivációs logikát sűrítnek magukba) a *szövegfollyonosság* fényében táruljanak fel. Így nyerhet értelmet e formáknak a folytonosságon belül értékelhető *közvetítő* szerepük, illetve az ilyen természetű funkció betöltéséhez való hozzájárulásuk.

Az értekezés legelső fejezetében meghatározott módszertani előrejelzésnek megfelelően az alább következő vizsgálat arra szolgál, hogy a *Fehér éjszakákon* túltekintő, ahhoz képest

²⁸⁶ Az összegző kifejtés közvetlen előzményének a következő tanulmány tekinthető: Kroó 2006a.

kiterjedtebb művészi anyagra, a Dosztojevszkij-œuvre tágabb kontextusára támaszkodva nyisson rálátást a közvetítő alakzatok poétikájára. Ez a közelítés nem csak a közvetítő alakzatok dosztojevszkiji használati módjának a folytonosságára vonatkozóan nyújthat információt. Lehetőséget teremthet arra is, hogy a poétikai közvetítés újabb formáival, másféle művészi megoldási módjaival szembesüljünk, amelyek egyszersmind azt is kidomborítják, milyen szélesebb poétikai sávokban köthető össze Dosztojevszkij részletesen bemutatott, korai műve az érett alkotói korszakhoz tartozó *Bűn és bűnhődés*szel. Ezek közül az alábbi értelmezés két témafelvetést fog részlegesen érinteni a vizsgált nagyregényben: a *natúra* fogalmának művészi problematizálását (más vetületben: Dosztojevszkij naturalizmushoz való viszonyát), valamint a *szentimentális* gondolkodásmód némely kérdésében adott művészi választ. Ezeknek az aspektusoknak az azonosítása ugyanakkor korántsem kínál majd részletes, következetes kifejtést, és a korlátozott vizsgálat is mindvégig kifejezetten a közvetítés tanulmányozása keretében fog mozogni. A jelentésalakzatok megnevezett típusához tartozó funkciónak a leírása egészében véve mégis jelentősen kihat a *Bűn és bűnhődés* értelmezésére, és elvezet oda is, hogy e regényt közel hozhatjuk olyan irodalmi műalkotásokhoz, melyekben azonos típusú szemantikai formációk érvényesek. Ezek egyike lehetne például Shakespeare *Hamletje*,²⁸⁷ egy másik pedig Ovidius *Metamorphoses* című művéből a *Hyacinthus*, mely utóbbi szöveg igen rövid, tömör értelmezését tartalmazni is fogja a disszertáció e részének harmadik fejezete. A prezentáció célja az lesz, hogy hitelesítse a *Bűn és bűnhődés* bemutatásra kerülő szemantikai dinamikájának tágabb kulturális hitelességét. A *Bűn és bűnhődés* tárgyalásának három nagy fejezete közül a második fordul majd Raszkolnyikov gyilkosságához mint közvetítő alakzathoz. Ezt bevezetendő az első fejezetben a cselekmény- és metaforaanyagban rejtőző motívumparadigmák kiépülésének szintagmatikus rendje képezi vizsgálat tárgyát, valamint azon szintközi átlépések (az eseményes ábrázolástól a metapoieszisig), melyek nyomon követése megmutatja e paradigmáknak és összetett kapcsolódási formáiknak a szemantikai kiterjedését. Kizárólag ennek megvilágítása után határozható meg közelebbről a közvetítés strukturalódása a szövegfolyamatban, és deríthető fel az így létrejött alakzat szemantikai hatóereje a regény egészének értelmezése tekintetében. A közvetítés funkciójának megragadására irányuló olvasat teszi kikerülhetetlenné, hogy az első fejezet a *szóisméltés* és a *szóalkotás* jelentéskapcsolatának a számbavételével kezdődjön.

²⁸⁷ A *Bűn és bűnhődés*ben, illetve a *Hamlet*ben érvényesülő közvetítő szemantikai alakzatok párhuzamos bemutatása a jelentésemergencia témakörében írott, már hivatkozott szemiotikai tanulmányomban található: Kroó 2008c.

ELSŐ FEJEZET

„ÚJ SZÓT ADNI A VILÁGNAK”
VAGY „ENGEDELMESEN” ISMÉTELNI A „RÉGI SZÓT”?

I.

RASZKOLNYIKOV „CIKKÉTŐL” A *BŰN ÉS BŰNHŐDÉS* ÖNÉRTTELMEZÉSÉIG

Mint az közismert tény, a Raszkolnyikov cikkében kifejtett „teóriának” – melyet az olvasó nem mulaszthat el valamilyen formában összefüggésbe hozni az idős uzsorásasszony, Aljona Ivanovna meggyilkolásának értelmezésével – tartalmi jellegzetességét az alkotja, hogy a hős a világot s benne az embereket két nagy csoportra, szó szerint: „fajtára”²⁸⁸ osztja.²⁸⁹ A

²⁸⁸ Magyar változatában a regényt a következő kiadás alapján idézem: Dosztojevszkij 1981. Fordította: Görög Imre és G. Beke Margit. Amennyiben a hivatkozott fordítást átalakítom, a lapszám előtt feltüntetett „vált.” jelöli a módosítást. Az orosz idézés alapja: Достоевский 1973, T. 6. Két lapszám esetén a második az orosz szöveg megfelelő helyét jelöli.

²⁸⁹ A „fajta” szó („разряд”, 200) nyilvánvaló utalás a naturális iskola világszemléletére, arra a meggyőződésre, hogy a lét jelenségeit szigorú kategóriákba és alkategóriákba, az embereket fajtákba és alfajtákba sorolva lehet osztályozni, és ezen osztályozás lehetőséget ad a valóság kimerítően részletezett ismeretelméleti lefedésére. Raszkolnyikov bináris világfelosztását, melyet a *Bűn és bűnhődés* értelemvilága, de azon belül magának Raszkolnyikovnak az átlényegülése is többszörösen felülír, kiindulásában a mitopoétikai gondolkodásalakzatok kritikai kontextusában értelmezem. A mondottak okán ugyanakkor azt is látni kell, hogy a poétikai polémia, mely a regény műfaji közegében zajlik, Dosztojevszkij részéről az orosz naturális iskola irodalmi paradigmájához fűződő viszony meghatározását is tartalmazza.

A világ érzékeny összetettségének bináris oppozíció-kategóriákban való lefedhetetlensége harmadrészt olyan eszme, melynek metapoétikai vetülete korántsem merül ki az orosz naturális iskolához való viszony dosztojevszkiji meghatározásában. A natúra problémája a *Fehér éjszakák*ban a *natúra* és a *kultúra* relációjának különböző elágazásaiban azonosítható, beleértve ebbe e két entitás viszonyának mind a natúra szubjektumára, mind a kultúra alakulására konkretizált állandó változását, és ebből fakadóan magának a relációnak az intenzív dinamikáját. (Emlékezhetünk: a *Fehér éjszakák* kérdésfelvetése arra a „szentimentális” művészi szövegre vonatkozott, melynek nyelve az ember új természetének megfelelően átalakult, egyben tükrözve az átalakulási folyamat egész *személyes* – vö. típusból személyiség – és *kulturális* – vö. a szentimentális mintától egy megújult elégiai modalitású regénynyelvig – történetét.) A *Fehér éjszakák*hoz hasonlóan a *natúra* és a *szubjektum* viszonya úgy lényegül át a *natúra és kultúra* kérdésévé, hogy az hangsúlyosan magában foglalja a jelölés egész problémakörét, melybe beletartozik annak a kultúrának (kulturális szövegnek) a megjelölhetősége, mely harmonizál a szubjektum szintén újrajelölendő természetével. A *valóság* és a *kulturális szöveg* relációja így módon mint a *‘valóság és szöveg’-viszony natúrájának a jelölés síkján kitapintható lényege* tárul fel. Ebben az értelmi keretben is elhelyezést igényel a bináris oppozíciókban való gondolkodás (valóságjelölés) jelenségének a *Bűn és bűnhődés*ben ugyancsak kiélezett problematizálása. Nem egyszerűsíthető ez le arra a kérdésre, hogy Raszkolnyikov bináris világfelosztása nem adhat megoldást a lét kérdéseire, minek következtében magának a regényhősnek is meg kell tanulnia újra és újra „átneveznie” a világ azonosításra váró elemeit (ezt a folyamatot követhetjük nyomon abban, ahogy Raszkolnyikov a *mindennapi*” vs „nem mindennapi, rendkívüli” emberek csoportjai által alkotott ellentéteket több változatban fogalmazza újra a teórián belül és kívül is – ideértve a „csöndeseket”: *Szonyák*, *Dunyák*, *Lizavéták* azonosítást is –, ami fokozatosan elvezet oda, hogy a hős megpillantja a csendesekben is a dichotomikus ellentétpár túlsó pólusának a nyomát, és önmagában felismeri a világ minden elemének a tükröződését, vagyis olyan világmodellt épít, amelybe végre az ő személye is hitelesen belefér. A problémakifejtés másik síkját az alkotja, hogy maguk a hős gondolkodásán keresztül zajló újrajelölések (ezek a regényszöveg szemantikai világában új, bővülő metaforizációs folyamatokat hívnak létre) kiiktatják a bináris

polarizáció értelmezése során leggyakrabban a „közönségesek” és a „nem közönségesek” megkülönböztetésre szokás hivatkozni, melyet maga Raszkolnyikov is megismétel a regényben önmaga Napóleonnal történő azonosíthatóságának újragondolásán keresztül.²⁹⁰ Nincs ezzel szemben kiteljesedett kritikai hagyománya a teória olyan irányú értelmezésének, mely a raszkolnyikovi világszemlélet eme feltételezett prezentációjából a bináris

oppozíciókban való jelölhetőségnek a statikus érvényét. Az oppozíciók érvényesek a rendszerben, de csak annyiban, amennyiben transzformációs kiindulópontot jelentenek, illetve állandó referenciaponttá válnak a transzformációk érvényesítésében. Mindez pedig már a regényszövegben zajló szemiózis egészére vonatkozó információ, olyan metakulturális implikációkkal, melyek eszerint a *natúra és kultúra* problémáját kifejezetten *szemiotikai* kérdéskörként kezelik.

Óhatatlanul is eszünkbe juthatnak e ponton az orosz irodalmi szövegeknek mindazok a megközelítései, melyek expliciten a jelhasználat és jelátalakítás kontextusában tekintett szemiózis jelenségére összpontosítanak, és ezen keresztül jelölnek ki elméleti kifejtésbe ágyazott műértelmezési irányokat. Két ilyen tanulmányra korlátozom az az emlékeztetést. Krystyna Pomorska már részletesebben bemutatott Tolsztoj-értelmezésére (1982, vö. újrakiadás: Pomorska 1992b), és a már szintén említett, lényegesen frissebb munkára, amely már címén keresztül is dialógusba lép e tanulmánnyal: Levitt 1993. A két írás, ahogy erre már az értekezés *Első részében* kitértem, igen szorosan kapcsolódik a *közvetítés* kérdéséhez, melyet mindkettő szemiotikai keretben értelmez. Jelen helyen újra aláhúdom: Levitt *Jevgenyij Anyegin* szövegén keresztül azt a tézist példázza, miszerint Puskin szemiotikai álláspontja (szemiózishoz való viszonya) annak értelmezését és egyben megvalósítását reprezentálja, hogyan jön létre a tradicionális monologikus jelfelfogástól való eltávolodás (ennek tulajdonsága, hogy bináris oppozíciókban testesíti meg a jelöleteket). A kutató szerint Puskin szemiotikai gondolkodása egy komplexebb, problematizálóbbr jelfelfogásra irányul. Uo. 140. Az értekezés e pontján azért idézem fel újra a már érintett koncepciót, mivel a *Bűn és bűnhődésben* megjelenített *natúra és kultúra*-téma (nem mellékes okként szolgál e téma arra, hogy a *Fehér éjszakákhoz* kapcsoljuk az adott értelmezést), metaszemiotikai gondolkodását éppen a *bináris ellentétekből* indítja. Az ellentétek rendszere cselekménybe ágyazott jelölésben Raszkolnyikov cikkében testesül meg, melynek jelentésvilága egy újraértelmezésre váró írott szöveg értelmi rendjét tükrözi. A metaszemiotikai szűzsé a bináris ellentéteknek az újrajelölések folyamatában kibontakozó feloldására reflektál. Ezzel is összefügg, hogy a regényi szűzsé felülkerekedik a mitológiai szűzsén, mely, a maga részéről funkcionálisan nagy részt vállal a mitopoétikai ellentétpárok rögzítésében. Lásd ugyanakkor Dundes tanulmányát arról, hogy a bináris ellentétek megjelenítése nem kizárólag a mitológiai godolkodás sajátossága: Dundes 1997. A kutató a maga részéről a folklór területéhez köti leginkább a dichotomikus ellentétek tételezését. Vö. D. M. Szegál mítoszértelmezésében is a bináris oppozíció szerepét: Ceraл 1965 (az emberi és az emberfeletti tartományának a szétválasztásával), uo. 157. Lásd még egyszer Vjacs. Vsz. Ivanovot Bahtyin nyomán a karneváli rítus kifordított bináris szemiotikai oppozícióiról: Вяч. Вс. Иванов 1977. Lásd ugyanakkor В. А. Успенский a középkori kultúra egészének duális képzetalkotásáról és modelljeiről: Успенский 2000 (ezzel összefüggésben említhető Lotman kultúramodellje is). S végül, a képet tovább árnyalando, a bináris oppozíciókról az értekezés első részének második fejezetében mondtak mellett, illetve az ott megjelenített gondolatok közül ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a szentimentális gondolkodási paradigma, melynek átlényegítése a *Bűn és bűnhődésben* végbemegy, s amellyel összefűzve problematizálódik a *természet vs. kultúra* ellentét (illeszkedve a *természet(es) ↔ nem természet(es) / ellentermészet* dichotómiához, lásd Lotman ilyen irányú értelmezését a rousseau-i kultúra kontextusában: Лотман 2000: 141), az idézett Lotman-tanulmány jegyzeteit készítő L. O. Zajonc (Зайонц) fontos megjegyzése szerint a releváns rousseau-i háttér esetén már régen azonosítottan szükségessé teszi a bináris oppozíciókban való gondolkodást, tekintettel arra, hogy – Zajonc itt M. N. Rozanovot idézi – Rousseau paradoxonjaiba beletartozik az *ész és az érzelem*, a *társadalmiság* és az *individualizmus*, a *hitetlenség* és a *hit* fogalmából képződő ellentétpároknak az alapvető szerepe. Vö. Зайонц in: Лотман 2000: 460. Így tehát, noha Zajonc megítélése szerint Lotman Rousseau-értelmezésében a bináris ellentétek kiélézése összhangban áll a kutató adott korszakát jellemző strukturalista gondolkodással (vö.: 1967), teljesen megfelel magának a kutatás tárgyát alkotó szellemiségnek is. Uo.

²⁹⁰ A *Napoleon*-problémakör különböző aspektusairól a gazdag szakirodalomból lásd pl. Kuhn 1971: 431; Raszkolnyikov cikkének napóleoni kontextusban történő értelmezését lásd Evnin 1974: 91–93 (vö. Ф. И. Евнин. Преступление и наказание. In: Н. Степанов (ред.). *Творчество Достоевского*. Москва, 1959); Napóleonnak Raszkolnyikov „történelmi hasonmása”-ként történő azonosítását lásd Мельник 1985: 230; az alakmegformálás nyelvről és stílusáról lásd Ruttner 1991; a *Bűn és bűnhődés* jelentésvilágában fellelhető két Napóleonnál lásd Топон 2000: 128–130; a témához kapcsolódó más szempontokat lásd Eikeland 2000: 89; lásd még Достоевский 1973, T 7: 392.

oppozíciókba szerveződő kategóriák közül egy másik fontos elemet emelne ki és vizsgálna következetesen a regény jelentésvilága alakulásának a szempontjából; nevezetesen azt, hogy a teória formájában modellált világképnek milyen jellegzetessége mutatkozik meg a hős tipológiájának egy egészen sajátos aspektusában: az emberek két csoportjának a *szóhoz való viszonya* alapján történő éles elhatárolásában. Márpedig a „teória”, mely a Porfirijjal folytatott eszmecsere idejére Raszkolnyikov szemléletében az új léttapasztalatok fényében már jelentősen érvényét veszti, és így korrekcióra szorul,²⁹¹ olyan szöveganyagban bontakozik ki, melynek motívumai közül éppen a szóhoz való viszony meghatározásának elemei ismétlődnek majd a regényben a lehető legváltozatosabb formákban.

Először is, cikkében Raszkolnyikov egyfelől olyan embereket tételez, akik adottságuk, tehetségük folytán képesek arra, hogy *„új szót mondjanak”* a környezetükben – ők viszik előre a világot; másfelől olyanokat, akik „engedelmese, és szívesen fogadnak szót” (309, vö. „живут в послушании и любят быть послушными”, 200) – ők azok, akik magukhoz „hasznalókat hoznak létre” (309). Az opposzió így a *mások által kimondott szó (engedelmes) meghallgatója*, valamint az *új szó megteremtője* között vonja meg a határt, nem csupán a *régi szó ↔ új szó* szembeállítást implikálva, hanem a *magához hasonló szaporításának (reprodukció)* és az *új megteremtésének (átteremtés)* az ellentétét is magában foglalva. A *szó engedelmes meghallgatása*, a *szófogadás a változatlan megformálás* gondolkörnyezetében a *szó szerinti ismétlés* jelentésmozzanataként emelkedik ki, míg a másik oldalon a *szó teremtő újraformálásának* (az *újra-teremtésnek*) az értelme bontakozik ki. A regény egészének szemantikai világával harmonizáló megfogalmazásban mondhatjuk, hogy a tehetségből, az alkotóképességből fakadó *szóteremtés* (az újat mondás pedig nem csupán a nagy emberek sajátja, vö. „nem is csak a nagy ember, de mindenki, aki a rendes kerékvágásból csak egy kicsit kimozdul, tehát jóformán minden olyan ember, aki valami kis újat tud mondani”, 308²⁹²) áll szemben a *szó betű szerinti*, tehát: *epigon, értelmezetlen ismétlésével*. A *magához hasonló szaporításának*, az adott szöveggörnyezet közvetítésében: a *szóismétlésnek* a motívuma ugyanis a műben átíródik az *értelmezés teremtő aktusát nélkülöző epigon ismétlés* gondolatává.

Mielőtt megnéznénk, hogy mi módon történik mindez, érdemes rögzíteni: a *régi szó ismétlése ↔ új szó teremtése* opposzió tág jelentéshatárok közötti érvényességét a *szó értelmének* folyamatos metaforizációja biztosítja. Nyilvánvalóvá válik ez már a teória

²⁹¹ Lásd Ковач: 1985: 93.

²⁹² Vö. ezzel szemben: „általában igen kevés olyan ember születik, akinek új eszméje támad, sőt, aki csak egy parányi újat is tudna mondani. Szinte csodálatos, milyen kevesen vannak!” (311).

gondolatanyagából is, hiszen Raszkolnyikov az *újat mondást a világ előremozgatásához* és az *új törvény megalkotásához* köti, mely utóbbi gondolat maga is mint *a világban alkalmazott cselekvésforma* nyeri el jelentését, hiszen a törvényszegők a rendes kerékvágásból kimozdulva akár vért is onthatnak. Az *új szó kimondása* tehát a szabad, világ-újraformálást célzó cselekvés megválasztását foglalja magában. Így válhat majd a *szó* a cselekmény előrehaladtával – nem utolsósorban a *vérontás* motívumkörnyezetében – Raszkolnyikov *gyilkosságának* a metaforájává is. Hogy vajon Raszkolnyikovra vonatkozóan a regény melyik jelentésaspektust érvényesíti a gyilkosság szemantikai értékelésében, a *szóteremtést* vagy az *epigon ismétlést*, e kérdés, mint látni fogjuk, egyáltalán nem válaszolható meg könnyedén. Elsődlegesen is nem azért, mert Raszkolnyikov belső vívódásainak ábrázolása során egyértelműen felszínre kerülnek az alak meghasadásához vezető, a személyiségábrázolás pszichológiai dimenzióit érintő értékelő pozíciók ütközései. Sokkal inkább azért nem, mivel a *szóhoz való viszony* mint a *cselekvés* metaforikus szemantikai értékelő mozzanata egy igen összetett rendszerbe tagolódik a regényben, melyet részben a szó motívumainak gazdag változati skálán való kifejtése alapoz meg. Ennek során a motívumvariánsok is a metaforizációs folyamatok kibontásába épülnek. Így kerülnek a szemünk elé például a szelíd „csöndesek”, a Szonyák, Lizaveták, akik „nem sírnak”, „nem jajgatnak”, „[m]indenüket odaadják... és csak néznek, szelíden, szótlantul... Szonya, Szonya, szótlán Szonya...” (327). A *csönd*, a *szótlanság* (a regényben egyértelműen a *szó* jelentős motívumváltozataként) az *áldozatvállalást előtérbe helyező szelíd engedelmesség* (vö. „кротко и тихо”, 212) gondolatát hordozva szemantikai emblémává válik. Az ilyen értelemmel felruházott szereplők a regényben szimbolikus figura-kontúrt kapnak.²⁹³ Ezzel szoros összefüggésben metaforizálódik a „*betű szerinti*” (*szó szerinti*) *ismétlés* is. Ez az *önmagához hasonlatos szaporításának* a jelentésmomentumaként értékesül, és így az *értelmezés teremtményének* *aktusát nélkülöző epigon ismétlés* eszméjébe illeszkedik.

Raszkolnyikov cikkének ismertetését feltűnő módon szakítja meg egy párbeszéd, a „*szó szerinti*” *hit* gondolatának sajátos felvetésével: „– Ön tehát mégis hisz az Új Jeruzsálemben? – Hiszek. [...] – És... Istenben is hisz? [...] – Hiszek. [...] – És Lázár feltámasztását is hiszi? – Igen... [...] – *Szó szerint hiszi?* – *Szó szerint.*” (309–310; 201). Az Istenbe, valamint Új Jeruzsálembé vetett hitnek Lázár történetével való összekötöttsége a *szó szerinti* (a *szó betű szerinti értelmezésén alapuló*) *hitnek* egy olyan aspektusát vonja a regénybe, melyet a cikk

²⁹³ A szimbolizációról Dosztojevszkijnél lásd pl. Дилакторская 1995: 77. A *Bűn és bűnhődés*hez kapcsolódóan lásd pl. Бицилли 1945: 18; Гроссман 1959: 409; Осмоловский 1987, különösen: 81; Владимирцев 1988: 120–121; Борисова 1996: 67.

kifejtésének poétikai anyaga felerősít. *Az írás értelmezéséről* van szó, hiszen Lázár története mint *értelmezésre váró, értelmezett*, majd *átértelmezett evangéliumi szöveghely* merül majd fel a regény cselekményvilágában való megismételt előfordulása során, amikor Szonya és Raszkolnyikov együtt olvassák az evangéliumot. Raszkolnyikov cikkének ismertetésekor pedig maga a hős minősíti teóriáját *megismételt szövegnek*: „Szóval, mint látja, voltaképpen nem is különösebben új a gondolat, *ezerszer leírták, ezerszer olvastuk*.” (308; „до сих пор тут нет ничего особенно нового. Это тысячу раз было напечатано и прочитано”, 200). Raszkolnyikov eszerint cikkével *újramond* valami „ezerszer leírtat”; valójában a teória az „ezerszer olvasott” régi szó megismétlése, a cikk mint *szó a magához hasonló szaporítása*. A régi szó ismétlő *újramondás* – egyfelől; *új gondolat*, még ha „nem is különösebben új” – másfelől. A *régi szótól az új gondolat* irányába történő elmozdulás a regény adott jelenetében Raszkolnyikovnak és Porfirijnek a cikket értelmező párbeszédében zajlik, melyben Raszkolnyikov némiképpen pontosítja korábbi megfogalmazásait (a leírt szöveget). Nem véletlen tehát, hogy e dialógust éppen három olyan kérdés szakítja meg, mely a hőst *szó szerinti* hitéről faggatja. E kérdések szemantikai kontextusát *Lázár feltámasztásán* keresztül egyértelműen az evangéliumi szöveg rajzolja ki.

Eszerint a metaforizációs folyamat sokkal bonyolultabb, mint ahogy azt első pillantásra vélhetnénk. Az *új szó*, az új törvény valóban *cselekvési forma*, sőt a *szó* motívuma a *gyilkosság* metaforikus átírásában is döntő szerepet vállal. A *szó* másfelől nagyon is őrzi konkrét tárgyi jelentését (Raszkolnyikov konkrét szaváról van szó mind a teória kifejtése, mind annak értelmezése esetén), ám, épp ennek köszönhetően, előtérbe kerül a *szóértelmezés* gondolata, mely többféle írott szöveghez kapcsolódik. Nemcsak Raszkolnyikov cikkéhez, hanem a fentiek értelmében *Lázár feltámasztásához* is, vagyis a *bibliai*, a *művészi szöveghez*. És ha ehhez még azt is hozzágondoljuk, hogy a regény maga kiemelt eseménytörténeti epizódként kezeli a *Lázár feltámasztásának* értelmezésére és átértelmezésére hivatott olvasási aktust, amikor is Raszkolnyikov és Szonya együtt avatódnak be a bibliai szöveg új titkába, akkor tisztán kivehető az is, mennyire szorosan kötődik a művészi szöveg értelmezésére történő hivatkozás magához a *Bűn és bűnhődésben* felépülő szövegvilághoz, és mennyire élesen vonatkozik annak poétikai sajátosságaira. Hiszen *Lázár feltámasztásának* az eseménytörténet kiemelt epizódjába történő átfordulása egységbe rendezi az ismétlési formákat (nem véletlenül lepi meg a regény befogadóját nemritkán az az érzés, hogy a regényben *már olvasta* valahol azt, amiről ismételten szó van²⁹⁴), melyek keretében a nyelvi megjelenítés cselekményreálába fordul, majd új *poétikai szó* formájában kap ismételt nyelvi

²⁹⁴ Vö. Meijer1958: 116.

reprezentációt. A *Lázár*-motívum amúgy is kettős jelölésben alkot ismétlődési struktúrát a műben. Az egyik áttételes, mely Jeruzsálemre hivatkozva konnotálja a korábbi *Lázár – Új Jeruzsálem* összefűzést a cselekménynek azon a helyén, ahol Raszkolnyikov „kálvária-útját” („скорбное шествие”, 406) járja, és az ábrázolás, többek között, arra szolgál, hogy a hős *megértési folyamatát* értelmezze. Itt hangzik el a Jeruzsálemre történő gúnyos utalás: „Jeruzsálembe készül, barátaim [...] – fűzte hozzá egy kapatos polgár.” (626; vö. 405). Szembetűnő a „Jeruzsálem” és az „Új Jeruzsálem” közötti eltérés a *(régí) szó ↔ „új szó”* különbözőségére emlékeztetően. Ennek szemantikai aurájában Raszkolnyikov kálvária-útja egy régi („már ezerszer” hallott, „ezerszer olvasott”) történet új változataként tűnik fel, mely Jézus alakján keresztül nagyon is kapcsolódik Lázár történetéhez. Raszkolnyikov jézusi-lázári története mint a sokszor leírt história új változata ugyanakkor már egyértelműen Dosztojevszkij *regényének a belső története*. A *Lázár* motívum kettős jelölésének másik felül az a tematizáció szolgál, mely a „Lázárt énekelni” (vö. „Этому тоже надо Лазаря петь”, 189; a hivatkozott magyar fordításban: „Annak is jeremiádat fújhatok majd”, 292) kifejezésben ölt testet.²⁹⁵ Ennek különös jelentősége a regényszöveg poétikai szerveződésének egésze nézőpontjából világlik ki, mivel benne megjelenik az *éneklés* (a művészi szövegformálás egy) motívuma, összefűzve a regényvilág kiemelt pontjait – többek között a Marmeladov alakábrázolásának anyagául szolgáló kocsmajelenetbe beleszórt feltámadás-modellt, Raszkolnyikov álmait és nem utolsósorban Katyerina Ivanovna halálának leírását. Ez utóbbi esetben valójában egy egész jelenetsorról van szó, melyben Katyerina Ivanovna, a legkülönbözőbb, de szemantikailag következetesen összerendezett irodalmi elődszövegekre hivatkozó énekek formájában „beleéneklí” – mintegy haláltáncal beletáncolja – magát a megsemmisülésbe.²⁹⁶

A *Lázár* motívum másik megjelölésének részeként felszínre kerülő *ének, dal* eszerint megint csak egyéb művészi szövegek megjelenítését vonja maga után, akárcsak Lázár feltámasztásának esetében, amikor az evangéliumi szöveggel találkozunk. Ennek nyomán különösen hangsúlyossá válik az a tény is, hogy a „Lázárt énekelni” és a *Lázár feltámasztása* maga is *két evangéliumi szöveghegy* szignáljául szolgál a regényben, két eltérő, ha tetszik: egy régi és egy új Lázár-történet tanulságai merülnek fel a *Bűn és bűnhődés*ben. Túl ezen, a két történet mint pretextusháttér a két evangéliumot mint *szövegváltozat-formákat* is jelentésrelációba lépteti a műben (Jn 11,1–45; Lk 16,19–31), és a Lukács evangéliumából

²⁹⁵ Az idioma intertextuális háttéréről: Ivanits 2002. A kérdés szakirodalmi feldolgozottságáról lásd uo. 343. Bővebb értelmezést és az *éneklés* variánsainak e keretbe illesztett interpretációját lásd Kroó 2005: 176–177.

²⁹⁶ Részletesen lásd uo. 184–198. A haláltáncról Dosztojevszkijnél más összefüggésben: Сливкин 2003.

ismert szegény Lázár történetének evangéliumon kívüli szövegformáit is az értelmezési térbe hozza. A regény tehát nem csupán magukat a megidézett cselekményvilágokat mint történeteket, hanem azok *szöveges megjelenítéseinek a történetét* is jelentéssé avatja, és egymáshoz való viszonyukat is szükségszerűen értelmezi: a dosztojevszkiji „új szó”-nak számot kell vetnie a *régi szó* történeti fejlődésével, az egyik régi históriának a másik régi történethez fűződő viszonyával is, mind az eseménykibontás, mind a nyelvi megjelenítés tekintetében. A *szóértelmezés* gondolatán keresztül a konkrét jelentéséből újrametaforizálódó *szó* mindezek alapján éppen *az irodalmi szövegek szemantikailag megjelenített körével való viszonyában* nyeri el értelmét. Ez a *szó* a megidézett irodalmi (beleértve: a bibliai) szövegvilágokkal alkotott kapcsolatát a regény hangsúlyos helyeihez köti. Nem egyszerűen a cselekmény kiemelt jeleneteihez, hanem olyan szövegrészekhez, melyekben intertextusok futnak össze. Így lesz e *szó* szemantikailag rekonstruálhatóan a *dosztojevszkiji szó*, melynek funkciója az eseményesség felépítésén túl a mű önreflexív síkjának a létrehozásában rejlik. E *szó* metaforikus jelentésében nem más tehát, mint a regény metaszóveg-kibontásának a szemantikai tartópillére.

A *szó* bemutatott konkrét és metaforikus, majd egy következő hierarchiaszinten (szövegreflexív síkon) újrametaforizálódó jelentésének a szövegértelmezés problémájához kötött kifejtését szépen példázza a Lázár feltámasztásának történetét értelmező Szonya és a Szonya értelmezési beállítódását interpretáló Raszkolnyikov beszélgetésének a leírása. Raszkolnyikov eme jelenetben folyamatosan okítja Szonyát, szigorú, bántalmazó kérdések formájában, majd tételes kiigazításokkal. Folytonosan jelzi, hogy számára elfogadhatatlanok azok a magyarázatok, melyeket Szonya családja sorsának alakulására vonatkozóan próbál adni. Ezeknek az útmutató kérdéseknek (pl. „Mire számít? Magára, mi?”, 378; „És ha maga még most, Katyerina Ivanovna életében, megbetegszik, kórházba kerül, akkor mi lesz? No, mi? – folytatta könyörtelenül Raszkolnyikov.”, 380) és kiigazításoknak (pl. *Szonya*: „Az Isten... az Isten nem enged ilyen szörnyűséget!”, vö. *Raszkolnyikov*: „Éppen eleget megenged.”, 381), illetve Raszkolnyikov e kiigazításokkal egybehangzó, összegző jellegű megállapításának („Te is áthágtad... át merted hágni... Magadra emeltél kezét, életet oltottál ki... a magad életét...”, 391) a poétikai súlyát az adja, hogy Szonya világ- és szövegértelmezésének e helyesbítései gyakorlatilag az evangéliumi szöveg felolvasásának a keretét alkotják. Ebből kifolyólag a helyreigazításokat, Szonya szavainak az eredeti jelentésüktől eltérő értelemben való érvényesítését, a lány világszemléletének átalakítását célzó *újraértelmezést* Raszkolnyikov alakján keresztül magára a kérdéses evangéliumi szöveghelyre vonatkoztatja a regény. E kiigazítások tehát közvetlenül kihatnak az

evangéliumi szöveg felolvasásának az értelmezésére.²⁹⁷ Így történik ez például a felolvasás után elhangzó felszólítás esetében. A figyelmeztetés, hogy „Gondolkodj végre komolyan és őszintén, nem elég siránkozni, jajgatni, mint a gyerek, hogy az Isten nem engedi!” (vö.: „Végre komolyan és egyenesen kell ítélni, nem pedig gyerek módjára sírni és kiabálni, hogy az Isten nem engedi!”, vált., 391) egészen közvetlenül reflektál Szonya két korábbi, még a felolvasást megelőző kijelentésére: „Jaj nem, ... Isten nem engedi! – szakadt fel Szonya elszorult melléből a kiáltás.”; „Nem, nem, az nem lehet! Nem lehet – jajdult fel kétségbeesetten a lány, mint akit késsel megsebeztek. Az Isten... az Isten nem enged ilyen szörnyűséget! [...] Nem, nem, őt megvédi! Isten megvédi! hajtogatta Szonya félig önkívületben. – És ha az Isten nincs is? – mondta Raszkolnyikov valami gonosz kárörömmel, és elnevette magát, úgy nézett rá.” (381). A később megjelenő (és újfogalmazást reprezentáló) raszkolnyikovi válasz („nem pedig gyerek módjára sírni és kiabálni, hogy az Isten nem engedi”, vö. korábban: „Éppen eleget megenged!”), a tulajdonképpeni kiigazítás mint jelentéskeret, az evangéliumi szövegre való vonatkozásában központi helyre emeli a *Lázár feltámasztásából* Jézus csodatételének szemantikai keretét. E történet szereplői közül ugyanis Márth(h)át és Máriát jellemzi az Istenbe vetett feltétlen hit: vö. pl. „De most is tudom, hogy a mit csak kérsz az Istentől, megadja néked az Isten” (Mártha); „Uram, ha itt voltál volna, nem halt volna meg az én testvérem” (Mária; Jn: 11,22; 11,32). Raszkolnyikov azonképpen igazítja ki Szonyát, miként a bibliai történet vonatkozó helyén Jézus több ízben is kénytelen kiigazítani a hívő, ám értetlen Márt(h)át. Az intertextuális párhuzam Jézus kiigazító szavainak tartalmára utalja az olvasatot, melyet a következő evangéliumi részletek körvonalaznak közvetlen intertextuális szövegkörnyezetként: 1. „Monda néki Jézus: Feltámad a te testvéred. Monda néki Mártha: Tudom, hogy feltámad a feltámadáskor az utolsó napon. Monda néki Jézus: Én vagyok a feltámadás és az élet: a ki hisz én bennem, ha meghal is, él;” (Jn 11,23–25); 2. „Monda Jézus: Vegyétek el a követ. Monda néki a megholtak nőtestvére, Mártha: Uram, immár szaga van, hiszen negyednapos. Monda néki Jézus: Nem mondtam-é néked, hogy ha hiszel, meglátod majd az Istennek dicsőségét?” (Jn 11,39–40). Az idézetekből kitűnik, hogy Jézus kiigazításai – vö. lényegét tekintve: 1. aki hisz a feltámadásban, az feltámad; 2. aki hisz, az meglátja azt, amiben hisz – arra irányulnak, hogy Mártha *szó szerinti értelmezését* egy elvont jelentéssel váltsa le, melynek magját a *belső teremtetés* alkotja: az ember maga teremti meg hitével az önnön részét képező csodát.²⁹⁸ Mindaz, ami az isteni

²⁹⁷ Jelen kifejtésnél részletesebben: Kroó 1994b.

²⁹⁸ Vö. *A Karamazov testvérekben*: „A realistánál *nem a csoda szüli a hitet, hanem a hit a csodát*. Ha egyszer a realista hinni kezd, akkor éppen realizmusánál fogva okvetlenül el kell fogadnia a csodát is. Tamás apostol kijelentette, hogy nem hiszi el az Úr megjelenését addig, amíg nem látja, amikor pedig látta, azt mondta: »Én

cselekmény folyamán mutatkozik, végső soron az ember teremtményének, tehát az önteremtés eredményének bizonyul. Eszerint Lázár feltámasztásával Jézus önmagán is végrehajtja az önteremtés csodáját. Nemcsak feltámasztó, hanem feltámasztott, egy személyben teremtő és teremtet, így válik magának a feltámadásnak szemantikai reprezentánsává (vö. „Én vagyok a feltámadás...”).²⁹⁹ Ezzel Lázár feltámasztásának a története szemantikai előképként megelőlegezi Jézus későbbi, az evangélium cselekményvilágába helyezett feltámadását (és ezzel a két történet költői kifejtése a *régi szó – új szó* relációjába lép). Lázár feltámasztása pedig a *Bűn és bűnhődés*nek éppen azon a helyén idéződik be, ahol az önteremtő Raszkolnyikov saját feltámadásán keresztül kezdi életre kelteni Szonyát Isten fogalmának átértelmezésével, új megvilágításba helyezve az evangéliumi szót: nem kizárólag Szonyaét, hanem saját korábbi „szó szerinti” értelmezését is. Így válik szimbolikus értelművé, ahogyan Raszkolnyikov *átviszi a gyertya fényéhez* azt a könyvet, amelyet a csendes Lizaveta vitt ajándékba Szonyának.³⁰⁰ Ezt követően válik Szonya álmában sajátta, *belsővé* az átértelmezés. Álmában a lány nemcsak a gyermekeket látja, akiknek sorsát Raszkolnyikov Isten szerepének átértelmezése útján új fénybe vonta, hanem magának az evangéliumi felolvasásnak³⁰¹ a cselekményét is újraéli, csakúgy, ahogy a már feltámadott Raszkolnyikov leborulásának a gesztusára is *aktív értelmezői odafordulással* emlékezik: „Lázálmokkal viaskodott egész éjszaka. Többször is kiugrott az ágyból, és sírt, kezét tördelte, aztán megint lázálmok jöttek, Polenykát látta és Katyerina Ivanovná, Lizavetát, a Biblia-olvasást, és őt, őt... a sápadt arcát, égő szemét... Megcsókolja a lábát, és sír... Uram, Istenem!” (393; 253). Ez az álom tölti be a narratív közvetítés funkcióját Szonya *nem-értésének* és Raszkolnyikov által megjósolt *megértésének* jelentéspontjai között. És ez az álom avatja Szonyát az odaborulás gesztusának szemantikai alakhordozójává. Csupán ezután hajolhat oda Raszkolnyikovhoz, a világhoz, melynek immár ő maga is ténylegesen részesévé vált: lásd „...nincs nálad boldogtalanabb a világon [...] Ó, én boldogtalan... [...] Együtt [...] együtt...” (489; 316).

Uram, én Istenem!» A csoda készítette arra, hogy szilárdan higgyen? Az a legvalószínűbb, hogy nem; hogy csakis azért hitt, mert hinni akart, és lelke mélyén már akkor odaadón hitt, amikor azt mondta: »Nem hiszem el, amíg nem látom«”. Dosztojevszkij 1977, 1: 36. Fordította: Makai Imre.

²⁹⁹ A feltámasztás aktusában a cselekvő és átélő szubjektumok alakjainak szemantikai kölcsönhatásáról a bibliai alakinkarnációk váltásának a problémakörében tárgyalva lásd Topor 1988: 87.

³⁰⁰ Lásd oroszul a „Лизавете принесла” ↔ „Он перенес книгу к свече” ellentétet (249).

³⁰¹ Itt kínálkozik magyarázat arra, hogyan kapcsolódik Szonya feltámadásához az *olvasás* cselekménye, melyet Novikova elsődlegesen Raszkolnyikov alakjára vonatkoztatva értelmez. Lásd Новикова 1999: 89–98. A felolvasás jelenetében a Szonyát és Jézust intertextuális párhuzamba állító motívumjegyekről lásd Kroó 1994b: 190. A Lázár–Krisztus-figurák összekapcsolásának legrészletesebb bemutatását a regényhősök szemantikájának alakszerepekre („irodalmi szerepekre”) történő lebontásával lásd Torop 1988.

A regényben Szonya és Raszkolnyikov alakjának „együttessége” azon alapozódik meg, ahogyan Raszkolnyikov a „csöndesekkel” (a Lizaveta által Szonyának hozott Biblián keresztül) egy szöveginterpretáló olvasási aktusban kell, hogy újraértelmezze az evangéliumi történetet, átalakítva saját régi, „szó szerinti” szövegértelmezését. Az átértelmezés cselekményében válnak Szonya és Raszkolnyikov egymás méltó társává, és jutnak el közösen a *feltámadás* evangéliumi szövegben foglalt titkának a megértéséig, mely nem a történet „szó szerinti” regiszterében, hanem metaforikus értelmezésében tárul fel. Dosztojevszkij regénye pedig ezenközben a *régi* és az *új szó* összes jelentésspektusát termékenyen együtt tartja. Egységbe fogja Mártha értetlenségétől indulóan a feltámasztás csodáját metaforikus olvasatban közvetítő evangéliumi megfogalmazást, az evangéliumon belül Lázár és Jézus feltámadását, a két Lázár-történetet, Raszkolnyikov és Szonya szó szerinti értelmezésétől az új világ- és szövegértelmezésig haladó utat. Mindez úgy történik, hogy e bonyolult szemantikai rendszerben a *régi szótól* az *új szóig* vezető út modellálódik.

II.

AZ EPIGON SZÓISMÉTLÉSTŐL A SZÓTEREMTŐ FELTÁMADÁSIG

Feltárult, hogy a *régi szó* ↔ *új szó* szembeállításnak Raszkolnyikov cikkében való megjelenítése mint bináris oppozíció már a teória első értelmezésekor feloldódik, amikor is Raszkolnyikov egyrészt azt, amit „ezerszer leírtak” és „ezerszer olvastak”, s ami így „nem különösebben új”, úgy fogalmaz át, hogy az mégiscsak tartalmaz valami *szokatlanul újat*.³⁰² A regény jelentésvilágában ez *új szónak* minősül. E jelentés összekötődik az értelmezés aktusával, amely egyben szövegértelmezés, a regényi textus kibontakozásával pedig újra és újra beléphetünk abba a dinamikus folyamatba, ami nyomon követhetővé teszi, hogyan alakul át a *régi szó új szóvá* a szóalkotásnak az eseménytörténeti világban való megjelenítésétől kezdődően a mű intertextuális poétikájához kötött önreflexív tükröződéséig bezárólag.³⁰³ A

³⁰² Az *особенно новое* értelme etimológiai síkon konnotálja a *személyeset*, és ez az, ami visszaolvasható Raszkolnyikov teóriájába, mely szerint a *közönségesek* elválnak a *nem-közönségesektől*, ki utóbbiak személyes jogokkal rendelkeznek. Ami kerestetik tehát: az a személyes, ami *individuuálisan új szó*. Vö. Фасмер 1986–1987, III: 162.

³⁰³ E folyamat poétikai következetességét az intertextusokra vonatkoztatva lásd a már hivatkozott orosz nyelvű monográfia *Bűn és bűnhődés*t tárgyaló fejezetében: Kroó 2005: 98–210. A művészi kibontás menetébe tartoznak a regényszövegben többek között az *Ószövétség* és az *Újszövétség* viszonyában megmutatkozó szövegátalakulások; az újszövétségi két Lázár-történetnek mint két szövegváltozatnak az összefüggése; a *szegény Lázár* ellentétes szövegértéseiinek interpretációs története mint kulturális pretextus, és ezzel kapcsolatosan jelentésbelileg a *raszkolra* utalva az *óhit* és az *újhit* értelmezési szövegeinek ütközései. A *régi* és *új szó* ellentétének mint kulturális (irodalmi) szövegek konfliktusának, valamint azok egymásba alakulásának,

fenti bemutatás értelmében e (különböző szövegszinteken zajló) folyamatok kettős metaforizáció útján mennek végbe. Legközvetlenebbül a *szóalkotás* és a *megválasztott cselekvés* helyettesíthetők be egymásba metaforikusan. A szóformálás konkrét jelentését az *értelmezés* közvetítő mozzanatán keresztül ugyanakkor a regény a *szövegértelmezés*, az *újraértelmező szövegalkotás* gondolatának az irányába tolja, ahol is a *szöveg* a legkülönfélébb irodalmi műalkotásokat fedi, melyek döntő módon folynak bele a *Bűn és bűnhődés* intertextuális poétikai gyakorlatába. E másodlagos metaforizáció a *szót* egyben a *textus* és a *metatextus* metaforájává avatja.

Az *epigon szóisméltés* → *kreatív szóteremtés* szemantikai átalakítás befogadói érzékelése ezek szerint két szilárd pilléren nyugszik: a hangsúlyosan az eseménytörténeti szférához kapcsolt metaforizációs folyamatok rendszerszerűségének feltérképezésén, illetve a szövegek közötti transzformációk felderítésén. Most egész röviden az első problémára térek ki, hogy eljuthassunk a gyilkosság értelmezéséig és a közvetítő szemantikai funkciónak a címben ígért meghatározásáig.³⁰⁴

A cselekményvilágból elvonatkoztatható szemantikai modell rekonstruálására irányuló kutatás végkövetkezéseit előrebozsátom. A *Bűn és bűnhődés* hősei az osztályrészükül jutó tragikus léthelyzetekből igyekeznek kitörni egy olyan világban, melynek létmódja a *régi szó* érvényén nyugszik. A *régi szó* regényben kibontott metaforavariánsaként lásd a *régi törvényt*, a világ létrendjét szemantikailag fémjelző erőszakos *külső ütést*,³⁰⁵ mely az embereket a

illetve mint szövegértelmezések transzformációjának a gondolkörnyezetében interpretáltam azt a tényt is, amelyre filológiai kutatásai során Tyihomirov mutatott rá tanulmányában: a *Bűn és bűnhődés* szövegében Dosztojevszkij két bibliaváltozatot használ *Lázár feltámasztásának* megidézésére, egy korábbi, egy *régit* (1823) és egy *újat* (1863). Vö. Тихомиров: 1996.

³⁰⁴ A további szövegek közötti vonatkozások értelmezését részletesen lásd Kroó 2005, idézett fejezet.

³⁰⁵ Az *ütés* (az életet fenyegető erőszak) szimbolizációjának cselekményesülését lásd Raszkolnyikov álmaiban, különösképpen a lovas álomban. Másfelől a cselekmény és a szimbolizáció összefüggéséről az is állítható, hogy éppen a metaforizálódó eseménykomponensek paradigmasorba rendeződése biztosítja a szimbolizáció folyamatát. A paradigmatisáció szintagmatikus kibontásának az azonosítását lásd Kroó 1994b: 197 (lásd továbbá: uő. 1995: 129. Az említett lovas álomnak a Dosztojevszkij-szakirodalomban legrészletesebb leírását és legmélyebb szövegek közötti értelmezését lásd Секеши 2002. E tanulmány részét képezi a szerző védett PhD disszertációjának (Szekeres 2009). A hazai kutatásban Jahl Kathrin nevéhez kötődik Raszkolnyikov álmának mitopoétikai értelmezése (védett PhD disszertáció): Яхл 1998: 55–101.

Az itt rejlő elméleti problémapontra összpontosítva megjegyzendő, hogy a *paradigmatizáció szintagmatikus kibontásának* a feltételezése értelmében megállapítható, hogy a paradigmatis és a szintagmatikus poétikai gondolkodás nem állnak egymással *szemben*, ahogyan az egymásra következés (a szukcesszivitás) és az egyidejűség (a szimultaneitás) sokszor hangsúlyozott különbsége sem tartható mereven. Krystina Pomorska másképp hívja fel a figyelmet e tényre, amikor a diszkurzus két jakobsoni értelemben vett tengelyének a működésével kapcsolatosan „tendenciákról” beszél, illetve arról, hogy a prózában az egymásra következés *dominál* az egyidejűség felett (ez az, ami a jakobsoni rendszerben megfelel a metonimikusság, ill. kombináció elve túlsúlyának a metaforikus – ekvivalencia szellemű – szelekciós elv felett). Amikor a paradigmatisáció szintagmatikus kibontására gondolok, nem tendenciákat vagy túlsúlyt értek, hanem éppen azt, hogy a paradigma is „megképződik”, tehát csak szövegfolytonosságában fogható. Jakobson elméletéhez visszakanyarodva mondható, hogy ez a Pomorska által kiemelt tulajdonsággal függ össze, miszerint a metafora és metonímia itt nem egyszerű szóképek, melyek szemben állnának a működő nyelvet szervező uralkodó erővel. Másfelől

szöveg kiinduló szemantizációs alakzatában egyfelől ütest végrehajtó szubjektumokra (lexikai témamotívum), az erőszakos *ütes elkövetőire*: *áldozatot követelőkre* (e változatok kiemelt megjelenítése a gyilkosság, mely éppen a *бумь* értelmét helyezi domináns értelmi pozícióba), másfelől az *ütest eltűrő szubjektumokra*, az erőszakot elszenvedőkre: *áldozatot hozókra* bontja, majd a későbbiekben a *részvétet* és az *ütest* egy ok-okozati összefüggésrendet megjelenítő cselekménymotivációs láncolatban félreérthetetlenül egymás mellé rendeli. Kitörésük, új élethelyzetbe való átkerülésük érdekében a szereplők – többek között Marmeladov, Katyerina Ivanovna, Szonya, Dunya, Raszkolnyikov – látszólag eltérő megoldásokat, kiutakat keresnek (vö.: iszákosság, nyílt prostitúció, szerelem nélküli házasság stb.), melyek kivétel nélkül mind eseménytörténeti megjelenítésben kerülnek az olvasó szeme elé. A *régi világhoz* tartozó *külső ütes* és *régi szó* így a *kimenettel*, a *kijutással* (*kiútkereséssel*)³⁰⁶ kapcsolódik össze, amennyiben a regény cselekményanyaga bemutatja a hősöket összefűző rokon törekvéseket, melyek arra irányulnak, hogy e szereplők *kijuthassanak a külső ütes* (és az azzal egyjelentésű *részvét*) törvényében megtestesülő *régi szó* világából.³⁰⁷ Az ábrázolt események szférájában azonban e törekvés kétségkívül kudarcra ítéltetik. A szemantikai tengely másik, az *életet* reprezentáló pólusán jelenik meg a *belső ütes* (*önütes*), a *belső szó* és az a *kimenetel*, mely a *valós, érdemi kijutással*, a *feltámadással* fűződik egybe. Így a *halál* → *élet* transzformációs invariáns három egymással szorosan összefüggő szemantikai formaváltozata a következő jelentésutakat fűzi egybe: 1. *külső ütes* → *belső önütes*, 2. *régi szó* → *új szó*, 3. *sikertelen kimenetel* → *valós kimenetel* (*feltámadás*).

A szűzsés alakzattá összekapcsolódó transzformációváltozatok közül ugyanakkor a *kudarcra ítélt kimenetel* → *valós kijutás* (*feltámadás*) jelentésváltás alaposabb vizsgálata látni engedi, hogy a folyamat valójában nem kétfázisú. A regény ugyanis a halál állapotából való kijutási kísérlet, a hamis sorskilépés³⁰⁸ (az első, kudarcra ítélt személyes sorsalakítási események; a továbbiakban a bonyolult tartalom körülírását egyszerűsítendő: *kimenetel/1*) és az igaz *feltámadás* (szintén csak a leírásban egyszerűsítendő: *kimenetel/2*) mellett a *kimenetel*

Pomorska kommentárjában semmiképpen sem érték egyet azzal a gondolattal, miszerint a költészetben *nincs esemény*, hanem inkább ekvivalensek rendszere alkotja a diszkurzust. Lásd Pomorska 1992a: 5–6.

³⁰⁶ Lásd a „выход” és annak poétikai megjelenítési formáiként a *menni* különböző változatait – például azt, ahogyan Dunyecska készül „feleségül menni” Pjotr Petrovicshoz – oroszul: „Дунечка выходит за Петра Петровича” (34, vö. „вся в волнении от радости свидания [с братом – К. К.] [...], уже из этого одного пошла бы за Петра Петровича”, uo.); Szonya „elmege arra a bizonyos dologra” (saját fordítás., vö.: „на такое дело пошлу”, 17), szó szerint: a *sárga cédula*, a *bárca útján megy* („по желтому билету пошла”, 14); Az uzsorásasszonyra támadva Raszkolnyikov is „rámege” áldozatára („пошел прямо на нее [на старушку – К. К.]”, 62).

³⁰⁷ Vö. azzal a koncepcióval, mely szerint a *kimenetel* (выход) rögtön Raszkolnyikov első cselekvésében megnyilatkozik. Кацман 1999: 167.

³⁰⁸ A *hamis kiút* és az *igazi kiút* motívumainak szétválasztását és a *kiúttalanság* motívumának megjelölését lásd Топоров 1995b (eredetileg: 1973-ban).

motívumvariánsával, a *világból való kintlevés*, a *térfosztottság* jegyével határozza meg magát azt a kiinduló állapotot is, mely a hősök élethelyzetének motívumjegye. (Nem más ez, mint a világból való akaratlan kívülkerülés, kirekesztődés, mely kiinduló állapotként motiválja a sorsrendezési kísérletet – ez a tartalma a *kimenetel* induló szemantikai alakzatának; a továbbiakban a jelölés leegyszerűsítésében: *kimenetel/0*.) A szereplők ilyenén kitaszítottága egyértelműen magának a régi világnak a halottságában, a „rég szó”-nak a törvényében gyökerezik. A *kimenetel* szemantikai szűzsége (a motívumalakzatnak transzformációsorként fogható jelentésútja) ennek megfelelően a következőképpen rögzíthető: *kimenetel/0 (a világból való kényszerű kintlevés állapota) → kimenetel/1 (a kirekesztettség állapotából való kikerülés első kísérlete: hamis kiút) → kimenetel/2 (tényleges kijutás: feltámadás).*

A *kitaszítottság állapotához* a hősök otthontalanságának, harmóniából való kívülrekedtségének cselekménymotívumait rendeli a regény eseményvilága – lásd pl. Raszkolnyikov kényszerű távozását az egyetemről, Dunya és édesanyja kiköltöztetését régi lakásából, vagy Marmeladov otthontalanságát. A *kijutási kísérlet* a cselekmény síkján a hősök kiútkeresésének folyamataként válik megfoghatóvá, és ez kivétel nélkül *hamis kiút* megtalálásába és a legtöbb esetben tényleges felvállalásába torkollik – lásd Raszkolnyikov gyilkosságát, Marmeladov iszákosságát, Katyerina Ivanovna másodszori férjhezmenetelét, Szonya prostitúcióját, Dunyának a végső pontig tartó elszánását, hogy férjhez menjen Luzsinhoz. Az *első, torz kiútkeresést*, melynek több szereplőnél a különféle ismétlődési változatai is szerepelnek a bemutatásban, váltja le minden hivatkozott esetben az *újabb kiútkeresés* (a kiútkeresés folytatása). Ennek eredménye lesz a cselekményes megjelenésében legtöbbször igen egyszerű formát öltő *megtalált út* – lásd pl. Katyerina Ivanovna Szonyára vonatkozó önitételének és egész élete tanulságát számba vevő értékelésének a megszületését a halál előtti utolsó pillanatokban. E *feltámadás* majdnem minden központi szereplőt érintően megfogalmazódik a műben, az alakokhoz kötött motívumtranszformációsorok zárópontjaként.³⁰⁹

Itt szükséges megjegyezni, hogy az első kijutási kísérlet az, mely a részvétén keresztül

³⁰⁹ Annak szempontjából, ahogyan az értekezésben érvényesített kifejtési logika a *Bűn és bűnhődés* értelmezését a *Fehér éjszakák* környezetébe vonja rendkívül figyelemre méltó M. L. Gaszparov elégiáértelmezése. A kutató Baratinszkij elégiáiban a *Bűn és bűnhődés*ben fent megjelölt szemantikai menetet azonosítja, amikor rámutat arra, hogy a kiinduló szituáció után megjelenik a helyzet lehetséges megoldásának a hamis útja, majd annak elutasítása, és az igazi megoldás előnyben részesítése. Vö. Гаспаров 1989: 41. A modell itt tehát elégiái szűzségjellemzőket körvonalaz. Szintén megfontolandó, hogy a kutató az „analitikus”-nak nevezett versek műfaji eredetét a szumarokovi elégiái tradíciói tragédiai közelségében fedezi fel. Arra a tragédiai monológ típusra tekint különös figyelemmel, amelynek keretében a hős kritikus helyzetben választ és döntést hoz. Gaszparov megítélése szerint többek között ez lehet olyan forrás, mely Baratinszkij elégiái patoszáat táplálja. Uo. 61. A *Bűn és bűnhődés* kontextusában mindennek az ad különös nyomatókat, hogy Dosztojevszkij regénye műfajilag sok szállal kötődik a tragédiához.

megszólaltatja a szentimentalizmus témáját, és ezt a *Bűn és bűnhődés* közismerten Schiller nevével fémjelzi az áldozatot hozó, jóhiszemű „schilleri széplelkek” (52; vö. „И так-то вот всегда у этих шиллеровских прекрасных душ бывает”, 37) motívumán keresztül.³¹⁰ Ahogy ezt Borisz Tyihomirov legújabb kommentárja már körültekintően rögzíti,³¹¹ az adott szignál (vö. „Schöne Seele”³¹²) és annak üzenete Schiller filozófiai esztétikájának a kategóriájához vezet vissza. Az emberi természet problematizálásával, a közvetlen érzés és a morális kötelesség harmóniájának a dilemmájával függ össze.³¹³ Mindezt Raszkolnyikov ironikus tematizációja a regény adott helyén éles fénybe helyezi. Bahtyin a maga idején a szóban forgó szöveghely kontextusát választotta egyik példaként annak illusztrálására, hogyan válik a hős belső mikrodialógusaiban a regény minden vezető nagy hangja, szólama dialogikussá, ami intonációs ütközésben jelentkezik. Dunya visszaidézett gondolatára is ráépül Raszkolnyikov ironikus, felháborodott, figyelmeztető intonációja („иронические, возмущенные, предостерегающие интонации”, 101).³¹⁴ Tyihomirov is megtartja a kéthangúság gondolatát, éppen abban az értelemben, mint Bahtyin, azt sejtetve, hogy az „igazságtalan szív” gondolati súlyát is tartalmazó kifejezés – mely láthatólag ötvözi e kéthangú intonációt („Ó, Ti drága, igazságtalan szívek!”, 54; „О, милые и несправедливые сердца!”, 38) – végül elvezet az egyértelmű kritikához. E szerint mindez Raszkolnyikov számára tragikus következményekkel járhat, nevezetesen azzal, hogy az áldozat passzív elfogadójának a szerepébe kényszerül.³¹⁵ Tiszta példáját láthatjuk annak, ahogyan az intonációs ütközés újrajelöli a bináris ellentéteket, eloldva eredeti jelentésüktől a meghatározás alá eső tartalmakat a szóban forgó „dialogizált monológ” végén. A kiemelt egységek ugyanis a regényben vezetett motívum-előfordulásokra ráépülnek, és nem kizárólag egy másik hős szolamát osztják meg újfajta intonációval. A monológban rejtetten, de mégis megszólaló témát: milyen hatással van Luzsin és Szvidrigajlov Dunyára a tekintetben, hogy áldozatot hozzon Raszkolnyikovért (mindez implikálja az *erő* jelentését, amit a két alakhoz kapcsolt későbbi regénybeli *űtés*-motívumváltozatok majd egyértelműsítene), a dialógus elvezeti a *részvéttől* a Raszkolnyikovot sújtó *erő* gondolatáig. Arra szintén csak erővel lehet válaszolni, máskülönben életéről mondana le („Vagy lemondani az életről végképpen!”, 56). A

³¹⁰ Dosztojevszkij Schillerhez való viszonyáról, szakirodalmi megjelölésekkel: Достоевский 1973, T. 7: 366. (L. D. Opulszkaja kommentárja). A schilleri széplelkűség értelméről a *Bűn és bűnhődés*ben lásd Ковач 1985: 87–88; más kontextusban az esztétizálásról: Вепч 1983, különösen: 72.

³¹¹ Тихомиров 2005: 98; Белов 1985: 85.

³¹² Vö. Schiller [*A kellemről és a méltóságról*] 2005b: 106, *passim*.

³¹³ Vö.: „A szép lélek tehát az, akiben harmonizál érzékiség és ész, kötelesség és hajlam, a grácia pedig az ő jelenségbeli kifejeződése”. Uo. 107.

³¹⁴ Бахтин 1963: 101.

³¹⁵ Тихомиров 2005: 98. A Schiller-témának Szvidrigajlov alakjához való kapcsolását lásd uo. 387–389. Szvidrigajlovról az *áldozatiság*, illetve Печорин alakjának a kontextusában lásd Манолакев 2007: 164-tól.

dinamikus szemantikai sor ezzel nem ér véget, a vizsgált probléma értelmezhetősége szempontjából azonban itt kínálkozik megállás. E belső monológban ugyanis tisztán látható, amint a Dunya, Szonya és édesanyja életéért aggódó Raszkolnyikov egy pillanatnyi gondolati nyugvóponton, ahol most mi is megálltunk, oda jut, hogy saját életét, melyért áldozatot hoznának, éppúgy elveszettnek látja, mint azokét, akik meghozták ezt az áldozatot. A *külső erő* (a sors és a körülmények általi áldozatba kényszerítés) és az ehhez kapcsolódó *részvét* nem ellentétben állnak már itt (Dunya a világgal szemben). Dunya élete Raszkolnyikov életével kerül mellérendelő viszonyba. A szemantikai közvetítő, mely a bináris oppozíció átírási folyamatának tematikus szignáljaként szolgál, a *belső erő* motívuma: „És győzitek majd erővel?” (54). Mintha ettől a gondolattól kapna maga Raszkolnyikov erőre, aki elhatározza: nem hajlandó lemondani életéről, vagyis feltétlenül elhárítja Dunya áldozatát, a részvétből fakadó önfeláldozást. E ponton jelenik meg mégis a hős elerőtlenedése. A dialogizált monológ legvégén: „Megremegett”. A szöveg itt részletezi, hogy Raszkolnyikov a „gyilkosság álmát” gondolja újra, megváltozott viszonyulással, s az félelmesen idegen formában tárul a szeme elé: „Ezt átlátta most egy szempillantás alatt, és... mintha föbe kólintották volna, elfeketedett előtte a világ. Gyorsan, kutatva körülpillantott. Szeretett volna leülni, és padot keresett” (56).

Figyelemre méltó, hogy az *erőfelvállalás* („Vagy lemondani az életről végképpen! – kiáltotta”) és a *tett irányában való elbizonytalanodás* („Csakhogy ez most nem a tegnapi gondolat volt”) közé egy másik intonációs meghasítást ékel a monológ vége. Ez pedig Marmeladov előző napi „szentimentális” elbeszélésének egy részlete: „Megérti, uram, megérti, mit jelent az, ha valakinek már nincs hová mennie? – villant eszébe a Marmeladov tegnapi kérdése. – Mert hiszen mindenkinek kell hogy legalább egy utolsó menedéke legyen!” (56). Mindez azt jelenti, hogy Marmeladov érzelmes, a részvét témájára összpontosító életelbeszélése igen feltűnő helyen integrálódik abba a témába, melyet a *schilleri széplelkűség*hez kötött *emberi természet* (natúra) összetett problémája keretez, mint láthattuk: a kiinduló bináris oppozíciók átjelölésének folyamatában, az intonációs meghasítások dinamikus előrehaladásával az újraértékelő jelölés kérdését is előtérbe állítva. Ennyiben visszaérkezünk a *természet és kultúra* kérdéséhez. A cselekményvilág felépítésének a szintjén, Raszkolnyikovon keresztül a regény adott pontja arra kérdez, milyen is az emberi természet, mi az ember hajlandósága és morális választása közötti összefüggés. Másfelől erre kérdezni csak *jelölés folyamatában* lehet, melynek során az emberi természet maga folytonosan újraértékelődik, tekintettel arra, hogy a bináris oppozíciók sematikusságának a megbontása újfajta szemantikai motivációs összefüggéseket iktat be az értelmezésbe. (Kiderül, hogy

Dunya részvéte nemcsak az ő saját életét, hanem Raszkolnyikovét is elpusztíthatja. Ekkor már az „igazságtalan szívek” kifejezés olyan tartalmat fed, mely Raszkolnyikov életére Dunyáéval egyenrangú tragikus következményeket és pusztítást mér, vagyis áldozatával Dunya Raszkolnyikov irányában is „igazságtalan” lenne). A *természet* meghatározása eszerint állandó mozgásban van, és épp ez a gondolat magyarázza annak szükségességét, hogy a bináris oppozíciók helyenként egymásba lényegüljenek és finomabb árnyalatokban határozódjanak meg újra (ebben az értelemben a szemantikai szűzsés kibontásnak a folyamata a regényben a folytonos jelentésfinomodás, értelemárnyalás irányában halad). *Natúra* és *kultúra* relációja metaszemiotikai szinten ismét mint a *közvetlen emberi természet* és a *jelölés közvetítésének* a problémája áll előttünk, és éppen ez az, amit keretbe foglal „Schiller” emblematikus megnevezése („Schiller” mint a kulturális jelölés kódja). Ebben az olvasatban pedig a vizsgált belső monológ a *jelölés közvetítési dinamikájának* a bemutatását megvalósító kiemelt szöveghelyként is értelmezhető.

Kanyarodjunk ismét vissza a metapoétikai szintről az események világába, illetve az ahhoz primeren (belső mikrodialógus-sor közvetítése nélkül) kötődő szemantizációs folyamatokhoz! Lépünk közel újra ahhoz a jelenethez, amelyre Raszkolnyikov utolsó, és ahogy tapasztalhattuk: igen fontos, mivel az *erőfelvállalás* és az *elerőtlenedés* között motivációt biztosító intonációs meghasítása visszautal. Ez Marmeladov szentimentális elbeszélése. Az „intonációs meghasítás” meghatározást csak annyiban jogos itt használni, amennyiben a kontextus, pontosabban az a jelölési sor, melyben ez az emlék felmerül, ilyen természetű – intonációs ütközéseket léptet életbe. Épp e Marmeladov elbeszéléséből merített emlék zárja azonban az említett kontextust, mivel a későbbiekben Raszkolnyikov nem tematizálja a megidézett közléseket. A szemantizáció kilép tehát a belső monológ keretéből, nincs hozzá raszkolnyikovi kommentáló szó. Van helyette azonban esemény: Raszkolnyikov elerőtlenedik és új megvilágításban látja a gyilkosság álmát. Ebben az összefüggésben maga a marmeladovi elbeszélés, melyet egészében konnotál a beidézés, válik szemantikailag meghasító hanggá. Funkciója szerint hasonlóan működik, mint a szokásos intonációs megbontás. E történet egésze írja felül jelentésbelileg Raszkolnyikov *erőfelvállalását*. Kérdés ezek után, hogy mivel. Mit mond az olvasónak ez a szöveg, aminek *eredményeképpen* Raszkolnyikov egy pillanatra úgy érzi, hogy nem helyes döntés számára a gyilkosság? Az hirtelen félelmetes fényben tűnik fel előtte, gondolata *elerőtleníti*.

Az elbeszélés szemantikai konstrukciója értelmezésének a megelőlegezésével megállapítható: Marmeladov elbeszélése, miközben intonációs tonalitása szerint *par excellence* szentimentális történetet képvisel, szemantizációs dinamikáját tekintve olyan

modellt épít, mely a hamis kimeneteltől (*kimenetel/1*) elvezet az igazi feltámadás (*kimenetel/2*) gondolatáig. Amikor az olvasó Raszkolnyikov belső monológja végén Marmeladov elbeszélésére emlékeztető jelzést kap, a feltámadás jelentésmo­dellje már rendelkezésre áll. E szöveg­szemantika motiválja tehát Raszkolnyikov elerőtlenedését, a gyilkossággal való cselekvés lehetőségének pillanatnyi érvénytelenítését a regényben, melyet a hős hirtelen megváltozása csak tükröz. Valójában a *feltámadás* szemantikai modelljére való emlékeztetéssel (*kimenetel/2* üzenetével) írja felül az adott szöveghely Raszkolnyikov *erőfelvállalását* mint *gyilkosságot*, melyet azután a további jelentéskifejtés során a leghatározottabban *hamis kiútként* (*kimenetel/1*) jelöl meg. Az átértékelés így ismét szemantikai természetű, mely intonációs modalitásütközések kontextusában, de intonációs lehetőséget biztosító tematizáció nélkül zajlik a regényben. Az eredmény újra a bináris op­po­zi­ciók érzékenyebb jelentésmeghatározása. Marmeladov elbeszélése viszont hangsúlyosan szentimentális retorikával felépített szövegmű. A szentimentális intonációs szemantika így mint konnotált jelentés kerül be az adott szövegrészbe, és annak egész dinamikája hasítja meg a gyilkosság szintén konnotált jelentését. Mindez megint csak a jelölés és a jelölhetőség kérdéseire irányítja a figyelmet. Ami pedig jelölés tárgyát képezi, az Marmeladov *szentimentális természete*.

Alább röviden bemutatom a *feltámadás*-modell felépülését a szóban forgó elbeszélésben (1. rész, 2. fejezet), a *kimenetel* motívumára összpontosítva a figyelmet.

Panaszában Marmeladov önnön élethelyzetét, a regény többi szereplőjével rokon szegénységét maga azonosítja a *világból való kényszerű kinnlevés állapotaként*: „A koldust nem is bottal *űzik el*, de seprűvel *kergetik ki* az emberek társaságából” (18; vö. „выгоняют”, „выметают из”, 13). *Kimenetel/0*-hoz szorosan hozzákapcsolódik a *kiútatlanság* (“nincs már kihez, nincs már hová menjen”, 20; „не к кому [...] идти больше некуда”, 14³¹⁶), mely, többek között, a „semmi sem *jön ki* a dologból” (vált., vö. 19; „из сего ничего не выйдет”, 14) formájában jelenik meg a vizsgált motívum félreérthetetlen változataként. Marmeladov a helytől és úttól való megfosztottságot mint a részvét terének hiányát jelöli meg: „Ó, bárcsak *megszánna* [...] hiszen minden ember számára kell, hogy legyen egy olyan *hely, ahol* még őt is *megszánják*” (vált., 21; 14–15). E gondolat fényében magától értetődőnek tűnik, hogy Marmeladov „kiútja”, az együttérzés terének megteremtését célzó ivás éppen a hősnek kijáró részvét érzésének előhívását célozza: „azért is iszom, mert az ivásban *együttérzést és érzelmet*

³¹⁶ A motívum értelmezését a *cselekvés szükségessége és a morális választások alternatíváitól való megfosztottság* konfliktusán keresztül lásd Ковач 1985: 74. Raszkolnyikov morális alternatíváinak kérdésköréről mitopoétikai kutatási kontextusban lásd Anderson 1986: 58.

keresek” (vált., 21; 15; vö. a Raszkolnyikovhoz intézett kérdéssel: „Ön talán sajnál most engem? No, mondja, uram, sajnál, vagy nem? [...] Tölteni akart, de nem volt már mit, üres volt az üveg”, 30; 20). „Az ivásban együttérzést és érzelmet keresek” közvetlen kontextusa ugyanakkor a „részvétet” olyan érzésként azonosítja, melynek alanya Marmeladov, s amely Katyerina Ivanovnára irányul: „Katyerina Ivanovna reggeltől estig dolgozik, sűrűn, mos meg gyerekeket mosdat [...], és gyenge a melle, tüdőbajra hajlamos, és én ezt mind *átérem*. Vagy azt hiszi tán, hogy nem *érzek vele*? Mennél többet iszom, annál erősebben érzem. Azért is iszom, mert az ivásban *együttérzést és érzelmet* keresek” (vált., 21; 15).

A gondolatkifejtés különösségét az adja, hogy az ivás mint a részvét terének megtalálási kísérlete szűkebb és tágabb jelentéskörnyezetében más-más értelmű. A tág kontextus Marmeladov önmagára irányuló részvétkeresésének vágyát emeli ki, melyet a kiinduló térfosztottságból való *eredménytelen kijutásként* határoz meg. A közvetlen kontextus, ezzel szemben, a *kívülről jövő részvét* helyére a *belülről megteremtett és a világ felé fordított együttérzést* állítja. Ennek az együttérzésnek az érzelmi magja az a szenvedés, mely a másik szenvedéséből fakad. A két jelentés egymáshoz való viszonya olyan lényeges szemantikai transzformációt jelöl ki, mely a vizsgált *feltámadás*-modell egészének sajátosságát domborítja ki. Az emberre irányuló *külső teremtés* (jelen esetben a részvétben kívülről való részesülés) a *belülről végrehajtott teremtés* motívumára cserélődik. E motívum is a térhez kötődik és jelentése egyértelműen elválzik a *hamis kiúttól, kimenetel/1-től*. A *teremtésnek* az *önteremtésbe* történő átfordítása a *külső → belső* váltásként valósul meg, ami teljes mértékben megfelel a korábbiakban részben már bemutatott transzformációs változatoknak: vö. *külső ütés → belső ütés; külső, régi szó → belső, új szó; külső ismétlés → belső ismétlés*.

A jelentésváltás az adott modellben szakaszosan, következetesen bontakozik ki:

1) „– Mért szánjunk, mi? – kiáltotta oda neki a kocsmáros [...] – Hogy mért szánjatok? Miért? – jajdult fel Marmeladov [...] mintha éppen erre a szóra várt volna. – Hogy mért szánj, azt kérde? Igazad van, nincs miért szánnotok. Megfeszíteni kell engem, keresztre feszíteni és nem szánni. De feszítsd meg, bíró, feszítsd meg, és megfeszítvén szánjad! És akkor én magam megyek hozzád, hogy megfeszíts, mivelhogy nem a vigasságot szomjúhozom, hanem a bánatot és könnyeket!” (vált., 30; 21). A vizsgált szegmentum az *együttérzés* helyére a megfeszítésben testet öltő *ítéletet* és az ennek nyomán ébredő *részvétet* állítja („feszítsd meg, és megfeszítvén szánjad!”). Ítélethozóként Marmeladov két alanyt jelöl meg – egy *külső „bíró”* („судия”), majd másodikként saját magát. Az ítéletet mint kívülről érkező ráérettetést fogadja el: „De feszítsd meg, bíró, feszítsd meg [...] És akkor én magam megyek hozzád, hogy megfeszíts”.

2) A transzformációsor második eleme megismétli a *külső ítélet*en alapuló, kívülről érkező *részvétet*, s e részvét teremtetőjeként Istent nevezi meg: „az szán meg bennünket, aki mindnyájunkat megszánt, aki megért mindent és mindeneket, ő az egyedüli, ő a bíró” (vált., 30; 21).

3) A harmadik elem két irányba ágazik. Egyrészt újfogalmazza az *isteni ítélet* és *részvét* összekapcsolását, oly módon, hogy a *részvétet* a *megbocsátás*ba transzformálja. Az „ő az egyedüli, ő a bíró” szegmentum közvetlen folytatásaként következik: „És eljön ama napon és megkérdi: »Hol a leányzó, aki rossz, köhögös mostohájáért és a más kisgyermekéiért odaadta magát? Hol a leányzó, aki hitvány, részeges, földi szülőapját megszánta, nem irtózáva annak baromiségétől?» És így szól: »Jöjj, egyszer már *megbocsátottam*... Egyszer már *megbocsátottam*... Most ismét *megbocsátatnak* neked a te számos bűneid, mivelhogy nagy szeretet vagy te benned...« És *megbocsát* az én Szonyámnak, tudom, hogy *megbocsát* neki. [...] És *ítél* mindeneket, és egyaránt *megbocsát* a jóknak, a gonoszoknak, a bölcseknek, s a jámboroknak” (vált., 30–31; 21). Másrészt ez az elem átvezet a következőhöz, a negyedikhez azáltal, hogy a Szonyának kínált megbocsátást olyan cselekvés eredményének tünteti fel, amelynek ágense maga Szonya: „»Hol a leányzó, aki [...] odaadta magát? Hol a leányzó, aki [...] megszánta [...]« És így szól: »[...] most ismét megbocsátatnak neked a te számos bűneid, mivelhogy nagy szeretet vagy te benned...«”. A kívülről érkező megbocsátó ítélet hangsúlyosan azon alapul, hogy korábban maga Szonya hozza meg ugyanezt az ítéletet a világra vonatkozóan. A szemantikai híd, melyen a harmadik elem átvezet a negyedikhez, nem más tehát, mint a *külső ítélet* → *belső ítélet* motivációs logika teljes megfordítása az első elemhez képest. Ott Marmeladov önítélete a külső isteni ítélet folyománya volt: „De fessítsd meg, bíró, fessítsd meg [...] szánjad. És akkor én magam megyek hozzád, hogy megfessíts”; a jelentés-átalakítás e szakaszában viszont már az isteni ítélet válik következményévé annak az ítéletnek, melynek megalkotója maga az ember, s amely immár a világhoz szól.

E ponton fontos emlékeznünk arra, hogy a gondolkifejtés szóban forgó harmadik szakasza a vizsgált jelentésváltás-sorban csupán közbülső elemet, s nem szemantikai zárast képvisel. A regény cselekményének egésze ugyanis a világ iránt tanúsított *részvétet* a történések motivációs nézőpontja szerint a *külső ütés* mellé helyezi. A részvét a raszkolnyikovi világ igazságtalan, megváltoztatandó törvényei közvetett fenntartójának, a „rég szó” ismétlését motiváló s nem a világot átteremtő, megváltó gesztusnak minősül, így kiinduló formájában (részletesebben lásd később) semmiképpen sem tekinthető a *feltámadás* szemantikai jegyének.

4) A sor negyedik eleme az *isteni megbocsátás* és *együttérzés* motívumaként megjelenő *odaszólítást* – „És így szól: »Jöjj!« – a *kiszólítás* és *kijövetel* motívumaival egészíti ki: „bennünket is maga elébe szólít: »Lépjetek ki ti is – mondja – Lépjetek elő, részegesek, lépjetek elő, gyengék, lépjetek elő, szégyentelenek!» És mi mindannyian *kilépünk*, szégyenkezés nélkül, és *kiegyenesedünk*. Ő pedig szól: »Mocskosak vagytok ti, baromnak ábrázatát és annak bélyegét viselitek, de azért most *jöjjetek* énhozzám!«” (vált., 31; 21³¹⁷). A *megbocsátó Istenhez való odalépés* a regényben a későbbiekben idézett Lázár-történetből a *feltámadás* motívumát előlegezi meg a *kilépés* (*выход*) és a *felegyenesedés* (*смань*³¹⁸) összefűzésével. Ez a *kimenetel* immár a *hamis kiútból való kilépést* jelenti (előlépnek a “részegesek”, akik megszűnnek “részegesek” lenni). Isten megbocsátásának okára rákérdéznek az azt nem értő „bölcsek” és józan elméjük³¹⁹: „»Uram, mért bocsátod ezeket a színed elé?«” Isten válaszában rajzolódik ki a vizsgált szemantikai transzformáció végpontja: „»Azért, ti bölcsek, azért, ti józan elméjük, mert nincsen közülük egy is, aki magát erre méltónak ítéli!«” (31; 21). Ismét az ember lesz tehát annak a cselekménynek az ágense, mely Isten megbocsátásához vezet. E cselekmény azonban már nem a részvét, hanem az ítélet, és az ítélet ekkor már nem a külvilágra, hanem az ítélőre magára vonatkozik. Olyan önítélet, olyan belső szó, mely az isteni szó megszületésének a záloga, annak kezdeményezője. Olyan belső szó, mely teremtő erővel bír: általa az ember önmagát támasztja életre. Az önteremtéshez három motívumot kapcsol a szöveg – a *le-/odaborulást*, a *sírást* és a *megértést* (*нпунать, заплакать, понять*) –, s közülük az utolsó válik a lehangsúlyosabbá: „És kezét nyújtja felénk, mi pedig *ráborulunk sírva...* és *mindent megértünk!* Igen, akkor *megértünk mindent!* És a többiek is *megértenek...* Katyerina Ivanovna is... Ő is *megérte*. Uram, jöjjön el a te országod!” (vált. 31; 21).

Katyerina Ivanovna nevének említése természetesen visszakapcsol a vizsgált transzformációsor legelejéhez: „ó, bárcsak megszánna engem!”, melyen keresztül e női szereplő-figura Isten alakjához kerül közel, akinek szavát (szánó, megbocsátó ítéletét) Marmeladov önítélete hívhatja életre. Ugyanez a szegmentum ugyanakkor előreutal az asszony halálát leíró szövegrészre is, mely az életet záró utolsó pillanatokban megérkező megértést ábrázolja: „Ránézett szenvedő arccal – Kiszíttuk a véredet, Szonya...”. Az

³¹⁷ Vö. a „выход” ötszörös ismétlésével az orosz szöveg vonatkozó szegmentumában: “»Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромникии!« И мы выйдем все, не стыдясь, и станем. И скажет: »Свиньи вы! [...] но приидите и вы!«” (21).

³¹⁸ Lásd a saját fordításváltozatot szerint „kiegyenesedünk”-ként megjelenített „станем” szót, mely „felállunk”-ként is tolmácsolható, és ebben a jelentésében még közvetlenebbül kapcsolódik Lázár feltámadásának a regényben megidézett szövegéhez.

³¹⁹ A „премудрые” és a „разумные” motívumok összefűzésére a keresztény egyházi irodalomban lásd példaként: Лебедев 2002: 48.

önítéletnek e megfogalmazását követi az isteni megbocsátás gondolatát felvető közléssor: “Micsoda? Papot? Nem kell... [...] Nekem nincs bűnöm... Az Isten enélkül is meg kell, hogy bocsásson... Ő tudja, mit szenvedtem... És ha nem, hát nem kell a bocsánata!” (vált., 516; 333). Katyerina Ivanovna azon korábbi önítelő szavainak kontextusában, melyek éppen a szenvedés reflektálásából fakadnak fel – vö. “Ránézett *szenvedő* arccal [...] mit *szenvedtem*” –, az isteni megbocsátásnak a szenvedésre hivatkozó feltételezése már úgy értelmezendő, hogy annak forrása éppen az önítélkezés. Katyerina Ivanovna alakja a jelentés síkján így lényegül át a megbocsátó ítéletet hozó Isten poétikai figurájává, az isteni cselekvést, az isteni szót előszólítani képes *ember önteremtő képességét* példázva.

A feltámadásnak ezt a szemantikai modelljét konnotálja Raszkolnyikov fent vizsgált belső mikrodialógusában Marmeladov szavainak a megjelenése. Az ebben rejlő intonációs modalitás – mely a retorikus pátoszból szelődül a feltámadás őszinte átélésének a túlfeszített retorikus sallangoktól immár mentes intonációjává –, tulajdonképpen tehát egy intonációs dinamika az, ami megvasítja Raszkolnyikov erőkiteljesítésének azt a gondolatát, mely a gyilkossághoz kapcsolódik.

Néhány újabb részlet erejéig ismét megállok Katyerina Ivanovna alakjánál. Raszkolnyikov önteremtő álmához hasonlatosan (vö. az ön- és világértés *szóteremtési folyamat*ként adott meghatározását, valamint a *szívütés*hez kapcsolódó éneftést és önítélkezést) a haldokló Katyerina Ivanovna alakjához is az *ütés* kapcsolódik: „Megbotlott futás közben és elesett [...] De amikor Katyerina Ivanovnáat jobban megnézték, látták, hogy nem a kövön *ütötte meg magát*, mint ahogyan Szonya hitte; a járdán pirosuló vér a torkából ömlött, a melléből jött” (514–515; 332). A vér ugyanazon szájából ömlik, amelyből a Szonya sorsának *megértéséről* tanúskodó *önítelő szavak* törnek elő, és amely a halál pillanatában *nyitva marad*: „Sárgásfehér, aszott arca hátraesett, *szája kinyílt*, lába görcsösen elnyúlt. Egyet sóhajtott, mélyen, nagyon mélyen, és *meghalt*” (518; „рот раскрылся [...] и умерла”, 334). A *száj kinyílása*, mely a jelenet egész kontextusában az *önítelő szavak kimondásával* fűződik jelentésegységbe, hangsúlyosan elkülönül a *kőhöz* kapcsolódó *külső ütéstől*: vö. „*nem a kövön ütötte meg magát*”.³²⁰ A *kő*vel kapcsolatosan emlékeznünk kell arra,³²¹ hogy e motívum értelme a regényben, a többihez hasonlóan, a jelentésátalakulás folyamatában bontakozik ki.

³²⁰ Szembetűnő és érthető, hogy a Katyerina Ivanovna szájából elhangzó mondatok: „Agyonhajsolták a gebét!... Megsza-ka-adt!” (518, „Уездили клячу!.. Надорвала-а-сь!”, 334), a „gebe” („кляча”) szóhasználaton keresztül éppen Raszkolnyikov első álmára utalnak vissza (Секепеш 2002: 153), melyben az adott kifejezés a halálra ütlegelt lovacska egyik megjelölőjeként szerepel. Ugyanis ez az álom indítja útjára Raszkolnyikov „feltámadását”, amelynek fontos szemantikai jellemzője a *külső ütésnek belső ütésbe* való átfordulása.

³²¹ A *kő* motívumnak a *Bűn és bűnhődés*ben betöltött szerepével kiterjedten foglalkozott a szakirodalom. Lásd pl. Topon 1984: 152–155; Anderson 1992; Kapacev 1994: 50.

A követ szemantikai indításában a *külső ütés*szel, a *régi szó*val rokonítja a szöveg – lásd Raszkolnyikov esetében a lopott holmi rejtekhelyét, valamint Szonyánál azt a téves *kiútként* megjelölt fertőt, mely „*kővé* dermedti [megkövesíti] a *szívet*” (384, „разврат [...] окаменяющий сердце”, 247). Másik jelentésárnyalatában a *kő* a *feltámadás* értelméhez vezető szemantikai út végpontjaként az *élethez* kapcsolódik a feltámadó Lázár sírjának bejárata elől elgördített követön keresztül, mely több oldalról is a *nyitás*, a *kinyílás* gondolatával fonódik egybe. Katyerina Ivanovna *önfeltámasztó megértése és szóteremtése*, mely a *külső ütés* helyére lép (az átlényegülés szerint lásd: *önütés*), jól körülhatárolt cselekményszituációba ágyazódik: az asszony *kimegy* az utcára gyermekeivel énekelni és táncolni. Ez az epizód az eseménytörténet síkján *kimenetel/1* átváltoztatására hivatott, és szembeszökően módosítja Szonya *utcára való kikényszerítését*, mely korábban a térfosztottságból, a kitaszítottságból (*kimenetel/0*) való kijutás sikertelen kísérleteinek a sorában volt azonosítható. E kísérletsor a következő események összefüggésében deríthető fel. Férje halála után Katyerina Ivanovnáat „Egész rokonsága megtagadta [...] *nem volt hová mennie*” (22–23; 16), ebben a helyzetben dönt úgy, hogy szerelem nélkül *feleségül megy* Marmeladovhoz (vö. „пошла”, 16), aki szintén nem szerelemből házasodik, hanem mivel „nem nézhette” (uo.) a világból kirekesztett, három gyermekkel magára maradt asszony szenvedését. Katyerina Ivanovna *kitaszítottsága*, illetve az ezzel való *együttérzés* vezet el a házassághoz, melynek fő jellemzőjeként szerepel, hogy szerelem nélkül való, és ebben az értelmében *kimenetel/1* motívumát képviseli. Ezért nem tud lelki menedéket nyújtani az asszony férjének, amikor amaz válik térfosztottá a világban, elveszítvén állását (vö. az orosz kifejezéssel: „места лишился”, 16 – szó szerinti fordításban: „megfosztottak a *helyemtől*”). Marmeladov rosszul megválasztott „kitörése”, az ivás csakúgy következménye a világban és családjában érzékelt otthontalanságának, miként egyben felesége sorsának továbbpusztítója is. A két ember hamis kiútjai szükséges negatív előfeltételét képezik Szonya tragédiájának, akinek áldozathozatalát a házaspár együttesen fogadja el. Szonya *utcára való kiűztetése* (eredménye szerint: „по желтому билету пошла”, 14; „на такое дело *пойму?*”, 17) kínálja a család kilátástalan helyzetéből az ismételten csak látszólagosnak bizonyuló kiút lehetőségét. Szonya cselekedetét ennek megfelelően minősíti a *külső ütés*: azt, hogy a férfiak „próbálkoznak” a lánynál, az orosz szöveg a tövében az *ütés* jelentését őrző „добиваться” igével fejezi ki (18). A részvétből fakadó sors így a cselekmény síkján a *külső ütés elfogadását*, a jelentéstranszformáció nézőpontjából pedig a *külső ütés megismétlését* reprezentálja. A cselekmény ezt az *ütést* megint csak visszaköti a *kijövetelhez* a következő eseményről szóló híradás útján: Lebezatnyikov, aki korábban próbálkozott Szonyánál („добивался от Сонечки”, uo.), rossz szemmel kezdi nézni a lánynak a házban

való jelenlétét. Mivel Katyerina Ivanovna hevesen Szonya védelmére kel, Lebezjatnyikov alapos ütleget mér az asszonyra. A verés történetét úgy beszél el, mint ami Szonya bántalmazása miatt „kerekedett” (szó szerinti fordításban: „jött ki”, oroszul: „вышла [...] история”, 18). Ahogyan a részvét indíttatásából az utcára kerülő Szonya az *ütés* áldozata, úgy mérettetnek ütlegek a lány védelmére siető, együtt érző Katyerina Ivanovnára is. És mint látható, magának a verésnek a *története* ugyanahhoz a *kimenetel* motívumhoz kapcsolt, mint Szonya esetében,³²² és ez analóg a többi szereplő *hamis kiútjának* a megjelenítésével. A *hamis kiút* szemantizációját az *ütés* és az *együttézés* folytonos egymásba kapcsolódása adja meg. A jelentésanalógia a regény cselekményének síkján mint azonos motivációlogika érvényesül. Eszerint a *részvét* és az *ütés* egyrészt eredményét tekintve azonos;³²³ másfelől viszont összefűződő láncszemeket alkotva a részvét és az ütés megnyilatkozásai nagyon is „tevékenyek”: radikális gyakorlati eredményt vonnak maguk után, amennyiben a kilátástalanság helyzetét újrateherlik. Új egzisztenciális alakzatokban formálják újra a kiúttalanságot, felfokozva és megsokszorozva annak objektív körülményeit és személyes átélési élményeit. Ennek *közvetett* eredménye viszont majd a hősök feltámadása lesz. Katyerina Ivanovna hamis kiútjainak értelmezése felfedi Marmeladov és Szonya kudarcos kiútkereséseinek az üzenetét is, mivel az életutak szétbonthatatlanul összefonódnak. A nem helyénvaló alternatívák különféle változatai között negatív értelmű motivációs kapcsolat létesül; egy megoldási lehetőség megvalósulása egy másiknak a kikerülhetetlen következményeként mutatkozik meg.

Katyerina Ivanovna *utcára való kimenetele*, az *önteremtő feltámadás* értelmébe illeszkedően, a *megértés* motívuma mellett (felismeri felelősségét Szonya sorsának alakulásában és elítéli önmagát), mozgósítja a Marmeladov kocsmái elbeszélésében fogant, bemutatott *feltámadás*-modell másik két elemét is, az *odaborulást* és a *sírást*. A *leborulás* Marmeladov monológjában is a *felállás*, az *Istenhez való odafordulás*, tehát az *önítélet* szemantikai mozzanataként azonosítható, amivel teljes összhangban a *földről való felemelkedés* a Katyerina Ivanovna halálát megrajzoló jelenetben is a *megtalált helyes önértékelés* megfogalmazásának jegye (lásd a sebesült lefektetéséhez kapcsolódó többszörös felültetést, pl. 516) – ennek formájában *fordul oda* a beszélő hallgatóihoz, az őt körülvevő világhoz. És mivel a *Bűn és Bűnhődés*ben az *önteremtés* attribútuma szinte minden esetben

³²² Valójában Katyerina Ivanovna Szonya utcára kényszerítésével és „üttetésével” önmön üttetését és kiűzetését hívja létre, ahhoz hasonlóan, ahogyan Raszkolnyikov gyilkossága is *külső önüttést*, *öngyilkosságot* reprezentál. A halál éppúgy visszazáll a halált hozóra, mint az élet annak teremtményére.

³²³ Lásd mindkettő hiábavalóságát abban a tekintetben, hogy általuk a hősök közvetlenül kijuthassanak kilátástalan helyzetükből, vö. Ковач 1985: 89.

átruházódik – ráteremtődik – a világra is, az adott jelenet is megmintázza ezt a történetet: amikor Katyerina Ivanovna visszahanyatlik párnájára és meghal, az *odahajlás* immár Szonya mozdulataként tárulkozik fel: „Szonya *ráborult* a holttestre [...] fejét a halott aszott mellére *hajtv*a” (518; 334).

Az *én-, világ- és szövegmegértés és -interpretáció* és ezzel összefüggésben a *sorsalakítás* (összegezhetően: a *feltámadás*) jelentéskibontásának értelmezését e fejezetben lezárando – lásd az *epigon szóismétléstől* a *szóteremtő feltámadásig* haladó út bemutatását – egy gondolat erejéig visszatérek Raszkolnyikov alakjához.

Raszkolnyikov új élethez utat nyitó önfeladásának az ábrázolásában (ideértve az önfeladás egész cselekménykörnyezetét, a *földre borulást* is magába foglalóan), továbbá a száműzetés vállalásáról hírt adó leírásban tisztán felismerhető a Marmeladov alakjához fűzött *feltámadás*-modell már érintett három motívuma, a *sírás*, az *érintkező odafordulás/odahajlás (felállás)*, valamint a *megértés*: „Hirtelen megindult a belsejében minden, csak úgy *omlott a könnye*. Ahol megállt, *leroskadt a földre*... A tér közepén *térdelt, leborult* [szó szerint: *földig hajolt* – K. K.], és csókolta a földet [...] *Felállt és újra leborult*.” (626; 405). E leírás eszünkbe idézi Katyerina Ivanovna utolsó perceinek bemutatásából a következő részt: a „*vér a torkából ömlött, a melléből jött*” (515). Az orosz szövegben mind az „*omlott a könnye*” (Raszkolnyikov), mind az „*ömlött a vére*” (Katyerina Ivanovna) a „хлынуть” alakjaival fejeződik ki (332; 405) oly módon, hogy mindkét esetben megjelölt vagy kikövetkeztethető a mozgás kiindulópontja – nemcsak a *könny* motívumon keresztül, hanem a tematizáció révén is: Katyerina Ivanovna melléből, szájából ömlik halált hozóan a vér. Nem nehéz felismerni a jelentésinvariánst: a *valahonnan való kijövést*, mely a *feltámadás*-modellben *kimenetel/2-t* reprezentálja, és amelynek megjelenése a *külső vérontás* (lásd pl. Raszkolnyikov gyilkossága vagy Marmeladov halálos balesete³²⁴) → *belső vérontás* (metaforikus jelentés-meghatározottságában: a *gyilkosságnak, a bűnnek mint szövegnek a reflektálása*), valamint az ennek megfelelő *külső szó* (lásd: *régi szó*) → *belső szó* (a „*régi szó*” többszintű *reflektálása*) transzformációt avatja ismételten érvényessé. E jelentésút végpontján kristályosodik ki a hősök *új szavának* szemantikai áttételén keresztül a regényszöveget strukturáló *poétikai szó*, annak intertextuális és szövegreflexív vonatkoztatottságában.

³²⁴ Lásd Marmeladov állapotának leírását a halálos baleset elbeszélésekor: „elgázolt ember [...] talpig *véresen* [...] fejről *csurgott a vér*” (208). Külön figyelemre méltó, hogy az arc összevertségét kifejező orosz szó, az „избито” (153) megint csak az *ütés* motívumát rejti magában.

MÁSODIK FEJEZET

RASZKOLNYIKOV GYILKOSSÁGA MINT KÖZVETÍTŐ JELENTÉSALAKZAT

I.

A KÖZVETÍTŐ JELENTÉSALAKZATOK MEGKÖZELÍTÉSE A *BŰN ÉS BŰNHŐDÉS*BEN

Az előző fejezetben körvonalazott összetett *feltámadás*-alakzat kibontásának a tanulmányozása egyaránt bepillantást engedett az egyes cselekményszakaszok és a dinamikus metaforikus szemantikai sorok szerveződésének a törvényszerűségeibe. A narratív-történeti kifejtés értelmezése elválaszthatatlan annak a metaforikus jelentéskörnek a számbavételétől, melybe a történetmondás beágyazódik. Amikor Raszkolnyikov gyilkosságát, vagyis a hős bűnét jelentésbelileg a *régi szó megisméltése*ként, *epigon leképezése*ként, *szó szerinti reprodukálás*aként azonosítjuk, melyet sajátos fénybe von a narratív-történeti kibontás elemeként megjelenő önértelmezés (amikor is Raszkolnyikov megállapítja magáról, hogy önmagát *ölte meg*: 499; 322), akkor a cselekményelemnek a jelentés síkján *isméltési formaként* történő meghatározása nyilvánvalóan metaforikus átíráson nyugszik. Ez az átírás integrálja a metaforikus szemantikai alakzat komponenseinek párhuzamos, egymást felerősítő értelmezéseit a maguk összességében – köztük lásd: Raszkolnyikov, akit kívülről ütött a sors, megismélti a *külső ütést*; a halál teréből kijutni vágyó *élőhalott* egy másik kapun lép be a *halál birodalmába*; akinek *nincs saját szava*, a *halál és az ütés újrafermentésével megismélti a régi szót*, emlékeztetve a világ hajdan volt felosztásának szöveges megfogalmazására is.

Másfelől, éppen a metaforikus szemantikai alakzat elemeinek párhuzamos jelentésképződése (*ütés–szó–vér–halál*) felerősíti annak jelentőségét, hogy eme alakzat egy szemantikai szekvenciasorban kötött helyen szerepel. A *régi szó* → *régi szó isméltése* ugyanis szemantikai előfeltételévé válik a *régi szó megújításának*: a szintagmatikus kifejtésben meg kell, hogy előzze az *új szó kimondását*, vagyis a *feltámadás beteljesülését*. A *feltámadás* szemantikai kibontásában a variánsok szekvenciái azt fedik fel, hogy az isméltési formák – a *külső ütés*, a *vérontás*, a *régi szó*, a *halál*, a *kirekesztettség*, a *világból való kintlét* (helynélküliség, világnélküliség, szövegnélküliség stb.) előfordulásai – más-más cselekményes-történeti realizációban, mondhatnánk: narratív hangfokon, és sajátos

metaforikus hangsúlyokkal újramegjelenítve, szemantikai előfeltételét képezik a *feltámadás* beteljesülésének.

A cselekményre vonatkoztatva egyszerű állításhoz jutunk: a hősnek végig kell élnie az eseménytörténeti világban a kiútkeresés kudarcát, hogy eljusson a feltámadásig. Az értekezésben kifejtett téma szempontjából mindazonáltal a szekvenciasorban elfoglalt hely a *feltámadás* jelentéskibontásában *szemantikai előfeltétel*-státusában válik fontossá és értelmezendővé. A *szemantikai* ismétlés megvalósulásának az a *halál* és *élet* jelentéseit összekapcsoló köztes pozíciója érdemel tehát figyelmet, mely a szintagmatikus sorban elfoglalt, kötött helye által jelentésbeli kétarcúságot eredményez, *közvetítve* két szemantikai entitás között. Amit *közvetítésen* értek, természetesen itt is a szemantikai térben zajlik, így e funkciót ezúttal is a *jelentésmotiváció* kialakításának a tényezőjeként azonosítom. A *halál* → a *halál megismétlése* → *élet* sor jelenleg leegyszerűsített (elméleti modellt építő) számbavételénél vizsgálódásom köréből most kiesnek a különféle reflektálási és interpretációs módzatok (e szférához tartoznak pl. Raszkolnyikov álmái³²⁵). Ehhez hasonlóan a halál dekonstrukciójának, az élet nevében történő szétbontásának a mitopoétikai megközelítését sem alkalmazom a szóban forgó funkció tisztázásához. Ezért olyan narratív passzuson mutatom be a közvetítő szemantikai alakzat működését, mely ugyan korántsem függetleníthető Raszkolnyikov belső beszédétől és metaforaképző tevékenységétől, rajta keresztül mégis világosan elhatárolódik a regényszöveg alkotói és értelmezői illetékessége a történet főhősének ilyen irányú kompetenciájától. Másfelől, a későbbiekből ki fog derülni, hogy a közvetítő szemantikai alakzat szövegbeni működésének egyik hozadéka részben éppen a mitopoétikai olvasat radikális átalakításában rejlik.

A kérdés, újra aláhúzom: a tágan értett szemantikai közvetítés funkciójának a működési elve. Hogyan lehet egy jelentésalakzat Janus-arcú? Miként kapaszkodhat ugyanaz a narratív-történeti elem szemantikai meghatározása szerint egyszerre a *halál* és az *élet* jelentéséhez? Hogy a zavaró mitopoétikai konnotációkat messzemenőig kiküszöbölhessük, a közvetítő poétikai struktúra szemantikai funkciójáról továbbgondolkodva, a fent megjelölt variánsok közül választva, ezután a *régi szó* – *új szó* metaforaköréhez kötöm a vizsgálódást, itt elhelyezve majd a *gyilkosságot* egyszerre a *régi* és az *új szó* metaforájaként. Látni fogjuk azonban, hogy e két metafora mégsem „egyszerre”, szemantikai egyidejűségben bontakozik ki. Épp arról van szó, hogy a *régi szó* fokozatosan az *új szó* jelentésével módosul, mintegy

³²⁵ A *Bűn és bűnhődés*ben szereplő raszkolnyikovi álmok kutatástörténetéről és a Dosztojevszkij-művekben szereplő álommegjelenítések értelmezéséhez kapcsolódó írásokról részleges szakirodalmi felsorolás található a következő tanulmányban: Будфорд 1999: 143–144. Az itt említetteken kívül lásd még Torop 1984, különösen: 149–150. A hazai kutatás történetéből: Dukkon 1997.

felülíródik, és kifejezetten e szemantikai folyamatnak az eredményeképpen körvonalazódik a *gyilkosság* mint jelentésközvetítő alakzat. Anélkül, hogy ennek jelentését maga a regény értelmezné, nem bontakozhatna ki a *feltámadás* poétikai értelme, illetve ehhez tartozóan a hős jelértelmezői és jelalkotói illetékessége. A *gyilkosság* regényszövegben foglalt interpretációjának elengedhetetlen része a fent említett metaforikus átírás, mely láthatóan szemantikai elmozdulást takar. Sőt ennél többet: szemantikai motivációs feltételrendszert rögzít.

II.

A GYILKOSSÁG KETTŐS SZEMANTIKAI MINŐSÍTÉSE

A gyilkosság eseményének a regény által kínált értelmezését tanulmányozva elsőként is szólni kell a perspektivakettőzés egy fajtájáról és annak kettős természetéről, mely abban nyilatkozik meg, ahogyan a gyilkosságot Raszkolnyikov cikkére utalja a szöveg. A szemantikai (tehát nem axiológiai!) minősítések jelentős mértékben a teória (a cikk) szöveges megfogalmazásában mozgósított motívumrendszeren keresztül zajlanak, oly módon, hogy egyszerre mutatják Raszkolnyikovot a *régi szó ismétlőjének*, és a *régi szó átalakítójának*. Létrejön tehát az a jelentéskonfliktus, mely az *epigon reprodukálás* és a *kreatív átalakítás* gondolata között feszül a szemantikai értékelésben.

Ahogy eddig, most is csupán a poétikai struktúra keretét vázolva hozok példákat, eltekintve az átfogó felsorolástól és a témát kimerítő részletezéstől.

A gyilkosság *új szó* voltának a teória motívumanyagára reflektáló szemantikai hiteltelenítését, majd a hiteltelenítés árnyalt poétikai átminősítését az alábbi a) és b) pontok alatt elvégzendő elemzéssel illusztrálom.

a) Raszkolnyikov az új szót megalkotni képes teremtként cikkében azok tulajdonságát említi, akik *nem tudnak megmaradni a régi kerékvágásban*: „mindenki, aki a rendes *kerékvágásból* csak egy kicsit *kimozdul*, tehát jóformán minden olyan ember, aki valami kis *újat tud mondani* – természete szerint szükségképpen törvényszegő, kisebb-nagyobb mértékben, persze. Másként nem tudna *kimozdulni a kerékvágásból*. És *megmaradni benne*, éppen természeténél fogva, ugyancsak *nem képes*, szerintem *nem is szabad neki*” (308). Raszkolnyikov mindazonáltal úgy indul gyilkolni, mint akit akaratán kívül valamilyen rajta kívül álló *kerék* ránt be mechanikusan a bűn terébe: „most már szinte gépiesen

cselekedett. Ment, mint akit kézen fogtak, és erővel húznak, ment vakon, ellenállás nélkül, mint akinek ruhája csücskét *elkapta a kerék, és elrántja őt magát* is” (84). Ebben az összefüggésben a *kerék* („колесо”, 58) az eredetileg elvont jelentést képző metaforavariáns, a *kerékvágás* („колея”, 200) mellé kerül, olyan értelemilleszkedéssel, amely a *teremtés szabadságát* emeli fókuszpontba. E szabadságtól, a motívumvezetés logikája szerint, Raszkolnyikovot mintha megfosztaná a gyilkosság cselekménye. Ráadásul a *kerék* mind a narratív-történeti szinten, mind a metaforizációs jelentésképző folyamatokban többszörösen terhelt a regényben, és ezért egy egész jelentésszociációs kör övezi. Összekapcsolódik a lovak által megtiport Marmeladov életének tragikus bevégződésével, a kocsi kerekei által okozott halállal. De éppígy összefűződik azzal a gyűrűvel (vö. „колесо”–„колечко”, 53), melyet Raszkolnyikov zálogtárgyként visz Aljona Ivanovnához. És ha csupán e két exponált előfordulásra tekintünk³²⁶ (eseménytörténeti szinten ezek szorosan kötődnek azon sorstörténetekhez, melyeket a részvét és az ütés egymásba láncolódó gesztusai szőnek textúrává), az események rossz motivációs kört alkotó sajátossága is felelevenítődik. Ekkor pedig a *kerék-kör*, melybe mind Marmeladov, mind Raszkolnyikov, és mint tudjuk, a többi hős is, akarata és szándéka ellenére bezárulni kényszerül, nem más, mint az értelmetlen *motivációs kör*. Ennek metaforájaként is értelmezhető a Raszkolnyikovot önmagába rántó kerék, a gyilkosság. A gyilkosság eszerint olyan szemantikai alakzatnak minősül, mely kétséget kizáróan egymás mellé rendeli a *részvét* és az *ütés* (бумь, vö. yбумь) értelmét. Ez a mellérendelés egyrészt idézi Raszkolnyikov teóriáját: aki rendelkezik az új szó kimondásának a vágyával és képességével, szükségszerűen törvényszegő, s így átlépheti a vérontó erőszak határát is.

Az *ütésnek* és a *részvétnak* a gyilkosságra vonatkoztatott egymás mellé rendezése a regényben valóban világosan mutatja az *erőszak* (ezúttal tisztán szemantikai) határainak a radikális átlépését. Másfelől azonban az *ütés* : *részvét* mellérendelés, kifejezetten *nem* a teória érdemi üzenetét ismétli. E két jelentés éppen a teória ellenében fonódik össze a gyilkosság értelmezésében, a rossz motivációs kör metaforáját megformálva. Ennek megfelelően a *gyilkosság a teóriában foglaltak megisméltése* mellett (sajátos változatként: Raszkolnyikov tettével valóban átlépi az erőszak határvonalát azzal, hogy egybemosódottan realizál *erőszakot* és *részvéteket*) az ismétlést magát egyben minősíti is. A minősítés azon nyugszik, hogy a regényszöveg érvényesíti a teóriában foglaltak ellenjelentettjét is: Raszkolnyikov nem *kilép* a rendes *kerékvágásból*, hanem valamiféle *kerékbe* akaratlanul *berántódva* a *régi szó* szellemében cselekszik. Amivel pedig az olvasó szembesül az ismétlés folyamán, majd az

³²⁶ Vö. Meijer 1958: 116, 118.

ismétlés szemantikai értékelődése során, az így fest: a teória motívumkeretének újra-megjelenítésén keresztül (jelismétlés) mintha a teória tartalmának sajátos formájú ismétlése valósulna meg (jelentett-ismétlés), ám eközben tapasztalható, hogy a látszólagos régi formához és tartalomhoz való visszatérés valójában új jelentéstartalmat eredményez. Ezen keresztül a szöveg befogadása során az *ismétlés* mint jelentés válik érzékelhetővé, amelynek szemantikai minősítésében az *epigon, szó szerinti megvalósulástól az átformált ismétlés* gondolataig vezetnek a jelentésképző folyamatok. A gyilkosság eszerint mint a teória szöveges kifejtésének a módosított változata lesz befogadható (ekképpen a gyilkosság a teóriához viszonyítva már hangsúlyosabban nem az *ezerszer leírt, ezerszer olvasott szöveg*). Másfelől ugyanez a gyilkosság, mint szövegátformáló alakzat, mégsem képes beteljesíteni Raszkolnyikov eredendő aspirációját. Eredményében közvetlenül nem látható még az *új szó*. A szó régi voltának bizonyítékául szolgál az újólagos metaforizáció, mely Raszkolnyikovot a *kerék* motívumának konnotációs bázisán keresztül a rossz motivációs körbe taszított hősként láttatja.

b) A perspektivakettőzésen nyugvó kettős szemantizáció megjelenítésének eseteként tartható számon az a) pontban bemutatott két jelentésirány összefüggésének további árnyalása. Azzal összhangban, ahogyan a fentiek értelmében Raszkolnyikovtól, egy nézőpont szerint, megtagadja a mű a *teremtő hős* szemantikai státusát (azt sugallva, hogy a gyilkosság cselekményével csupán a teória szövege mondatik újra), a szemantikai minősítés a szó motívumvariánsainak további jelentésárnyalásával más módon is megvonja a regény főszereplőjétől az érdemleges *új szó kimondását* mint alakjegyet: a gyilkosság tettét metaforikus jelentése szerint *badar, értelmetlen beszéd-megnyilatkozásként* határozza meg. Még a gyilkosságra készülődés szakaszának megjelenítésében szerepel a „sok karattyolá[s] csupa hétköznapi ostobaságról, amihez semmi köze [szó szerint: amivel nincs *dolga*]” (7; „всякий вздор про всю обыденную дребедень, до которой ему нет никакого дела”, 5). Ez a „sok karattyolás hétköznapi ostobaságokról”, amelyektől Raszkolnyikov igyekszik távol tartani magát, az idézett helyen a háziasszony alakjához kötődik, aki a meggyilkolandó Aljona Ivanovna alakmásaként tűnik fel a regényben. Ez a fajta beszédmód nem Raszkolnyikov *dolga* tehát – a teóriára történő motívumutalás keretén belül mondhatóan éppen azért, mert „hétköznapi” („обыденная”), vagyis a mindennapi emberek („обыкновенные”, 199), nem pedig a világformálás küldetését magukénak tudó személyiségek léttéréhez kell, hogy tartozzék. Másfelől, Raszkolnyikov saját magára is vonatkoztatja a *fecseges* cselekményét, mégpedig abban az értelemben, melyben *fecseges* („я слишком много болтаю”, 6) a *tett*

ellenpólusaként tételeződik: „Érdekes, hogy mitől fél a legjobban az ember: az új lépéstől, az új, lényeges szótól. Különb... nagyon is sokat okoskodom [fecsegek]. Azért nem csinállok semmit, mert okoskodom [fecsegek]. Bár... talán nem is így van, azért okoskodom, mert nem csinállok semmit [...] elmélkedem... sok semmiről. Minek is megyek oda? Hát meg tudom én tenni... *azt?* Hát komolyan gondolom? Eh dehogyis. Képzeletemet mulattatom vele. Játsszom. Ez az: játék.” (8; 6). E belső beszédben láthatóan már eleve két szemantikai perspektíva érvényesül, ám a passzus egyben megjelöli annak útját is, ahogyan az egyik eltolódik a másik irányába, így a gondolatsor egy konkrét jelentésre fut ki. Míg a szakasz elején Raszkolnyikov a *fecsegetést* az új szó kimondását (az adott kontextusban egyértelműen: a gyilkosságot) megakadályozó tevékenységként azonosítja, töprengése végére, ettől eltérően, már egyértelműen a *gyilkosság tettéről való gondolkodás* mint olyan tűnik fel fecsegeként. Eszerint már a gyilkosság előtt megjelenik (még hozzá nem is egy alkalommal) egy olyan ekvivalencia, mely a háziasszony „sok karattyolását hétköznapi ostobaságokról” párhuzamba állítja Raszkolnyikov gyilkosságával mint új szó kimondását célzó tettel. A jelentéskonfliktus a teória motívumanyagához utaló szemantikai referencia keretében valósul meg és teljesedik ki, még hozzá úgy, hogy a jelentésambivalencia Raszkolnyikov szellemi útjának jellegzetességét is megjelöli, bár meglehetősen bonyolultan. A hős valójában már a gyilkosság előtt is bejárja az *új szó* : *bűn* jelentésazonosításig vezető átértékelés szellemi útját, mely viszonylagossá avatja az *új szó* értelmét és értékét. Ezt csak alátámasztja a gyilkosság után adott egyik magyarázata, mely legalább olyan ambivalens, mint a korábban idézett, két nézőpontot tükröző belső monológ. Ebben Raszkolnyikov egyrészt ezt állítja utólagosan Szonyának: „És azt hiszed, nem tudtam én magam is, hogy ha már kérdelem, sőt, újra meg újra kérdelem: jogom van-e uralkodni?... hát nyilván nincs jogom! [...] És ha már hosszú napokig azon rágódom: rászánná-e magát Napóleon, vagy nem?... hát bizonyos, hogy én nem vagyok Napóleon, ezt magam is éreztem...” (497); másrészt a gyilkosság motivációjaként megjelöli ennek épp az ellenkezőjét is: „Más volt, amit meg kellett tudnom, ami hajtott: azt kellett megtudnom, mégpedig sürgősen, hogy féreg vagyok-e én is, mint a többi, vagy ember. Át merem-e hágni a törvényt, vagy nem? Le merek-e hajolni a hatalomért vagy nem? Remegő teremtmény vagyok-e, vagy *jogom* van...” (498; 322). A szemantikai ambivalencia, melyet Bahtyin terminológiai rendjében a hős két „hangjaként” azonosíthatnánk, valójában egy paradoxon: Raszkolnyikov, aki nagyon is jól tudja magáról, hogy ő nem Napóleon, és nincs joga ölni, elmegy, hogy megtudja magáról, vajon Napóleon-e és rendelkezik-e azzal a joggal, hogy vérontással áthágja a törvényt. Csakhogy itt messze többről van szó, mint Raszkolnyikov beszédének a „kétszólamúságáról”. A passzus ugyanis mozgatja a *fecsegetés*

motívumát, mely szemantikai történettel rendelkezik a regényben. Még hozzá olyannal, mely ugyan Raszkolnyikov beszéd-megnyilvánulásaihoz (cikkéhez, a háziasszony beszédének értékeléséhez, a gyilkosságra készülődésnek maga Raszkolnyikov által adott minősítéséhez) kötött, ám mégis azok fölött szintetizálódó szemiotikai rendszerben, a regényszöveg szemióziséban formálódik meg. Ebben a rendszerben pedig az, hogy Raszkolnyikov a Szonyának adott magyarázatában háromszor szerepelteti a *fecsegést*, a szemantikai ambivalenciát feloldja. „De untam, ó, hogy untam akkor ezt az örökös *fecsegést*! Újra meg újra elhatároztam, hogy végét vetem, mindent előlről [újra] kezdek, és *nem fecsegnek tovább* [...] Végigszenvedtem ennek a töprengésnek [*fecsegésnek*] minden kínját, Szonya, és le akartam rázni. Ölni akartam, okoskodás [kazuisztika] nélkül, csakis magam miatt! És hazudni ebben nem akartam önmagamnak sem!” (vált., vö. 497–498; 321–322). A *fecsegésnek* a gyilkosság intellektuális, kazuisztikus megalapozása értelmében vett meghatározása visszautal a fent bemutatott korábbi szöveghely szemantikai kifutására, amikor is a gyilkosságra való készülés (és maga a tett) tartalma szerint belemosódik a megújításra váró világ „hétköznapi ostobaságok”-ról szóló „sok karattyolása”-ba (mindez összecsendül az *ezerszer leírttal és olvasottal*). Ezzel a szöveg kivonja a regényből a gyilkosság intellektuális motivációjának az érvényességét. Másfelől az intellektuális motiváció érvényétől már poétikailag megfosztott gyilkosság a regény tanúsága szerint valamiféleképpen – egy bizonyos értelmi regiszterben – mégiscsak felveti az *új szó* kimondásának a lehetőségét. Raszkolnyikov saját kazuisztikájától megszabadulni igyekezve indul gyilkolni annak reményében, hogy saját *régi szavának*, *fecsegésének* „véget vetve”, „mindent előlről kezdjen”. Az orosz kifejezés *újrakezdésről* beszél („*вновь начать*”) – az *új szó* gondolatkörének medrébe illeszkedően.

III.

A KETTŐS SZEMANTIKAI ÉRTÉKELÉS MŰKÖDÉSI ELVE ÉS SZEREPE A KÖZVETÍTŐ ALAKZATOK MEGFORMÁLÓDÁSÁBAN

Az a) és b) szakaszban elvégzett elemzés részeredményeit összegezve megállapítható, hogy a regényszövegben zajló szemiózis Raszkolnyikov értelmezési illetékességének előrehaladását (a belső beszéd nyelvi megformálásán keresztül) nyomon követhetővé téve, mégis ezen értelmezői illetékességi szint felett (a szó motívumvariánsainak jelentéskifejtésén keresztül) rendezi össze a gyilkosság ambivalens (kettős perspektívájú) minősítéseit.

Hogy mi az, amivel Raszkolnyikov nem számol? – e kérdés megengedi a viszonylag pontos választ. Egyértelműen kiviláglik ugyanis, hogy a két nézőpontot megszólaltató Raszkolnyikov, aki ráadásul következetesen elmozdul az egyik (*gyilkosság* mint *új szó*) irányából a másikba (*gyilkosság* mint *régi szó*), valójában nem képes értelmezni e két minősítés ismétlődő, fent bemutatott poétikai eseteiben a folytonos egymásba csúsztatáson (az elmozdulás realizálásán, majd a jelentésfolyamat variatív megismétlésén) alapuló szemantikai mellérendelést, épp azt a vonást tehát, mely a gyilkosságot a regényszöveg egészéből befogadható jelentésképző folyamatok üzenete szerint kétarcúvá teszi, és egyben *jelentéssé avatja magát a kettős szemantikai minősítést is*. A Raszkolnyikov jelalkotói és -értelmezői illetékességén túlszárnyaló poétikai szöveg nem úgy tünteti fel a két szemantikai perspektívát mint *tévedést* és *igazságot*. Nem is axiológiai tengelyen helyezi el a két értékelést, mint a gyilkosságban megtestesülő bűn helyességét igazoló, illetve helytelenségét aláhúzó (etikai) nézőpontokat (erre mi sem lehet fényesebb bizonyíték, mint az a tény, hogy az olvasóhoz hasonlóan maga Raszkolnyikov is pontosan tudja – méghozzá már bőven a gyilkosságot megelőzően –, hogy *semmi szín alatt sincs joga embert ölni!*). A kettős szemantikai minősítéseket következetesen sorolja elő a szöveg. E minősítések először is jelentésátalakítási folyamatokként teljesednek ki (az *új* szóról kiderül, hogy *régi* szó), majd ismétlődéseik során maguk e jelentésátalakítások is átminősülnek (a *régi* szóról nem várt jelentésmódozatban feltételeződik, hogy *új* szó, majd ismét módosult jelentésárnyalatban értékelődik át e szemantikai feltételezés). A jelentéstől jelentésig haladás útján (lásd a metaforikus sort: *régi szó* → *új szó* → *régi szó* → *új szó*...), olyan értelmi aspektusok válnak érvényessé, melyek mindig új és új nézőpontból világítják meg a szónak mint metaforának a tartalmát. Ennek eredményeképpen újra és újra oda jutunk, amit e fejezet a) pontja alatt tételesen megfogalmaztam: az olvasó magának a metaforikus értelmében vett *szóismétlési formának* a jelentése felé fordul, s azt kezdi el szemantikai fókuszpontként tételezni. Ennek eredményeképpen hangsúlyosan ötlük szembe, hogy a mindig kétirányú, oda-vissza ismétlődő jelentésperspektíva-formáló folyamatok (... *régi szó* → *új szó* → *régi szó*...) nem egyszerűen átminősítik az egyik szemantikai értékelést a másikon keresztül, hanem láthatóvá teszik azt is, hogy az *epigon, szó szerinti megvalósulás* hogyan rendelkezik az *átformált ismétlés* jelentésismérvével, miközben a szöveg mégiscsak megtagadja az *átformált ismétléstől* az *új* szóként történő szemantikai meghatározást.

Az olvasó az átértékelések dinamikus játékterében mozogva mindazonáltal úgy tapasztalja, hogy az *ezerszer leírt* és *ezerszer elmondott* valami *újat* tartalmaz (vö. teória); hogy a gyilkosság részint ismétli Raszkolnyikov cikkét, részint viszont mint a teória szöveges

kifejtésének a módosított változata válik befogadhatóvá (korábbi állításom szerint: a gyilkosság a teóriához viszonyítva már hangsúlyosabban nem az *ezerszer leírt, ezerszer olvasott szöveg*, lásd az a) elemzési részben foglaltakat); hogy ugyanez a gyilkosság, mely egyértelműen „hétköznapi, közönséges karattyolás”, ugyanakkor mégiscsak távolra vezeti Raszkolnyikovot korábbi „fecsegésétől” (a „hétköznapi, közönséges karattyolás” egy újabb intellektuális formaváltozatától). A gyilkosság pedig e jelentésrendszerben, etikai értékelhetőségének ellentmondóan (hiszen a vérontás egyértelműen *bűn*, és a mű címének félreérthetetlen üzenete szerint: bűnhődést von maga után), egyszerre tekinthető *epigon ismétlésnek* és a *kreatív megújítás aktus-megnyilatkozásának*. Valami olyannak, ami – fentebb láthattuk – nem csupán az erkölcsi normák nevében nem legitimizálható (meglehetősen tisztában van ezzel Raszkolnyikov is), hanem a világmegváltás aspirációját sem képes beteljesíteni. Mégis rajta keresztül, általa fejezhető be az *epigon ismétlés*, a *fecsegés*, a *hétköznapi karattyolás*, és lehet mindent „újrakezdeni”. A *régi szó* és az *új szó* következetes metaforikus egymás mellé rendelése avatja Janus-arcúvá a hozzájuk kapcsolódó kiterjedt szemantikai alakzatokat. A jelentés-mellérendelés az ismétlésekkel szintagmatikus sorrá áll össze, s mint ilyen szemantikai motivációt épít. Így válik az *epigon ismétlés* a *kreatív teremtés szemantikai előfeltételévé*. S így válik a gyilkosság, az összetett jelentésalakzatokat magába foglalóan, *közvetítő szemantikai formációvá*. Egyik szemantikai vegyértékét az *élet* metaforaköre köti le. A másikat a *halálé*. Ám mivel a metaforakörök szekvenciasorban való poétikai megjelenése következetesen strukturált, ezért az *epigon ismétlést* az *újjáteremtés szemantikai megalapozásaként* értelmezzük. A *régi szó* folyamatos, a szemantikai előrehaladásban *másképp-másképp megújuló ismétlési sorát* az *új szó kimondásának* jelentés-előfeltételeként értékeljük. Az *új szó kimondása* így válik *folyamattá* a regényben, úgy a hős feltámadásának keretében, mint a poétikai szöveg megformálásának a területén. Ezzel függ össze a cselekményvezetés szférájában az a tény, hogy a különböző eseménytörténeti szakaszokban a regény egészében felfedezhető a gyilkosságra történő szemantikai emlékeztetés.³²⁷ Nyelvi szinten pedig ezzel függ össze az a jelentékeny hangsúly, melyet a szó motívumainak a teória szöveganyagára vonatkoztatott folyamatos kifejtése biztosít a műben.

³²⁷ Erről részletesen: Szekeres 2009.

1) Az új szó teremtőjének a régi szó meghallgatása *felé vezető útja*

Áttérek magának a gyilkosságleírásnak az értelmezésére. E rész narratív jellegzetességét az adja, hogy a korábbiaktól eltérően nem Raszkolnyikov belső beszédén alapozódik meg a nyelvi ábrázolás. Elsőként vázaltszerűen azt mutatom be, hogyan minősíti Raszkolnyikovot ez az ábrázolás olyan szereplőként, aki a *teóriában foglaltak ellenében cselekszik*, és ezen keresztül jut közelebb az új szó kimondásához.

E minősítés a szó metaforikus motívumköréből a *hallgatás* variánsainak következetes elrendezésében nyilatkozik meg. Emlékezhetünk: a cikkéhez kötődően Raszkolnyikov a szó meghallgatóiról mint „engedelmese”-ről és „a szót szívesen megfogadók”-ról beszél (309; „живут в послушании и любят быть послушными [...] они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение”, 200; vö. „склонность их к послушанию”, 201). Az engedelmisség a regény más helyén a „csöndesek”, az áldozatot vállalók sajátjaként tűnik fel (lásd Luzsin Dunyához intézett fenyegetését, hogy faképnél hagyja, amennyiben a lány „nem fogad szót neki”, 277; 180).³²⁸ Az *engedelmisség* és a hozzákapcsolódó *szófogadás*, illetve *csöndesség* következőképp egyazon szemantikai bázison kap negatív értékelést a szövegben – lásd Raszkolnyikov indulatos felkiáltását a „csöndesek” reakcióinak értékelési kontextusában: „Engedelmesen vállalni a sorsomat, így, amint van, egyszer s mindenkorra elfojtani magamban mindent, lemondani a jogomról, hogy cselekedjem, éljek, szeressek!” (56; 39).

Mindennek alapján a gyilkosság tág jelenetének ábrázolásában a *csönd* és a *halál* különböző formájú kiemelése (ez végső soron a *halott csöndesség* motívumában absztrahálódik) magáért beszél. A gyilkosság *halált teremt*, és jelentésbelileg látszólag egyenértékű a *csöndesség*nek azzal a magatartásbeli kifejeződésével, mely Raszkolnyikov értelmezésében egyet jelent az életről, cselekedetről és szeretetről való lemondással (vö. 56), a túlságos engedelmisséggel. Raszkolnyikov is *engedelmes* tehát, amikor bűnén keresztül ismétli a régi szót. A *szóhoz való viszony* gondolatát e szövegrészben nem csak a gyilkosság

³²⁸ Egyértelműen a *szó* motívumkörébe épülő *kimondás* és *meghallgatás* összefüggésének metaforikus súlyával magyarázható az a tény, hogy Raszkolnyikov oly sokat *fűlel* a regényben modellált akusztikus térben – úgy a zajra, mint a csendre. V. N. Toporov a teória motívumanyaga által szabályozott poétikai kifejtés kontextusán kívül mutat rá arra, hogy a regényben a *hallás* dominál a *látás* felett. „Nem véletlen – mondja Toporov –, hogy minden alapvető dolgot meghallanak (közvetlenül vagy híreken, szóbeszéden keresztül), nem pedig meglátnak.” Toporov 1995: 205, *passim*, lásd különösen: 203.

terének a *csend* attribútummal való felruházása eleveníti fel. Magához Raszkolnyikov alakjához is sajátosan odakötődik a *csönd* jegye, mégpedig, érthető módon, a hangjához, mely szavát közvetíti az akusztikus térben. Az elkövetendő tett színhelyére érve a hős igyekszik látszólag könnyedén köszönteni meggyilkolandó áldozatát, ám „hangja *nem engedelmeskedett*, elakadt, remegett” (90; 62). Érdekes jelentéskapcsolásnak lehetünk tanúi. A *nem engedelmeskedő hang*, melynek orosz nyelvi kifejezése hajszálpontosan idézi a teória kifejtéséből ismert motívumot („не послушался”, 62; vö. „послушание”, „послушные”, 200), egyben utal Raszkolnyikov szavának rosszul hallhatóságára. A szó megtörik, a hang remeg, Raszkolnyikov tehát nem képes tetteivel megformálni a vágyva vágyott *új szót*. A *nem engedelmeskedés* így jelentése szerint egyszerre húzza alá Raszkolnyikov cselekedetének célját (nem engedelmeskedni a régi szónak), és nyilvánítja kudarcnak az új szó kimondásának a gyilkosság formájában megvalósuló kísérletét (az új szó nem képes biztosan artikulálódni). A gyilkosságnak azt a tulajdonságát, hogy az eredeti cél elérése szempontjából tekintve kudarcra ítélt, olyan motívumok is tolmácsolják, melyek több jelentést magukba foglalva szintén a *némaság*, illetve a *haszontalan beszéd* metaforaköréhez utalják Raszkolnyikov cselekedetét. Raszkolnyikov karja gyenge, „és érezte, hogy pillanatról pillanatra zsibbad, bénul” (91). A zsibbadás érzetét közvetítő orosz kifejezés a *немемь* (63) jelentését őrzí, mely éppúgy idézheti az érzékelés elvesztését, mint a *némává válást*, sőt a *немою* utalhat a *csöndességre*, *hangtalanságra*, és ezen túlmenően az *egyenesen ki nem mondható* rejtettre is. Ez utóbbi jelentés az új szó kimondására nem jó formát találó, a *gyilkosságon keresztül közvetlenül beszélni nem tudó* Raszkolnyikovot illetően különösen találó. A gyilkosság tárgyi világához kapcsolódva is megismétlődik a jelölés: az a kulcs, amelyik a rejtett ládikát nyitja az ágy alatt, az orosz szöveg tanúsága szerint: „болтается” (64, a magyar fordítás szerint: „a kicsik közé akad”, 93), vagyis valójában ide-oda leng, lifeg, ám a szó *болтать* betű-/hangsora az olvasó számára a regényben oly nyomatékos, fentebb már több vonatkozásában értelmezett *fecsegés* jelentését idézi. Raszkolnyikov bűncselekményét eszerint az új szót kimondani nem tudó, néma, fecsegő, a régi szót ismétlő gyilkos tettének minősíti a szöveg. Olyan tettnek, melynek letéteményeseként a regény, a régi világrendet embertípus-kategóriákban értelmező teória motívumanyagát tágabb szemantikai struktúrába helyezve, a csöndes, engedelmes, a magukat erőszaknak alávető áldozatokat határozza meg. Ám míg Raszkolnyikov ilyen „csöndes”, kiderül, hogy egyben az erőszak is a sajátja. A gyilkolás amúgy is erőszakos cselekményének egyik kiemelt pontjává válik, ahogyan a néma, csöndes Raszkolnyikov erőlteti a „fecsegő” (hangjával rejtőzködő) kulcsot, hogy fedje fel a rejtett titkot: „Szörnyű sietségben volt, nekiesett a kulcsoknak, próbálgatta egyiket a másik után, de

valahogy nem volt szerencséje, nem illettek a zárakba. Nemcsak mert a keze annyira remegett, de rosszul is csinálta: ha már látta is, hogy nem jó a kulcs: mégis erőltette.” (93). A *kulcsok* úgy *remegnek* Raszkolnyikov „gyenge” *kezében* („руки его так дрожали”, 64), ahogyan a szavak kimondásakor *remeg* a *hangja* is („голос [...] задрожал”, 62 – észrevehető a teóriára történő ismételt lexikai utalás: az emberiségnek az a fele, mely nem a Napóleon-formátumú teremtmény egyéniségekhez tartozik, Raszkolnyikov világfelosztásának kitágított keretében „remegő teremtmény” (498), vö. „тварь [...] дрожащая” (322, a megadott szöveghelyet lásd e világfelosztásra történő visszautalásként a Szonyának adott magyarázatok között). A hős tehát az erőszak cselekményének végrehajtása közben egyszerre „gyengének” (vö. 91) és egyben erőszakosnak is mutatkozik (93), aki erőlteti a sorsot, konkrétan a kulcsot, hogy mihamarabb forduljon meg az élet titkának a zárjában.

A gyilkosság jelenetének szemantikai nívója szerint úgy körvonalazható, hogy a Raszkolnyikov által tételezett bináris oppozíció (a világ *egyik fele* vs. *másik fele*) és annak már a tézisszerű értelmezés folyamán megsejtett tarthatatlansága (vö. Porfirij maró, de tragikus élű iróniáját: „nem lehetne például megkülönböztető ruhát bevezetni vagy esetleg valami bélyegfélét? Mert ismerje el: tévedés történik, és az egyik fajtahoz tartozó egyén a másikhoz számítja magát, és kezd »átlépni« az akadályokon [...], akkor ugye...”, 310) gyökeresen újrafogalmazódik. Tapasztalhattuk, hogy már a gyilkosságot megelőzően ábrázolt eseménysor, Raszkolnyikovnak a világgal különböző sors történetek formájában való találkozásai kidomborítják azt a negatív motivációs láncolatot, mely a *részvét* és az *ütés* egymásba fűzött láncszemeiből formál megbonthatatlannak tűnő zárt kört. Ez a motivációs lánc nem kizárólag magát a *részvétet* és az *ütést* (egyéb dimenzióban lásd továbbá: a *megbékélést* és az *erőszakot*; a *csöndet* és az *akusztikus zajt* / *artikulálatlan szót* stb.) állítja egymás mellé. A mellérendelés az egyes szereplők jellemzőinek a teóriában foglaltak érvényét cáfoló *átértelmezésében* fejt ki hatását. Kiderül, hogy egyazon szereplő válik mind az *ütés*, mind a *részvét* gesztusának hordozójává, mi több, láthattuk, hogy e gesztusok motivációs renddé fejlődése alapul azon, ahogyan a szereplők alakja megformálódik. Ha most ebből a szemszögből vetünk pillantást a gyilkosság jelenetének poétikai kialakítására, a rövidre záruló motivációs körben egybekapcsolódó *gyöngesség* és *erőszak* egybefűződését látjuk ott megismétlődni. Csakhogy egy nagy különbséggel. E két fontos szemantikai jegy ezúttal Raszkolnyikov alakjában összegződik, és a regényszöveg egészének kontextusában így kerül be a motivációs értelem teljes kibontásába.³²⁹ Az először ellentétesnek feltüntetett

³²⁹ Más értelemben beszél Roger B. Anderson az ellentéteknek a mítoszra jellemző szintetizálásáról, lásd Anderson 1986: 65.

(bináris oppozíció), majd egy motivációs struktúrában egymáshoz közelített jelentéseknek (szemantikai egymás mellé rendelés) Raszkolnyikov alakjára való vonatkoztatása a gyilkosság ábrázolásán keresztül azért különös jelentőségű, mert a hős feltámadásának folyamata elválaszthatatlan attól, ahogyan a „csöndesek”-hez és az ütést erőszakosan megvalósító hősökhöz való viszonyát ő maga újra és újra átfogalmazza, mindenekelőtt álmaiban.

Mivel a gyilkosság leírása Raszkolnyikov első és második álma közé ékelt textus, pontosan behatárolható, hogy a regényszöveg mennyiben rendelkezik a hősétől eltérő jelalkotói és jelértelmezői illetékességgel. Első álmában, a kivénhedt gebe halálba ütlegetésének jelenetében Raszkolnyikov részvétet érez az áldozatok iránt, akik körébe önmagát is kezdi beleérteni (vö. a véletlenül őt ért ostorcsapást), és a potenciális erőszak gesztusával (öklével) fenyegeti meg a gyilkosokat. *Erőszak* és *részvétel* tehát ebben az álomban még úgy kötődik Raszkolnyikovhoz, hogy az erősen polarizált világ más-más felét szólítja meg rajtuk keresztül a hős. A polarizáció továbbra is bináris fogalmi gondolkodáson alapul. Jelentős eltérést mutat ehhez képest a második álomlátás, mely új vonással rendelkező eseménytörténeti világot vetít elénk. Raszkolnyikov itt már képes megsajnálni az álmában ütött háziasszonyt is, aki pedig a teóriában foglalt eredeti világfelosztás értelmében az erőszakot alkalmazóknak az egyik alakmegtestesítője. Az első és a második álom között elhelyezkedő gyilkosság eszerint nyelvi megformáltságában valami olyat vetít előre Raszkolnyikovról, amit ő maga csak harmadik álmában fog megérteni, amikor saját személyét (és áldozatát is) kettős szemantikai természetű figuraként körvonalazza (olyannak, aki egyszerre őrzi a *csönd* és az *erőszak* jegyét). Raszkolnyikovnak mindkettőt meg kell fejtenie (a csöndben fel kell fedeznie az erőszakot, saját részvétnyilvánításában pedig az ütés aktusát), és ez az, ami elvezeti őt oda, hogy önmagát mint gyilkost áldozatával, Aljona Ivanovnával azonosíthassa, és megfogalmazhassa tettének tanulságát: bűnén keresztül önmagára, önnön világára mért halálos csapást („Magamat öltem meg, nem azt az anyókat”, 499; 322). A gyilkosság nyelvi-narratív ábrázolása *megelőlegezi* Raszkolnyikovnak e későbbi, a regényben az alakulás folyamatában ábrázolt tudását. Mint nyelvi-narratív alakzat *közvetít* Raszkolnyikov későbbi jelalkotói és jelértelmezői illetékessége irányába. Az olvasó a gyilkosság jelenetében egyszerre látja Raszkolnyikovot gyengének és erőszakosnak, majd később az erőszak letéteményeseként bemutatott Aljona Ivanovna, de éppígy a csöndes Lizaveta gyilkosának. És mivel az olvasó számára az is kiderül, hogy Lizaveta is bűnös áldozati létformájában (ahogyan az első

álomban szereplő áldozati lónak is megvan a maga „bűne” Mikolkával szemben³³⁰), a *tiszták* és *bűnösök* fogalmi kategóriákon keresztül történő világpolarizálás teljes mértékben értelmét veszti, és a műben mindenféle bináris felosztás igazsága megkérdőjeleződik. Ezzel a regényszöveg a szemantikai érvényesítés területén messzemenőkéig túlhalad a mitológiai gondolkodás poétikai tartományán. Éppen ezen a bázison fog újraéledni a Dosztojevszkij-mű teljes szövegterében a *szó* metaforaköre, a *hallgatást* (*meghallgatást*, *engedelmességet*), valamint a *régi* és az *új szó* viszonyát is ideértendően. Hogy csak egy kirívó példát lássunk Raszkolnyikov harmadik álmából: Aljona Ivanovna álombeli alakmásának legjellemzőbb jegye lesz az a *csöndesség*, melynek poétikai megformálása már ironikus modalitásban zajlik, intertextuális meghatározottsága pedig (lásd *A pikk dámából* szövdő intertextust) a *csöndet* a *némán és hangosan egyenértékűen fenntartott régi szó* értelmében teszi átgondolhatóvá. Hiszen *A pikk dáma*-beli alakmás, az öreg grófnő (akinek szemantikai figurája Raszkolnyikov álmában köztudottan megelevenedik), némán is, hangosan is egy letűnt világ *szavát*, élet- és kulturális értékrendjét közvetíti Germann felé. Innen vezet szemantikailag az út Raszkolnyikov *Epilógus*beli álmához, amelyben az igazi kiválasztottak hangjának jegyév transzformálódik az a vonás, hogy e hang *külső szóként nem hallható*: „Az egész világon mindössze csak néhányan menekülhettek meg, a tiszták, a választottak, akiknek hivatása egy új emberfajtát és egy új életet elindítani, megújítani, megtisztítani a földet. De ezeket senki sehol nem látta, *szavukat, hangjukat se hallotta.*” (vált., 652; a szóban forgó motívum oroszul: „никто не слышал их слова и голоса”, 420; vö. a gyilkosság jelenetében Raszkolnyikov hangját: „но голос не послушался его” – e hang egyrészt nem engedelmeskedik, másfelől nem lehet érdemben meghallgatni, mert alig-alig hallik).

A mitológiai gondolkodási alakzatokat felszámoló bináris oppozíciók kiiktatásával, regénybeli átalakulásával függ össze Dosztojevszkij művében a gyilkosságnak az az értelmezése is, mely Raszkolnyikov e tettének szemantikai megjelenítésében kettős perspektívát érvényesít, és ezzel a *bűnt* mint jelentésformációt közvetítő szerepűvé avatja a regény poétikai világában. A közvetítés, mint láthattuk, abban áll, hogy a szöveg egyszerre mutatja a tettet a rosszul beszélő (lásd: „de hangja nem engedelmeskedett, elakadt”, 90), az élet kulcsait rosszul forgató („de rosszul is csinálta”, 92) Raszkolnyikov önmegnyilatkozásának (lásd a teória kifejtésénél az engedelmesek közül azokról, akik „megpróbálnak valami újat *dadogni*”, 311; vö.: „любят [...] лезть в «новое слово»”, 201), és

³³⁰ Секепеш 2002: 153. J. Stelleman felhívja a figyelmet arra, hogy az *erőszak* vs. *áldozat* dichotómiája nem működik, ha a regény szereplőrendszerét árnyaltan kívánjuk leírni. Stelleman 2003: 282.

teszi hozzá ugyanakkor a szemantikai azonosítás annak az útnak a megjelölését is, mely a gyilkosság origójából sarjad.

Nem meglepő tehát, hogy a vizsgált leírás, a szónak a *gyilkosságra* rétegzett metaforakörével teljesen összhangban, a kulcshoz kapcsolódó cselekményt a *szó megnyitásának* értelmében is felfejti.³³¹ Ez az értelemmodellálás olyan nézőpontot tükröz, mely a jelenet bemutatása során eddig feltárt szemantikai perspektívától eltér. Anélkül, hogy érzékeltetni igyekeznék e másodlagosan kiépülő jelentésspektívának más munkámban már kiterjedten tárgyalt poétikai részletezettségét, alább csak a legfontosabb elemet emelem ki. Ez egybehangzik a mostani alfejezet címében tolmácsolt gondolattal: az *új szót teremteni* vágyó Raszkolnyikov a *régi szó meghallgatása* irányában kezd el tájékozódni. Azzal szembesülünk ugyanis, hogy a gyilkosság leírásának szemantikai részletezése átalakítja a *meghallgatás* (szófogadás : engedelmisség) motívumstruktúráját. A világban uralkodó *régi szó meghallgatása* a teóriából ismert jelentés helyett³³² mint *szándékos hallgatóság* merül fel, és

³³¹ A szó keresésének-megnyitásának szűzségét az *ütés* motívumán keresztül a *Bűn és bűnhődés* szövegére való kitekintéssel Dosztojevszkij *Örök férj* című kisregényét értelmező munkámban, összehasonlító vizsgálat keretében írtam le: Kroó 1995.

³³² Ahogy itt is látható, a *szemantikai egységek egymásra következését* megállapítandó mindvégig a retrospektív olvasási tapasztalatra támaszkodhatunk, melynek befogadási terében a korábbi és későbbi szöveghehelyek sorrendje a szemantikai kifejtés logikája, nem pedig a külső szövegforma létrehozásának a lineáris-szintagmatikus elve alapján jelölődik ki. Így válhat a teória szöveganyaga a szemantikai térben korábbivá, mint ahogy azt pontos szöveghehelye mutatja, hiszen retrospektív olvasatban, sőt a narratív-történeti logika sugallata szerint is (lásd Porfirij feltételezését, miszerint Raszkolnyikov bűnének indítékát valahol teóriája körül szükséges keresni) a teória a lehetséges motiváció nézőpontjából válik referenciaponttá a regényben. Nem kizárólag az eseménytörténet keretében, hanem a szemantikai szűszévezetésben is a gyilkosság értelmezését megelőző, megalapozó jelentésformációként működik. Azonban, mint kiviláglik, nem ideológiai vagy filozófiai megalapozásként, hanem motivikus alapként, melyhez „későbbi” motívumkifejtési szakaszok utalódnak majd vissza, és a motívumok ezen relációjukban folytonosan (újra)metaforizálódnak.

Hasonló a helyzet az *Ördögökben* is. Ott Sztavrogin hajdani tanai jelentik a motivikus megalapozást. Hogy e tanok kiinduló szemantikai pontul szolgálnak, azt nem a „tanítványok” ideológiai-filozófiai visszaolvasásai mutatják, hanem azok motivikus anyaga, illetve eme anyagnak szemantikai-szűzsés kibontásban való megjelenítése. Satov, Kirillov és Verhovenszkij értelmezése ugyanazt a motivikus anyagot mozgatja, tehát három *jelentésvilág-variánst* ad meg rajtuk keresztül a regény. Innen lehet „visszaolvasni” Sztavrogin hajdan volt eszméjét, és következtetni annak invariáns *jelentettjeire*. Az invariáns jelentettek, melyek tehát hangsúlyosan „visszafelé” olvasás eredményei, válnak kiindulóponttá a regénycselekmény jelenének kialakításához kötődő és metaforizálódó motívumok értelmezésében. Ily módon a szemantikai megalapozás két olvasási folyamat *közé* kerül (a variáns és a kiteljesedett motívumok *között* helyezkedik el az invariáns), és ez az, ami elkezd egyszersmind szemantikai motivációul szolgálni a motívumok tovább bontakoztatásához. Így válik Sztavrogin régi eszmevilága közvetítő alakzattá, akárcsak Raszkolnyikov cikke, mely *szemantikailag* és nem ideológiailag közvetít a gyilkosság felé. A közvetítőpoétikának az *Ördögök* című regényre kidolgozott modellje (Kroó 2005 [1999]) arról tanúskodik, hogy Sztavrogin régi eszméinek motívumanyaga egyben erőteljesen felvezet a Tyihon előtt felolvasott vallomásához (*Om Ставрогину*), melynek értelemkialakítása számára maga az a fejezet (*Tyihonnál*) is közvetlen környezetül szolgál, amelybe beágyazódik. A tanulmányomban adott bemutatás tartalmazza annak megvilágítását, hogyan alakulnak és bővülnek a közvetítő formációk a szemantikai szintagmatikus előrehaladási rendben. Arról van ugyanis szó, hogy a közvetítő alakzat (Sztavrogin régi eszméinek szemantikai anyaga) bizonyos kapcsolódási formákon keresztül a vallomáshoz vezet, mely viszont a maga részéről egy nagy közvetítő formációnak bizonyul a regényzárlathoz felívelve.

Ehhez hasonlóan tapasztalhatjuk a *Bűn és bűnhődésben*, hogy a teória mint szemantikai közvetítő Raszkolnyikov gyilkosságához mint a regény központi közvetítő alakzatához ér el, és ez az, amit a szöveg „hozzámér” majd, viszonyításként szolgálva, a regény további részeihez és a végéhez. A közvetítő alakzatok alakulása követi tehát

így a *régi szóhoz való viszony* értelme igen jelentősen és látványosan átalakul. E módosulás pedig az önmagát a gyilkolás közelébe vezető Raszkolnyikov alakjához kötődik, aki a bűn terébe behatoló első lépését úgy teszi meg, hogy *hallgatózik* Aljona Ivanovna ajtajánál: „Felvillant a fejében a gondolat: »Ne menjek inkább vissza?« De nem válaszolt magának a kérdésre, ahelyett az öregasszony lakására figyelt. Néma csend volt odabent” (89). Az orosz szöveg egyértelműen a *szó* eddig értelmezett metaforikus motívumkörére utaltan jelöli meg Raszkolnyikov gesztusát, aki hallásával fürkészi Aljona Ivanovna lakásában a csendet („прислушивался в старухину квартиру: мертвая тишина”, 61), amit pedig hallgatózása eredményeképpen kihall, az a *halotti csend*. Így, mivel Aljona Ivanovna a *régi szó* alakletéteményese a regényben, igen szembeszökő az említett átalakulás. A világ erőszakot reprezentáló felének terébe büntette elkövetésén keresztül Raszkolnyikov mint *halotti csendbe* lép be. Az áldozatokat követelő uzsorásasszony poétikai locusa a hős érkezésekor épp oly *csöndes*, akárcsak a Lizavetához kapcsolódó tér. Raszkolnyikov pedig sehogy sem bújhat ki az alól, hogy behallgasson e térbe – meg kell hallgatnia a *régi szó* üzenetét. A szöveg éppen a hallgatózás motívumán keresztül teremt intenzív kölcsönkapcsolatot az egyre inkább egybefolyó két világ között: a kint és a bent, az erőszak és a csöndesség tere, és természetesen Raszkolnyikov és Aljona Ivanovna között, akik szerepeik szerint hamarosan helyet cserélnek, hiszen az áldozatot követelő uzsorásasszonyból legyilkolt áldozat lesz: „Valaki áll ott, láthatatlanul, és *éppen úgy, mint ő* idekinn, lélegzetét visszafojtva figyel, talán *éppen így* az ajtóra tapasztja fülét...” (89). Raszkolnyikov így annak a halálnak a csendjébe hatol be, melyet gyilkos tetteivel ő maga borít ismételten a világra. Megismétli a *régi szót* azért, hogy megfejtse annak rejtélyét. A *halálos csend* hordozójává a jelenet tág leírásában maga Raszkolnyikov válik, akinek a *régi szó titkát* kell megnyitnia (a szót rejtő *zárat* kell felszámolnia). E *zár* variánsai közül kiemelkedik a *kampó*, a „крюк”, melynek hangsorával több motívum kötődik össze, köztük legfontosabbként a *kiáltás*, orosz változatában: „крик”. A *szó* motívumváltozatát alkotó *kiáltás* (lásd pl. *опамь*, 46) egyértelműen a metaforikus értelemben vehető artikulátlan, megformálatlan beszéd-megnyilvánulások közé tartozik, s így világátformáló *új* szónak semmiképpen sem tekinthető (lásd pl. a fakó ütlegelését kiabálással

az előrehaladó szintagmatikus olvasást, miközben megképződésük paradigmatiszta jellegű, s ez kiindulásában retrospektív „visszaolvasáson” nyugszik. A *Fehér éjszakákban* a látványleírás – meggyőződhetünk erről – a regény végéhez vezet, de közben e közvetítő alakzat párhuzamhelyzetbe kerül a találkozással, majd a hozzá kapcsolódó motívumokon keresztül az intertextuális körülhatárolást biztosító *Вхожу ли я вдоль улиц шумных...*-intertextus keretében létesülő és folytonosan gyarapodó elégiai gyűjtő-intertextus szemantikailag komplex közvetítő alakzattá női ki magát, s végül is csak ezen keresztül értelmezhető a regény vége. A közvetítő alakzatok alakulása is messzemenőig dinamikus tehát, és azok valóban előrehaladó, bővülő és folytonosan átalakuló részét képezik magának a mű egészét lefedő szemantikai-szűzsés kibontásnak. Így jön létre a belső szemantikai szövegkontinuum.

kísérő csöcselék reakcióit az első álomban, illetve e motívumsor variált megjelenési formáit a regény több helyén). A gyilkosság ábrázolásának fontos sajátosságaként tartható számon az, ahogyan látjuk Raszkolnyikovot eltávolodni a kiáltástól mint artikulálatlan beszéd módtól.

E folyamat poétikai megjelenítése az *epigon szó ismétlése* mellett második szemantikai perspektívát képző *kreatív szóteremtés* gondolkörét erősíti fel. Raszkolnyikov alakját a *csendtől*, az *artikulálatlan kiáltástól*, az *alig hallatszó, remegő hangon kimondott szótól* vezeti távol a tanulmányozott szövegrész. E második szemantikai perspektíva az elsőre ráépülve motivációs kapcsolatot létesít a kettő között. A *régi szót* Raszkolnyikovnak meg kell ismételnie, hogy annak tartalma megújulhasson. Ám kiderül, hogy a szó már az ismétlés során is átalakul. A regényszöveg a Raszkolnyikov cikkében foglalt *szófogadás, szókövetés elutasítását* módosítja. A *Bűn és bűnhődés* főhősének nagyon is oda kell figyelnie a régi szóra. Mégis, amire igazán figyelmessé teszi őt a szöveg, az ténylegesen már nem a változatlan régi szó. Sokkal inkább a *halott csönd*, mely átalakuló jelentésében egyszerre foglalja magában a csendes Lizavetát, az erőszakos Aljona Ivanovná és magát Raszkolnyikovot, aki mindkettejük alakjegyében részesül. Így kezd egybetagolódni az a világ, melyet Raszkolnyikov bináris felosztása intellektuálisan szétagolt. Ez a jelentésalakzat közvetíti a gondolatot: csupán annak adatik meg, hogy elinduljon az *új szó teremtésének* az útján, aki értelmezte a régi szót. A regényszöveg által inspirált értelmezést pedig a jelentésmegújító ismétlés közvetíti. Ennek mintájára fogja majd a regényhős is átértelmezni korábbi világfelosztását, és reflektálni saját helyét a világ újonnan körvonalaázódó határai között. A gyilkosságot ábrázoló jelenet, funkciója szerint, megmutatja Raszkolnyikov útjának kezdetét és irányát, szemantikailag megelőlegezve ezt az utat. A szemantikai beteljesítés Raszkolnyikov megértési folyamatát, feltámadását ábrázolóan úgy valósul meg, hogy a hős nézőpontját tükröző narratív szakaszok beleolvasódnak a regény egészében kibontakozó motívumrendszer kontextusába. Kiemelt pillanat itt Raszkolnyikov harmadik álma, melyben a hős már személyesen fogja magát egyszerre csendesnek és erőszakosnak látni, s ő maga tesz kísérletet arra, hogy mind a csönd, mind az akusztikai zaj, az artikulálatlan beszéd titkát megfejtse. Ám addigra, épp a jelentés-mellérendelések új és új, gazdagon terebélyesedő módoszatainak köszönhetően, a kinduló motívumok transzformált változatai már hasonlíthatatlanul többeet jelentenek eredeti tartalmuknál. Így válhat a *csönd* az *Epilógus*beli álomban már *hiteles szó*vá, mely mind az *értelmetlen áldozatok csöndjén*, mind a *gyilkosság halotti csöndjén* jelentésbelileg messze túlmutat. Az új, folyamatosan átlényegülő jelentéstartalmak mindenfajta közhelyes (*ezerszer leírt, ezerszer olvasott*) binaritást eloldanak

a szövegtől. Végso soron épp a mitopoétikai fogalomalkotás lehetőségének fennmaradását iktatják ki a dosztojevszkiji *regény* műfaji poétikai közegéből.

2) *Még egyszer Raszkolnyikov gyilkosságának jelstátusáról.*

Közvetítés, metaforizáció, interpretáció

A *gyilkosságot* (cselekménysík) mindvégig a *szó* metaforájaként kezelve láthattuk: a jelentéskibontás gazdagsága és hierarchikus többszintűsége teszi lehetővé, hogy a *régi szó ismétlése* közvetítő funkciójában ne csupán szűken a cselekménynek (vö. narratív-történeti szint, az adott vonatkozásban: Raszkolnyikov feltámadása) és a cselekmény nyelvi-narratívként (diszkurzívként) azonosítható megformálásának, hanem ez utóbbin belül kijelölhetően az intertextus- és a szövegreflexív síkoknak az értelmezéséhez is kulcsot adjon. Hiszen a *régi szó ismétlése* mint közvetítő alakzat a poétikai szövegalkotás alapelveként e szinteken is jelentősen értékesül szemantikailag. A következőkben a metaforizáció intenzitásának arra a sajátosságára térek ki, mely az *interpretációnak*, az *értelmezésnek* mint jelentésnek (tehát mint szemantikai elemnek és nem mint befogadói aktusnak) a kiemelésével hozzájárul a nyelvi-narratív világban a szövegreflexív sík elkülönítéséhez.

Induljunk ki a következőkből! Raszkolnyikov gyilkosságának egyik legfontosabb metaforája a *vérontás*. E metaforát a regény a szokásos módon utalja a teóriára, melynek szövegében a vérontás mint határátlépés jelenik meg a törvényt áthágók megengedett cselekedeteként: „ha eszméje érdekében hullákon át, vérben kell gázolnia, akkor önnön lelkében eldöntheti, a maga lelkiismeretére vállalhatja a vérontást” (309; vö. „разрешение перешагнуть через кровь”, 200). A vérontó határátlépés gondolata tehát egyértelműen a teóriára vonatkoztatott. Kifejezési formája a gyilkosság ábrázolásában ugyanakkor ennél sokkal összetettebb jelentésirányba vezet. A *vérnek* ugyanis hangsúlyozottabb megjelenítési formáját a „vértócsa” kifejezésben ragadhatjuk meg, melynek igen bonyolult, a gyilkosság egészének interpretációját alapvetően befolyásoló értelmét csak az orosz szöveget hűen követve fedezhetjük fel. Az orosz kifejezés a „лужа крови”, ahol is a „лужа” [*luzsa*] közvetlen összefüggésbe hozható *Luzsin* nevével. A jelölés többször ismétlődik: „Vér annyi kifolyt közben, hogy egész *tócsa* támadt” (93, vö. „Крови между тем натекла целая лужа”, 64); „– Felmosták a padlót. Újrafestik? A *vér* nincs már ott? – Micsoda *vér*? – Hát meggyilkolták az öregasszonyt és a testvérét. *Egész tócsa* volt itt” (204, vö. „– Крови-то нет? – Какой крови? [...] Тут целая лужа была”, 134). A *vér* így metaforikus értelmében óhatatlanul *Luzsin* alakjához kapcsolódó *tócsává* (*лужа*) válik, méghozzá szennytócsává. Ezt kettős jelölés biztosítja. Először is a gyilkosság terének egyik legsajátosabb és -különösebb

jegye az a *tisztaság*, mely a vérontással beszennyeződik. Már Raszkolnyikov próbaútjának leírásából is kiemelkedik Aljona Ivanovna lakásának ez a vonása: „Nagy *tisztaság* volt a szobában, a bútor, a padló fényesre dörzsölve, csak úgy ragyogott minden” (12; 9). Raszkolnyikov a gyilkosság jelenetében is érzékeli e tisztaságot: „Kicsi kis szobácska volt, egyik falánál óriási szentképtartó, a másikon a *rendkívül tiszta*, széles ágy, selyemdarabkákból varrott, vattázott paplannal letakarva” (92; 63). Az orosz szövegben szereplő „*весьма чистая*”-ból a jelző, mely a tisztaság rendkívüliségére utal (ugyanannak a *nem-közönségességnek, túllépésnek* a jegyét tolmácsolva, mint amivel Raszkolnyikov teóriája ruházza fel a világ vérontásra alkalmas felét), etimológiailag az *egész* (*весь, целый*) jelentésével hozható rokonságba³³³ – az *egész* pedig egyben a vértócsának is a szemantikai jegye, lásd kétszer is: „*egész tócsa*” („*целая лужа*”). A *tisztaságnak mint látszólagos totalitásnak* feszül tehát neki a gyilkosság okozta *egész tócsa*, a Luzsin alakjával összefüggő szennyezettség. A *szennyezettség* azonban a regény szövegében átvitt értelmében kerül központi helyre, méghozzá, többek között, megint csak Luzsin alakjához kapcsolódva. Ugyanis a Luzsinhoz szerelem nélkül, Raszkolnyikovért hozott áldozatként férjhez menni szándékozó Dunya előtörténetébe tartozik a lány *becsületének* Szvidrigajlov alakjához kötődő *beszennyezése* (oroszul szó szerint: „*загрязнить Дуню*”, 29). E *szenny*től Raszkolnyikov értelmezésében nem sokban különbözne a Luzsinnal kötendő házasság sem, mely éppen az ironikus modalitásban megszólaltatott *tisztaság* motívumán keresztül egyben Szonya prostitúciójának is ekvivalensévé válik. Luzsin szennyezett „élettócsáját”, melybe Dunya belépni szándékozna, Raszkolnyikov „luzsini tisztaság”-ként pellengérez ki (vö. „*лужинская чистота*”, 38), majd tartalma szerint „Szonyecska tisztasága” mellé rendeli, ez utóbbi jelentését metaforikussá avatva: „a Luzsinnék tisztasága pontosan ugyanaz, mint a Szonyecskáké” (54, „*лужинская чистота все равно, что Сонечкина чистота*”, 38) – metaforikussá, hiszen Dunya lelki tisztaságának megőrizhetőségével hozza összhangba: „bemocskolja magát lelkileg és erkölcsileg” (53, vö. „*оподлит дух свой и нравственное чувство*”, 37). Raszkolnyikov ugyanezt később, tételesen Szonyára fogalmazott szavaiban, szintén a szenny variánsát kínáló „*грязь*” témamegjelenítésével határozza majd meg: „Nem förtelem, hogy mocsokban élsz, amikor annyira gyűlöled a mocskot [...]?” (382–383; 247). Amikor tehát a gyilkosságot Luzsinra emlékeztetve mint *vértócsát* jeleníti meg a szöveg, többszörös szemantikai reprezentációban merül fel a *szenny*.³³⁴

³³³ Vö. Фасмер, I: 305.

³³⁴ Katyerina Ivanovna alakja is hangsúlyosan őrzi az említett kettősséget. A Jekatyerina név (lásd a görög eredetét) tartalmazza a *mindig tiszta* jelentését. Белов 1985: 66.

Mindez azonban meglehetősen rejtélyesnek tűnik fel az olvasó szemében. Ugyanis Raszkolnyikovot egyebek között épp az sarkallja tette, hogy megóvja Dunyát egy olyan áldozathozattól (Luzsintól), mely beszennyezné lelkét. Emellett a *tisztaságnak* közvetett módon ismét Raszkolnyikov teóriája válik referenciapontjává. Azért közvetve, mert a világ újraformálására vonatkozó, az *új szót adni* gondolatban összegződő elhivatottság jelentékenyen az *Epilógus*beli álomban kötődik össze a *tisztaság* motívumával. Itt a kiválasztottak cselekvési körébe már korántsem a vérontás tartozik. Ehelyett kimondatik, hogy akiknek hivatása „egy új emberfajtát és egy új életet elindítani”, a föld megújításához sajátosan kell hozzálátniuk, vállalva, hogy „megtisztítják a földet” (652, „чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю”, 420). A kiválasztottak itt már nem átlagon felüli, „nem-közönségesek”-nek, hanem szó szerint „tiszták”-nak minősülnek. A világ megújításának, a föld szennyének a megtisztítása az utolsó álom szerint csak a tisztáknak adatik meg lehetőségként. A gyilkosság leírása ezzel szemben Raszkolnyikovot olyan cselekvő szubjektumnak mutatja, aki nem tisztaságot teremt, hanem a luzsini szennyet borítja áldozatának lakására, azzal maga is beszennyeződve, még ha oly figyelmesen is próbál vigyázni, „nehogy a patakozó vérrel összekenje magát” (92, vö. 63). Szeretteit a lelki szennyből megóvni igyekezvén Raszkolnyikov (aki később a földkerekség megtisztítására elhivatott tiszták közé vágyakozik) a gyilkosság jelenetében a szennyes vér egész tócsájával árasztja el áldozatai életterét.

A metaforalánc és az onnan absztrahálódó szűzsé így egészen következetesen bomlik ki. Következetesen, egy furcsaságot leszámítva. Hogyan válhat egyáltalán Aljona Ivanovna költői locusának egyik legsajátságosabb tulajdonságává a létteret metaforizáló lakóhely *tisztasága*, amelyet a fenti olvasat értelmében mintha Raszkolnyikov szennyezne be Luzsinhoz, Szvidrigajlovhoz és a Szonyától, Dunyától, Lizavetától a nőiség áldozatát követelő személyekhez hasonlatosan?

E kérdés megválaszolásához válik elengedhetlenné, hogy újra emlékezzünk egy már ismert jelentés-mellérendelésre, melyet a gyilkosság szemantikai minősítése csupán megismétel. *Szonya és Luzsin tisztaságának* a cselekedetek indítékának minden eltérése mellett megmutatkozó, eredménye szerint vett *tartalmi egyneműsége* ugyanis újra körvonalazódik a jelenetben, igaz, áttételesen. Amikor Raszkolnyikov szemébe ötlük a szerfelett tiszta ágy, az olvasó nem kizárólag arra emlékezik, hogy a *tisztaság* már a gyilkosságot megelőző próbaútján is Raszkolnyikov fontos érzékelési élménye volt, hanem arra is, hogy eme tisztaság tartalmát annak idején értelmezte is: „*Lizaveta keze munkája* – gondolta a diák. Keresve sem találhat az ember egy porszemet az egész lakásban. Az ilyen

vén, gonosz özvegyasszonyoknál mindig nagy a tisztaság” (12; vö. „Лизаветина работа”, 9). A gonoszság terében a nagy tisztaság (még hozzá: „*minden ragyog*”, uo.) így egyszersmind a csöndes, tiszta Lizaveta alakjegyeként is értelmezést nyer. A csöndes, áldozatot hozó Lizavetának köszönhető a tisztaság mint külszín, melynek mélyén a gonosz uzsorásasszony nyomorgatja mások életét. E tisztaság szívesen fenntartott külső burka védelmében Aljona Ivanovna olyan helyzetek elmélyüléséhez járul hozzá, melyek a Lizaveta alakmásaként megmutatkozó csöndes Dunya és Szonya testi-lelki beszennyeződését eredményezik. Liza, Dunya és Szonya tisztasága mélyén rothad a világ. A csönd „szakadékából” kiált a bűn. A tisztaság és bűn rossz szimbiózisát (és ez az, ami megfeleltetődik a *részvét*, az *áldozat*, illetve az *ütés*, az *erőszak* ijesztő motivációs illeszkedésének, mely feltárja a világszennyezés, a világpusztítás működési logikáját) eszerint a térnek olyan kettőssége jelöli, mely Lizaveta munkájához kapcsolja Aljona Ivanovna lakásának mindent betöltő ragyogását, ezzel szemantikailag végérvényesen egy térbe vonva a csöndesek és az erőszakosok életét (a bináris felosztást megalapozó határmegvonás maradéktalanul szétmállik). A szétválasztás helyett a logikai bennfoglalás művelete bizonyul érvényesnek. Erre emlékeztet a jelenetben a vértócsának és Luzsinnak a jelentésösszekapcsolódása (lásd még egyszer: *luzsa*). Az összekapcsolás szemantikailag igen pontosan idézi Dunya sorsát, aki éppen úgy hozna áldozatot Raszkolnyikovért, ahogyan a csöndes Lizaveta és Szonya élete szennyeződik be a bűn terében az áldozathozatal gesztusán keresztül. Mindennek köszönhetően érzékelheti az olvasó a gyilkosság poétikai reprezentációja szerint ismétlődő formációnak a Luzsin és Szonya tisztaságát egyneművé avató jelentésstruktúrát. Ennek eredményeképpen immár végzetesen szétbonthatatlan egységben mutatkozik meg a világ két fele. Egy olyan világé, amely minden elemében akaratlanul is őrzi a csupán a látszat szerint ellentétes pólusokon elhelyezkedő világfelek bűnét és tisztaságát.

E jelentésképző folyamatok hordozója és letéteményese nem önmagában Raszkolnyikov nyelve, hanem a regény nyelvi-narratív poétikai egésze azzal a cselekményvilággal egyetemben, amelyet modellál. Ebben a közegben tudnak szemantikailag értelmesen összehangolódni Raszkolnyikov belső beszédének nyelvi kifejezési formái a szereplői személyes nézőpontot kiiktató vagy azt változatos formákban újraérvényesítő nyelvi megjelenítésekkel, újra és újra megfajuló kérdésként állítva az olvasó elé a hős és a szöveg értelmezési illetékessége közötti viszony érzékenyen mozgásban lévő folyamatát. Azt, amit a nyelvi-narratív leírás megértet az olvasóval a gyilkosság ábrázolása keretében, Raszkolnyikov nem fogja teljes egészében átlátni még a regény végén sem. Bár *Epilógus*beli álmában a vérontás világmegújító gesztusa helyén már a világmegtisztítás aktusának lehetséges

cselekménye tárul elénk, és a kimondható szóról kiderül majd, hogy *néma* (ez pedig végérvényesen átértékeli a *csönd* poétikai értelmét), a leírás nyelvében Raszkolnyikov megtartja a kategóriák binaritását, még akkor is, ha a tematizáció szintjén elmosza a köztük lévő határt. Megőrződik az „ítélet”, az „igazság”, a „jó” és a „rossz” fogalma, még ha ambivalenssé is válik e kategóriák jelentéstermészete: „Nem tudták, kit ítéljenek el, és hogy ítélkezzenek felette. Képtelenek voltak megegyezni, mit tekintsenek jónak, mit rossznak. Nem tudták, kit hibáztassanak, és kinek adjanak igazat” (651). A „tisztá” csöndesek hangja nem hallatszik. Hallatszik ugyanakkor a *csönd*, hiszen új jelentéssel telik meg a *szótlanság* a regény zárópontján. A jelentésmegújulásban megmutatkozó *életnek* a kiapadhatatlan forrását csak a regény e szövegzárlata ruházhatja hőseire, a benne zajló poétikai jelentéskimunkálás hosszú folyamatának eredményeképpen. Ugyanennek köszönhetően látjuk a vágyott tisztaságot a megtisztulás szemantikai mozzanataként érvényesülni a mű végén. Ekkorra már másképp lesz bűnnel terhelt a tisztaság, mint azokban a sorstörténetekben, melyeket a regénycselekmény bont ki. Így érünk el a *feltámadás* költői üzenetéhez.

Ennek az üzenetnek nyilvánvaló közvetítő szemantikai alakzatává válik Raszkolnyikov gyilkosságának a leírása. A gyilkosság tragikusan egybefogja Luzsint a vértócsával; Dunya áldozatát Luzsin szennyével; Raszkolnyikov mentési kísérletét éppen azzal a bűnnel, amelynek Dunya, Szonya léttéből való kiiktatását e véres cselekedet szándéka szerint célozza; összefogja továbbá Szonya és Dunya luzsini tisztaságát Lizaveta „munkájával”; ezt a munkát pedig a legyilkolandó Aljona Ivanovna alakjával. Nyelvi-narratív szinten a gyilkosság leírása eme szemantikai összerendezések megvalósításával és egyszersmind értelmezésével szolgál. A regény Raszkolnyikovot a tisztaság és bűn szemantikailag súlyosan terhelt terébe vezeti. E térben kell végrehajtania cselekedetét. A cselekedet jelentésminősítése érthetően nem hordozhat mást, mint az ábrázolt világ jelentés-összefüggéseinek megismétlését (ideértve a szemantikai motivációs kapcsolat tükrözését is). Emblémaértékű megjelenítéssé válik e tekintetben a kettős gyilkosság, melynek értelme Raszkolnyikovnak a kettős szemantikai perspektívájú térbe való *teljes* beléptetése – abba a térbe, melynek minden eleme őrzi a kettősséget. A gyilkosság ezt a kettősséget helyezi markáns eseménytörténeti keretbe. Ebben az értelemben *ismétel* a gyilkosság. Raszkolnyikov pedig tetteivel epigon módon *leképezi* az ábrázolt világ kettősségét. Mint áldozatokat mentő, áldozatokat vesz. Mint Luzsin szennyétől megszabadulni vágyó, luzsini szennytócsát ont a világra. A csöndesekhez hasonlóan ő maga is egyszerre lesz bűnös és áldozat. Csöndes áldozata pedig az erőszakos ütés formájában valósul meg.

A jelölés szintjén, a szövegszemiózis folyamatának alakulásában mégis egészen más megvilágításba helyeződik e gyilkosság. Az ismétlés a jelformálás síkján felfedi a jelentésvilág fontos elemeit, és azok összetartozását újrafogalmazza. Az ábrázolás összeköti Luzsint és a vértócsát. Megismétli Szonya, Dunya és Luzsin tettének értelemazonosítását, illetve szemantikai motivációs összefüggését; ezt ugyanakkor kiegészíti, hozzátéve mindehhez Lizaveta munkájának jelentését; és mindezt rávetíti Aljona Ivanovna alakjára... és folytathatnánk...

Ami zajlik, az nyilvánvalóan olyan jelentésexplikáció, melynek formájában a regényszövegben folytonosan megújul a régi szó, az újrajelölés aktusában. Létrejön az a jel, melyben felfedezhetjük a korábbi jel értelmét. Ténylegesen *cselekményesül a szövegalkotás folyamata*, amikor a Raszkolnyikov tettét értelmező vértócsában az olvasó számára észrevehetővé válik a hős Luzsin-volta. Ez ugyanakkor elválaszthatatlan attól a motivációs rendtől, melynek értelmében a regényszöveg Szonya és Dunya alakját Luzsin alakjegyeivel sújtja. A hősré fogalmazhatóan pedig úgy ítéltük meg, hogy Raszkolnyikovnak meg kell látnia a vértócsát, hogy felismerhesse önmagának a világba (a Luzsin–Dunya–Szonya–Lizaveta–Aljona Ivanovna–stb. láncolatba) való tartozását. Így válhat a szemiotikai rendszerben a vérontás Raszkolnyikov *átalakulásának* a metaforájává. A hős alakjának közvetítésével pedig így értékelhető egyszerre a regénycselekmény (Raszkolnyikov feltámadása) és a szövegreflexivitás (poétikai szöveggondolkodás) síkján értelmezhető szemantikai közvetítő alakzatként. A közvetítő alakzat, funkciója szerint, a jelentésértékelési folyamat kibontásában és e kibontás szövegbelső interpretálásában vesz részt.

HARMADIK FEJEZET

A BŰNTŐL A SZÖVEGIG – SZEMANTIKAI EMLÉKEZÉS EGY ANTIK MODELLRE

I.

OVIDIUS: *HYACINTHUS*

Alább Ovidius *Hyacinthus*ára 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* című regénye. Az alább következő rövid elemzés egyben illusztrációs példaul is szolgál annak a kutatásnak a területéről, melynek keretében Orpheus bűnének és megváltódásának a *Metamorphoses*ben megjelenített történetét a megfelelő ovidiusi szövegrészeknek, köztük kiemelten Orpheus dalainak vizsgálatán keresztül³³⁵ igyekszem összekötni a XIX. századi orosz irodalomban megjelenő poétikai gondolkodási alakzatokkal. Tekintettel arra, hogy Orpheus ovidiusi ábrázolásának kiindulópontja a *szerelem birodalmában megnyilatkozó vétség*, és a daléneklés cselekményét ennek megfelelően a *kedves elvesztése feletti bánkódás* motiválja, a párhuzamos vizsgálódások ez ideig a megjelölt korszak orosz irodalmából főképp Turgenyev-szövegeket érintettek,³³⁶ melyekben kitüntetett témává válik a *szerelem* és a szerelem megéléséhez, elvesztéséhez és visszanyerhetőségéhez kapcsolódó *bűn*. Az elemzések eredményei mindazonáltal azt mutatták, hogy az Orpheus-dalok Turgenyev életművében nem csupán tematikus kibontásban elevenítődnek fel, hanem a *Metamorphoses*re irányuló irodalmi szövegelemzés a különféle narrációs módozatoknak és modalitásoknak a poétikai kidolgozásában is aktív szerepet játszik,³³⁷ mi több, az énekmondást mint költői

³³⁵ 2001-től kezdődően 6 írásba foglalt elemzésem tért ki a *Pygmalion*ra (és mint szemantikai ekvivalens-történetre: a *Narcissus–Echo*-históriára), valamint Orpheus alászállásának értelmezésére, illetőleg az Orpheus-dalok párhuzamaira, motívumrendszerére. Ezek közül csak kettőt jelöltem meg a bibliográfiában a disszertáció előtanulmányaként (lásd Kroó 2001, 2002b), így néhány egyéb tanulmányra vonatkozó adatot e rész jegyzetpontjaiban közlök.

³³⁶ E munkákban hangsúlyosan előtérbe került az, ahogyan a *Metamorphoses* vizsgált helyein poétikailag megalapozódik a *bűn* és a *szövegalkotás* összetett értelmi összefüggése. Lásd pl.: Kroó: A *bűntől a szövegig* – Orpheus *sorsa* Ovidius *Átváltozások* és Turgenyev *Tavaszi vizek* című műveiben. In: *Az erkölcs szépsége*. Kaposvár, Kaposvári Egyetem, Csokonai Vitéz Mihály Pedagógiai Főiskola, 2005, 590–602.

³³⁷ Részletesen lásd: Kroó Katalin: A vizuális és a verbális alkotó emlékezés jelentés-összefűzése Turgenyev *Tavaszi vizek* című elbeszélésében. In: Szitár Katalin (szerk.). *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács*

beszédmegnyilatkozást Turgenyev jelentős szemantikai alakzatként bonyolult módon kapcsolja be vizuális poétikájának kidolgozásába és értelmezésébe. Az Orpheus-dalok tanulmányozása Turgenyev életművében közelebb vezet a tanulmányozott XIX. századi orosz prózaművek szövegreflexív gondolkodásának a megértéséhez is.

Ez azért lehetséges, mert maguk a *Metamorphoses*-beli szövegek is nagy súlyt helyeznek a poétikai önreflexióra. Orpheus, akit Eurydice elvesztéséből fakadó fájdalom (bűnének tapasztalata) ihlet arra, hogy lantját pengetve folytonosan daloljon, sorra olyan költeményeket énekel, melyekben visszatérő motívum a *szerelemhez kapcsolódó bűn* (lásd a *Hyacinthust*, a *Pygmaliont*, a *Myrrhát*, a *Venus és Adonist*, az *Atalantát*). E megénekelt történetek szemantikai világai egymásba íródnak, az énekek hőseinek és magának Orpheusnak az alakjai egymásra vetülnek. *A szerelmi vétség (a bűn)* – csupán egyik domináns változata szerint: *a kedves elvesztése* –, valamint az azt követő *megváltódás* története kerekedik ki a dalolásból. Az átváltozás olyan *önátalakítást*, *metamorfózist* feltételez, amely a X. könyv egészének jelentésvilágában egybefonódik a *művész átváltozásával* és *művészetének megújításával*. Ovidius Orpheusa önmagáéval rokon hősök sorsában tükrözteti saját lét- és művészetélményét, s éppen dalolásának, sorsa szövegbeli tükrözésének, egy új költői létmód és modellálási rendszer létrehozásának tetteivel váltja meg bűnét. E bűnben – egy pillanatra se feledjük! – nemcsak a szerelmes férfi vétke testesül meg, aki tabut sért, amikor nem tudja megállni, hogy visszapillantson Eurydikéjére, hanem mindenekelőtt a *költő mulasztása*. Orpheus átlépi annak a kötelességnek a határát, melyet az Alvilágban a dalának köszönhetően megnyert ígéret szabott ki rá, eljártssza tehát a költői szóval kialkudott egyezséget. Az orpheusi dalok tartalmi sajátossága a költő-szubjektum sorsának motivációja szempontjából így abban áll, hogy ezek az énekek a bennük foglalt belső történetek, az elkövetett bűn és a megváltódás módjának többszörös megrajzolásával magát az orpheusi önmegváltás folyamatát mutatják fel. Ezt az önmegváltást a költő az énekmondás cselekményében művészileg egyszerre reflektálja és realizálja, saját sorsát visszamenőleg tükrözve (lásd az orpheusi bűn elkövetésének ismétlődéseit a dalokban), és sorsa jövőbeli fázisait egyben meg is előlegezve (lásd az *önmegváltódást*, melynek folyamatában a dalait éneklő Orpheust szemlélhetjük).

A *szó megújításának* mint művészi – irodalmi – cselekménynek a kiemelt szűzsége, mely egyszersmind szorosan összefügg a jelképző folyamatok kölcsönösen tükröző, egymást újraíró és átértelmező szemantikai természetével, avatja most érdeklegessé az értekezés

problémakifejtése szempontjából annak az Orpheus-dalnak a vizsgálatát, mely a dalok közül talán legtisztább formában modellálja a (szerelemben és művészetben) elkövetett *bűntől* a *szövegalkotásig* vezető utat. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében a *szerелем* tartománya jelentősen kitágul, a hősök cselekedetei lelket lélekkel összefűző *emberi* (*testvéri, szülői, gyermeki* stb.) *szereteten* vagy éppen annak hiányán alapozódnak meg. Mint láttuk, e megalapozottság költői kifejtésének elengedhetetlen szemantikai tartozéka a regényben a *bűn*, melyből Raszkolnyikov csak *új szó kimondásával* válódhat meg, miközben az őt ábrázoló szöveg folyamatos metamorfózison vezeti keresztül saját költői fogalmait. A *Hyacinthus* azért is lehet megvilágító erejű példa, mert az összes történet közül a legáttetszőbben itt rímeltetődik az elsődleges szövegalkotó szubjektum, Orpheus alakja arra a históriára, melyet megénekel, vagyis kötődik egységbe a jelformálás eseménye mint történet a jelben megformált történettel (a megénekelte cselekmény- és jelentésvilággal). Tágra fogalmazva mondhatjuk: a bűn problematikája a lehető legszorosabban kapcsolódik a jelölő világ és a jelentő univerzum relációjának problematikájához. Ahhoz a problémához tehát, melynek medrében kísérletet tettem arra, hogy a közvetítő szemantikai alakzatok funkcióját meghatározzam.

A végigvezetett argumentáció zárásaként vázaltszerűen rögzítem a *Hyacinthus*ban kibontakozó szemantikai folyamat alapelemeit.

E költeményben Phoebus nemcsak mint szerelmes Isten jelenik meg, hanem egyben mint költő, aki az Orpheus-dal végén úgy lesz mások gyászmegadóójává, hogy ikonikus jelbe (betűvel teleírt virágba) fordítja bánatának kifejezését: „drága virággá lesz [...] Phoebusnak nem elég (mivel ő tisztelte meg ezzel): / ő maga írja reá a jaját, s e nyögései az AI AI / ott áll már a szirmán, a betűk mondják ki a gyászát.” („Flos oritur formamque capit [...] Non satis hoc Phoebus est (is enim fuit auctor honoris) / Ipse suos gemitus foliis inscribit et AI AI / Flos habet inscriptum, funestaque littera dicta est”, X/212–216³³⁸). A költő Apollo így gyászdal-szöveget alkot. Ez örök életű duplikátumává válik a jajszónak, a sirató szónak, mely az élmény átélésének idősíkjához, majd a dalolás folytonossági szükségletén keresztül az örökkévalóság felé vezető úthoz tartozik – lásd: „mindig vélem léssz, szól rólad folyton az ajkam. / Kézzel ütött lantom, s tefelőled szól dalolásom, / s mint új zsenge virág, a nyögésemet írva utánzod” („Semper eris mecum memorique haerebis in ore: / Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt, / Flosque novus scripto gemitus imitabere nostros”, X/204–206). A *költői szöveg formájában megváltott bűn* gondolatát a szerelmes elvesztése módjának a leírása motiválja, hiszen a korongdobás egész szövegkörnyezete a *költészet* motívumára

³³⁸ A latin idézetek forrása: Ovidius 1977. A magyar szöveg forrása: Ovidius 1975.

apellál: Apollo azért hagyja ott Delphit, mert „a lantnak sem volt már becsületje, s az íjnak” („nec citharae nec sunt in honore sagittae”, X/170). Ennek ellentételezéseként az Isten a bérceen „hálót emel”, kutyát futtat és „sugaras-ragyogón” koronggal küzd. Apollo a korongot éppúgy „művészettel” („iunctam cum viribus artem”, X/181) hajítja, mint ahogy költőként is mint művész dalol, ám e művészi alkotását a szóban forgó időben már nem övezi tisztelet (vö. X/170–181). A halált okozó korongdobás, mely a *vétkes Apollo művészetét* – vagy inkább: a *művész Apollo vétkét* – testesíti meg, a *becsületét veszített művészet* motívumvariánsának minősül a szövegben, vö. Apollo szavaival: „s látom sebedet, mit vétkem ütött rád. / Kínom s bűnöm vagy: hisz az én jobbmra halálod / bélyege kéne hogy üttessék!” („...videoque tuum, mea crimina, vulnus. / Tu dolor es facinusque meum: mea dextera leto / Inscribenda tuo est, ego sum tibi funeris auctor”, X/197–199). Apollo jobb keze a felelős Hyacinthus haláláért, s a latin eredeti a *felelőssé tenni* gondolatát az „inscribo” igével fejezi ki, mely egyben a *beírást* is jelenti („mea dextera leto / Inscribenda tuo est”). Ebből válik nyilvánvalóvá a transzformáció: a *vétek* (lásd „crimina” – X/197, „facinus” – X/198, „culpa” – X/200), melyet Apollo művészi korongdobásával követett el, úgy „íródik” jobb kezébe, hogy ő maga e beírást új típusú szövegbe fordítja, abba a gyászdalba, melyet már maga vés a virág szirmaira. Így lesz a gyász szerzőjéből („sum tibi funeris auctor”, X/198) gyászdal szerzője („Flos habet inscriptum, funestaque littera dicta est.”, X/216). A párhuzam szignálja nemcsak az „inscribenda”-t idéző „inscriptum”, hanem ehhez kapcsolódóan az „auctor funeris”-t követő „funesta littera”. A transzformációs motívumsor köztes elemeként jelenik meg a virág, melyet Apollo a Hyacinthus iránti tisztelet szerzőjeként hoz világra: „is enim fuit auctor honoris” (X/214). A motívumátalakítás logikája tehát a következő: „auctor funeris” (gyász szerzője) → „auctor honoris” (becsület szerzője), mely megfeleltetődik az „auctor funeris” (gyász szerzője) → „funesta littera” (gyászos betűk) átalakításnak, ahol is a transzformációs pontokat az „inscribo” ige két alakja – az „inscribenda” és az „inscriptum” – kapcsolja össze. A *bűnnek*, a *vétkes művészetnek* (a *művészi korongdobás vétkének*) szemantikai kiegyenlítéseként a „honor”-t érvényesíti a szöveg: a *bűnösséget megváltó tisztesség* a korábbi „lantnak sem volt már becsületje” helyére lépő motívumnak tekintendő. Az egymástól elválaszthatatlan jelentésátalakítások a *Hyacinthusban* Apollo alakjának attribútumaként szerepelnek. Apollo vétké elkövetése után (vö. a művészi korongdobás) e vétek jelének emblemikus transzformálása (vö. virág), majd annak ikonikus jelbe történő átfordítása („AI, AI”) útján válik olyan költővé, aki képes arra, hogy megváltsa a becsületétől fosztott művészetet. A feltárt transzformációsorok magát Apollót, a költőt jellemzik átváltozóként, aki újjáélenyegíti költői nyelvét. E vonáson keresztül mutatja fel Orpheus Apollo históriájának az

ő saját történetéhez kapcsolódó tanulságait, példázva, előirányozva és a dalolás folyamatában részben meg is valósítva saját *orpheusi* metamorfózisát.

II.

ZÁRÓ GONDOLATOK – ÖSSZEGZÉS

A *Metamorphoses*-beli Orpheus dalai tipikus példáit adják annak, ahogyan a kiemelt pontjain öntükröző irodalmi szöveg a benne szövevényesen megformált jelentésalakzatok folytonosan változó, átlényegülő ismétlődési struktúráit szemantikai közvetítő szerepbe helyezi. Ahogyan Orpheus dala közvetíti Orpheus sorsának értelmezhetőségét, úgy válik maga Orpheus a *Metamorphoses* más poétikai alakjaival (többek között Apollo költői figurájával) alkotott párhuzamok sorában az ovidiusi szöveg szubjektumának alakmásává, nyelvi-narratív és narratív-történeti közvetítőjévé. E közvetítő funkciója ugyanakkor csak úgy nyerhet szilárd kontúrokat, ha – a művészi szöveg sugallata szellemében – ráismerünk poétikai alakjának a szövegsubjektum szemantikai figurájától való kívülállására, amely épp komplexebb nyelvi megformáltságán keresztül válik érzékelhetővé. A közvetítő jelentésformáció értelemszerűen elkülönül attól, ami felé közvetít. Orpheus, a költő nem mosódhat egybe sem Apollóval, sem Ovidius nyelvi-narratív szövegsubjektumával. Ehhez hasonlóan láthattuk, hogy Raszkolnyikov még álmának metaforikus nyelvében sem tudhat annyit, mint az a nyelvi-narratív megnyilatkozás, melynek keretében álma ábrázolódik. A közvetítő és a közvetített szemantikai formációknak mint kölcsönösen egymásra utalt és egymást átvilágító, értelmező szemantikai megnyilatkozásoknak az egymásra vetítése és elkülönítése biztosítja az ismétlődési struktúrák folytonos átlényegülését. Ebből következik a látszólagos „szó szerinti” ismétlés folytonos metamorfózisa, mely egyben lehetőséget ad arra, hogy a befogadó mindenkoron különválaszthassa az ábrázoló és az ábrázolt jelentő–jelentett összefüggéseket. A kettő azonosságának és különbözőségének észlelhetőségéhez azonban elengedhetetlen azok szemantikai játéktérbe helyezettsége. A jelentésalakzatok egymásra csúsztatásának és különválasztásának szorosan összetartozó értelmezői aktusai nélkülözhetetlen feltételét adják a szöveg folytonosságának és előrehaladásának, vagyis a művészi szöveg dinamikájáért felelős, szemantikai átváltozást reprezentáló kibontakozásnak. Az átváltozás dinamikus terét eltérő jelentésperspektívák alkotják, melyek ismétlődő struktúrákban válnak folytonosan átalakuló formájukban a jelentésképzés különböző hierarchiaszintjein érvényessé.

Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében egy kettős jelentésperspektívában többszörösen, de folyamatos átlényegüléssel ismétlődő jelentésalakzatot vizsgáltam, a *gyilkosság* szemantikai meghatározásának formáit nyomon követve. A poétikai jelentéskibontás e jelzett irányának azokra a szakaszaira fordítottam figyelmet, melyekben az ellentétbe rendeződő minősítések szemantikai mellérendelésekké transzformálódnak, majd ismétlődési formáikban poétikailag realizálják és jelentésbelileg előrehaladóan értelmezik e mellérendelések természetét. Ennek a tágabb folyamatnak kiemelt fázisaként mutattam be Raszkolnyikov gyilkosságát, azt az ismétlődési formát, mely Dosztojevszkij regényében a *halál* és az *élet* jelentéseit bonyolultan egymásba fűző közvetítő szemantikai formációként működik. Jelentésmediátor szerepében nem csupán összekapcsol jelentéseket, hanem azok egymásba alakulásába szemantikai motivációs rendet visz. A regényben következetesen a *szó* metaforakörében újraíródó *halál* és *élet* összekapcsolásának szemantikai rendje szerint a *halál* ismétlésében a *reprodukáló természetű leképezés* és a *kreatív teremtés* szemantikai mozzanatai nem a mitopoétikai hagyomány szellemében elevenítődnek fel (miszerint a *halálra* mérettetik *halál*, ami elvezet az *új élet* születéséhez). Dosztojevszkij regénypoétikájában az egynemű fogalmi-szemantikai meghatározás lehetősége a regényvilág minden elemére vonatkoztatva felszámolódik. A hős és a lét meghasadtsága a cselekményvilágban tükörképévé válik annak a jelentésvilágnak, melyben megkettőződött perspektívájú jelentettek alkotnak értelmi rendet. Az értelmük szerint folytonosan átlényegülő ismétlési struktúrák a kettős jelentésperspektívákat új és új formákban közelítik (vetítik egymásra) és különböztetik el, a szemantikai motiváció feltételét szabályozva. E motivációs rend értelmében a feltámadó hősök önazonosságukat a lét egyneműségét kizáró ábrázolt valóságban keresik és találják meg. A közvetítő jelentésalakzat annak útját világítja meg, ahogyan a *halállal terhes életből*, a „*hétköznapi karattyolásból*”, az *unalomig ismételt epigon szóból* a feltámadó hős a lét meghasadtságának a közegében kibontja maga számára azt az individuális lét- és jelölő alakzatot, melyben felismerhetővé válik az *élet* és a *halál*, a *régi* és az *új szó* határa. Az *élet* és a *halál* poétikai fogalmi szétválasztása azonban csak úgy lehetséges, ha ezek a jelentettek szemantikailag maguk is folytonosan átlényegülnek. Ennek révén haladhatja meg a regény irodalmi emlékezetének mitopoétikai gondolkodási hagyományát. A regényszöveg alkotói és értelmezői illetékességi körében zajló szemantikai metamorfózisnak bizonyos szintű megértésével pedig a feltámadó hős túlléphet a reá korábban jellemző ön- és világjelölési hagyomány keretein.

Az így kiemelkedő Raszkolnyikov cselekményvilágba ágyazott alakjához kötődött a *Bűn és bűnhődés* vizsgált közvetítő szemantikai alakzata, a *gyilkosság*. Az a *gyilkosság*, melyet az

ábrázolt lét etikai univerzumából szemiotikai olvasatban különös módon iktatnak ki a feltárt poétikai jelentésminősítések. Ezek a Raszkolnyikov által elkövetett bűn jelstatusára irányítják a figyelmet, és magára az értelmezői aktusra, melyet részben (és a befogadóhoz képest más szemantikai ütemezésben) a főhős ön- és világértelmezése közvetít. Az ismétlések folyamatában e szemantikai minősítések a gyilkosságot mint jelentésformációt azonosítják, mely az olvasó számára az *élet* és a *halál* költői értelmét és szemantikai motivációs összefüggését világítja meg.

A *gyilkosság* mint jelentésformáció tehát *közvetít*. Közvetít – eltérő jelentések között; kezdeti és végső jelentésmeghatározások között; az ismétlődési struktúrák között; a hős és a nyelvi-narratív egész között; a szereplői személyes narráció és a szövegsubjektum között; a mitopoétikai formák és a regényi műfaji alakzat között. Nem utolsósorban pedig – Dosztojevszkij *regénye* és *olvasója* között. És ha a *bűn* Dosztojevszkij tanulmányozott regényében Ovidius *Hyacinthus*ának szövegéhez hasonlatosan trópus, akkor e trópus értelmezését nem zárhatja le a *szó* metaforakörébe, illetve metaforaköréhez illeszkedő jelentésalakzatok számbavétele (lásd: *cselekvés*, *élet*, *halál*, *ütés* stb.). A *bűn*, ahogy ezt az Ovidius *Metamorphoses*en végzett kutatások többszörösen igazolták, a *szövegformálódás* trópusa. Ezért is tűnik természetesnek a *Bűn és bűnhődés*ben a *bűnnek* a *szó* metaforakörével való egybefűzése. Ezzel magyarázható annak könnyed és biztos volta is, ahogyan a gyilkosság mint közvetítő jelentésalakzat a regényben ugyanúgy átjárást biztosít a hős jelalkotói és -értelmezői illetékességének a kérdésköréhez, mint ahogyan lehetővé teszi a regény szövegreflexív síkjának a behatárolását. Sőt, a szélesebb irodalmi-kulturális tapasztalat azt mutatja, hogy a szépirodalmi alkotás szövegreflexív, metatextuális gondolkodási síkjának kifejezetten szignáljául szolgálhat a *bűn* jelentésalakzata, és a bűnhöz kapcsolódó mitológémák különböző (pl. antik irodalmi, ószövetségi, újszövetségi, újkori nemzeti irodalmi stb.) kontextusokban megvalósuló poétikai átdolgozása vagy szemantikai megjelenítése. Ezek között tarthatjuk számon legmeghatározóbban az *alvilágjárás*, az *Ördögtől való megkísértődés*, tágabban a *lélek eladása* stb. történeteinek feldolgozását vagy szemantikai konnotálását. Nem csupán a *bűn* jelentésalakzatai, hanem annak tipikus, mitológémán alapuló cselekményfeldolgozásai is gyakran jelentésviláguk exponált helyére állítják a *szövegformálódás* poétikai gondolkörét. Ekkor a *bűn* tropológiai és cselekményes kibontása a műalkotás szövegreflexív síkjának a jelölőfolyamataként is értelmezhető.

Ha a jelölés kérdéskörét a *Bűn és bűnhődés*ben Raszkolnyikov alakjához visszatérve zárjuk le, megállapítható, hogy Raszkolnyikov *bűne* (a teória mint a gyilkosságot megelőző szövegalakzat) nagyon hasonlít Orpheuséra. Raszkolnyikov a világ leírásában, a valóság

megjelölésében vét, bűne – elsődleges szemantikai motivációja szerint – a *régi szövegben megtestesülő bűn*. Ezért szükséges megújítani a *régi szót*. És ennek megfelelően elengedhetetlen, hogy a regény művészi szövege olvasója szeme elé tárja azokat a mindig megújuló *jelentő–jelentett* formációkat, melyek folyamatában realizálják, tükrözik és egyben értelmezik is a *szó* metamorfózisát. Szemantikailag legközvetlenebbül a Raszkolnyikov alakjához tartozó *szó* megújulása követhető nyomon. Raszkolnyikov a *Heti beszéd* („Еженедельная речь”, 198) című folyóiratba szánta cikkét (vö. a fordításban: „Heti Szemle”, 305), ám a sors úgy hozta, hogy azt a *Negyedévi Szemle* (305, „Периодическая речь”, 198) közölte, mely cím mögött az eredeti orosz kifejezésben megbúvó *periodikus beszéd* gondolata rejlik. A *szokásos heti beszédet* a szöveg átalakítja *időről időre megnyilatkozó, ciklikusan ismétlődő beszéddé*, már az első raszkolnyikovi szöveg (mondhatnánk: az átformálásra hivatott raszkolnyikovi ös-szövegalkizat) eredeti megjelölésénél és értelmezésénél. Ennek megfelelően kell eltávolodnia Raszkolnyikovnak a műben kibontott metaforakör értelmében a „közönséges ember” *szokásos „hétköznapi karattyolása”*-tól, és eljutnia a *ciklikusan megújuló szókimondás* formáihoz. És Raszkolnyikov híven eleget is tesz a művészi világban neki szánt szemantikai küldetésnek. Alakján (szavainak és cselekedeteinek nyelvi megformálásán) keresztül a regényszöveg újra és újra megjelöli a *szót*, és az átváltozó jelöléseken keresztül új és új értelmi periódusokban szemantizálja annak tartalmát. Így válik a főhősnek a regény eseménytörténeti anyagába is mélyen beágyazott alakja a szemantikai közvetítés és kibontás poétikai közegévé. Az *új szót* nem lehet egyszerre kimondani.³³⁹ Az ilyen irányú megvalósítási kísérlet, tartalma szerint, a regény jelentésvilágában félreérthetetlenül egybemosódik a *mindennapi karattyolással*. A szó ontológiai természetét a *Bűn és bűnhődés* poétikai világa a megújulásra való képesség tulajdonságán keresztül határozza meg. A szó időről időre jelentkező és mégis folytonos megújítási, átformálási szükségességét tolmácsolja az a cselekményepizód is, mely Raszkolnyikov Szonyánál tett *első látogatásáról* számol be. Hite szerint Raszkolnyikov ekkor utoljára tesz látogatást a lánynál, azért, hogy „egy szót mondjon” (vált., vö. 375; „одно слово сказать”, 242). Ám hamarosan kiderül, hogy a világátformálásra hivatott *új szóhoz* hasonlóan e soron következő szó kimondása sem valósulhat meg oly egyszerűen, ahogyan azt a hős remélné: „*Utoljára jöttem magához – folytatta Raszkolnyikov, noha először volt ott*” (375; vö. „в последний раз [...] был только в первый”, 242). Az *egyetlen utolsó szó* első (a

³³⁹ Ennek megfelelően a sorsot sem lehet egy tettel, egy „játékkal” elrendezni, ahogyan azt Alekszej feltételezi Dosztojevszkij *A játékos* című kisregényében. Nem véletlenül jelenik meg tehát a *bűn* egyik tematikus ekvivalenseként a *Bűn és bűnhődésben* a *játék*: „Hát meg tudom én tenni... *azt*? Hát komolyan gondolom? Eh, dehogyis. Képzeteletemet mulattatom vele. Játsszom. Ez az: játék.” (8; vö. oroszul: „игрушки”, 6).

szemantikai folyamatban tekintve: új változatban megismételt) kimondási kísérlete nem hozhatja meg a várt eredményt, és a regény olvasója csodálkozva ismer majd rá az *Epilógusban* a szó transzformált motívumvariánsaként arra a *csendre*, mely ott a *kimondott* szóval jelentésbelileg már egyenértékűnek mutatkozik. E szó megérkezésére azonban mind Raszkolnyikovnak, mind Szonyának – ahogyan a regény befogadójának is – jó ideig türelmesen várakoznia kell. Amikor pedig a mű zárásában végre feltárul ez az *új szó*, mégpedig éppen a *szemlélődő csöndben*, kiderül: mindez csak egy *új történet* nyitányának a szignálja: „Ez *új elbeszélés* témája lehetne – de a *mostani* itt véget ér” (656).³⁴⁰

Ahogyan Raszkolnyikov Szonyánál tett első, ám utolsónak szánt látogatása a közös élet *nyitó* stációjának bizonyul, úgy írja elő megújulási szükségletként önmaga számára Dosztojevszkij regénye a folytatást. S ahogyan a hős szava a bemutatott metaforikus olvasatban folytonosan megújul a regényben, ezzel összhangban változnak át maguk a jelölési formák, melyeket a regény nem mulaszt el szövegreflexív síkján újra és újra önmagára vonatkoztatni. Így járja útját „kéz a kézben” a szövegbelső jelölőfolyamat, benne a hős szemantikai figurájával – beleértve feltámadásának cselekményes és metaforikus kibontakozását – és a Dosztojevszkij-művek között hidat teremtő ars poetica gondolkodás. Mindhárom elemnek nélkülözhetetlen tartozéka az intertextuális értelmezés.

Ennek megfelelően a valójában csak *elsőnek* bizonyuló „*utolsó*” szó, amelynek kimondási vágyával Raszkolnyikov *nyitó* látogatása alkalmával Szonyához érkezik, intertextuális értelmezési kontextusba kerül abban a jelenetben, melynek későbbi szakaszában Szonya és Raszkolnyikov együtt fogják olvasni Lázár feltámasztásának a történetét. A megidézett bibliai szöveghely jelentésbelileg többszörösen súlyozott epizódot foglal magában (lásd a korábbi értelmezést). Az *egyetlen utolsó szó*, melyről kiderül, hogy ténylegesen csupán „egy szó” a folytonosan megújuló szavak (értelmezések) sorában, ennél fogva közvetlenül vonatkozik a „szó szerint” vett evangéliumi szövegrész metaforikussá váló átértelmezésére, arra a folyamatra, melyet a fentiekben részletesen elemeztem. Raszkolnyikovnak saját bűnén és a Szonya sorsában megtestesülő vétken kívül számot kell vetnie a kulturális tapasztalatokkal is, azzal a bűnnel, illetve megtisztulással, melyet a Lázár alakján keresztül közvetített Jézus-alak szintetizál sorsával és szövegreprezentációjának kiemelt formáival. Ám mindezzel nem merül ki a poétikai szintek egymásra rétegzése. Az *utolsónak hitt első szó* gondolatát ugyanis a regény vizsgált helye nem kizárólag a meghíusult gyilkosságra vetíti rá (melynek formájában Raszkolnyikovnak szintén nem sikerült kimondania az utolsó szót); az *utolsónak hitt első szó*

³⁴⁰ Az *epilógus* kutatástörténetéből lásd pl. Mochulsky 1974: 16; Holquist 1974: 118; Топон: 1988: 87; Тихомиров 1994: 35–41; Касаткина 1995: 19–28; Eikeland 2000: 80.

továbbá nem is kizárólag az említett fontos evangéliumi intertextushoz kötődik, melyet az *Epilógus*beli zárással alkotott kapcsolatában (*új szó* → *szemlélődő csönd*) egyben ószövetségi intertextussal is kibővíti a regény. A tanulmányozott szöveghely mindezek mellett egyben számot is ad a létábrázolásnak (és a hősök létszöveg-értelmezésének), valamint a szövegmodellálásnak (az irodalmi szövegben fogant értelmezésnek) lényeges összefüggéseiről. Szonya, aki Katyerina Ivanovnáól megtagadta kérését, hogy adja át neki ajándékba kapott gallérját, bántó elutasító szavai kimondása felett keseregve a következőket mondja ugyanebben a jelenetben: „»Minek az magának, Katyerina Ivanovna?« Igen, így mondtam, minek? Legalább ezt *ne mondtam volna!* Rám nézett, ó, hogy nézett rám, hogy elszomorodott, amiért *nemet mondtam*, szívfájdító volt nézni... És nem a gallér miatt, az fájt neki, hogy én megtagadtam a kérését, láttam rajta. Ó, bár *feledtethetném ezeket a szavakat, mind, mind...*” (380) Az orosz eredetiben a *nemet mondás*, az elutasítás szintén a *mondani* értelmét magában rejtő kifejezés formájában merül fel (lásd kétszer: „отказала”, 245); a magyar fordításban megjelenő motívum, a *szó elfeledtetése* ugyanakkor már hűtlenül közvetíti a megfelelő orosz kifejezés értelmét. Az utóbbi ugyanis a *visszafordítani*, *átalakítani* jelentését örzi. Szonya arra vágyik, hogy *korábbi szavait átalakítsa* („Ах, так бы, кажется, теперь все воротила, все переделала, все эти прежние слова...”, 245). Ebben a jelentéskörnyezetben élesen ugrik ki a *szóértelmezés átalakításának* aktusa, melynek Szonya és Raszkolnyikov együtt válnak részesévé, amikor újragondolják Szonya életét és a tárgyalt evangéliumi szöveghelyet. Az átértelmezés a „könyvízü” („книжные”: 249) szavakat kelti új életre. A regényszöveg pedig mindezt úgy szerkeszti egybe, hogy noha a Katyerina Ivanovnáának kimondott szavak az ábrázolt lét világában nem lesznek módosíthatók, a bibliai szövegnek Szonya életére utalt átértelmezése a *szó módosításának* az értelmét mégis pontosan kijelöli. Másféle új-régi szavakat (az evangéliumi szót és a hozzáfűződő raszkolnyikovi átértelmezést) kell újragondolnia Szonyának ahhoz, hogy megértse, merre vezet az útja, és többé ne báncódjon korábbi szavai fölött. E szavaknak a részvét érzéséből fakadó átalakítását a regény – metaforakibontásának adott pontján – semmiképpen sem hitelesítheti.

A *Bűn és bűnhődés*ben a bűn megváltása következetesen a régi szónak, a régi szövegeknek sajátos (és élesen körülhatárolt jelentésű) átértelmezésén alapozódik meg, akár csak a *Metamorphoses*ben ábrázolt Orpheus-sorstörténetben. Orpheus vét, és szavával mintha képes lenne levezekelni bűnét. Ám a vezeklő szó is bűnösnek mutatkozik, hiszen Orpheus meggondolatlan viselkedésével eljátssza a költői szó tisztességét. Tényleges „vezeklése” ezek után nem lehet más, mint bűnének és az arra szükségszerűen következő bűnhődésének művészi megjelölése (dalolás), majd a poétikai jelölési módozatok újra és újra történő

átalakítása. Az orpheusi *metamorfózis* éppen a *szemantikai átlényegülés folyamatáról* beszél. Ez az, ami az ovidiusi szöveg sok más részletével jelentéskapcsolatba fűződik, és amelynek háttérét intertextuális hivatkozások rajzolják ki (vö. pl.: Vergilius Orpheus-története). A *bűn* szemantikailag a *szóhoz* tartozik, és a *bűn megváltása* így természetesen a *szó megváltódásával*, régi értelmének „megigazulásával” kerül jelentésösszhangba.

Ahhoz a *szóhoz* vezet közel ez a modell, melyet az Orpheus és Raszkolnyikov sorstörténetét ábrázoló irodalmi szövegek nyomán poétikailag csak folyamatos átalakulásában tételezhetünk és értelmezhetünk. Folytonos szemantikai átlényegülésében. A művészi szöveg e metamorfózisban mutatja fel az *élet* és a *halál* költői értelmét. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye a *Metamorphoses*-beli kifejtéshez hasonlóan önnön poétikai gyakorlatával tesz vallomást arról, hogyan sejlik fel a művészi szövegben fogant „epigon ismétlés” szemiotikai megnyilatkozásában az életmegújítás cselekménye *új szóként* és *új költői tettként*.

A szövegfolytonosság így nyer metapoétikai értelmet, vagy más oldalról fogalmazva: az önmagáról gondolkodó irodalmi szöveg csak mint dinamikus folyamat tud számot adni önnön természetéről, egyszerre kijelölve, megvalósítva és reflektálva saját szövegfolytonosságát. E szövegfolytonosság elidegeníthetetlen része a szemantikai közvetítő alakzat, mely változatos *kis- és nagyformákban*, a *szöveglétesülés és -értelmezés* különböző, egymásba átlényegülő (*hierarchia*)*szintjein* (cselekmény, metaforaképzés, intertextus, metatextus), eltérő *szöveglétmódokban* (a szövegbelső és szövegközi szerveződés együtthatásának eredményeképpen megformálódó műfaj- és műnemköziség: modalitás területén), képes biztosítani az irodalmi műben és az irodalmi mű számára a poétikai kontinuitást.

*

Az értekezés két különálló, de számos ponton összefüggő II. és III. része a *Fehér éjszakáknak* és a *Bűn és bűnhődésnek* az értelmezését úgy építette ki, hogy a közvetítő alakzatoknak a fent említett aspektusok szerinti funkcióit egymással való összefüggésében vette szemügyre, és azokat dinamikus előrehaladásukban szemléltette a szövegszerveződés és -értelmezés előre- és visszafelé irányuló olvasásán megalapozódó folyamatbeli szakaszok bemutatásával. A közvetítő alakzatok működésének jellegzetességeit a legszűkebbre szabott poétikai komponenstől (egyszerű motívum), illetve annak metaforakörre való kiépülésétől, a nagyobb kiterjedésű epikus egységeken át (például a pétervári látomás, Raszkolnyikov gyilkosságának a megjelenítése stb.), a kiterjedt intertextuális műfaji gyűjtő-alakzatig számba vettem, megvizsgálva a szóban forgó formációk szintközi átlépéseit (vö. cselekmény →

metafora; textus → intertextus; szöveg → metaszöveg; műfaj → műfajközöttség), s a folyamatokat mindvégig mozgásukban láttatva. E vizsgálat eredménye azt mutatta, hogy a közvetítő alakzatokon keresztül valóban megragadhatóvá válik a *szemantikai kontinuitás*, az a szövegfolytonosság, mely szövegbelső és szövegközi folyamatok összehangolódásából fakadóan úgy avatja belülről következetessé, „zártan” koherenssé az irodalmi alkotást, hogy egyben meghagyja, sőt szükségessé teszi annak nyitott értelmezési dinamikáját. Az intertextuális szövegkoherencia és szövegfolytonosság pedig egyben arra is szolgál, hogy megteremtse azokat a tág kulturális kontextusban is szemlélhető közvetítő alakzatokat, melyeknek köszönhetően a mű egy a jövő felé perspektivikusan nyitott irodalomtörténeti sorban helyezi el önmagát. A belső szemiózis folyamatai, melyek a jelentő–jelentett viszonyok megalkotásában nem nélkülözhetik a közvetítések különböző formáit, így válnak egyben a történeti irodalmi-kulturális kontinuum azonosíthatóságának nélkülözhetetlen komponenseivé. Az értekezésben összekötött három Dosztojevszkij-mű, a *Fehér éjszakák*, a *Szegény emberek* és a *Bűn és bűnhődés* esetében más-más módokon nyílt rálátás Dosztojevszkij irodalomtörténeti gondolkodásának arra a sajátosságára, mely a szentimentalizmushoz való viszonyának poétikai megformálódásában nyilvánul meg. A *Fehér éjszakák* esetében ezt hangsúlyosan műfaji és műfajtörténeti kérdéskörként kezeltem, ezúton igyekezve megvilágítani a maga dinamikus szövegfolytonosságában a dosztojevszkiji regénynek a közvetítő alakzatokon keresztül is azonosítható belső irodalomtörténet-írási poétikáját.

BIBLIOGRÁFIA

SZÉPIRODALMI ALKOTÁSOK

- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1972. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 1. Бедные люди. Повести и рассказы 1846–1847.* Ленинград, Наука.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics – ДОСТОЕВСКИЙ Ф. М. 1972. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 2. Повести и рассказы 1848–1859.* Ленинград, Наука.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1973. *Полное Собрание Сочинений в тридцати томах. Т. 6. Преступление и наказание.* Ленинград, Наука.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1973. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 7. Преступление и наказание. Рукописные редакции.* Ленинград, Наука.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1974. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 11. Бесы. – Глава „У Тихона”. Рукописные редакции.* Ленинград, Наука.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1978. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 18. Статьи и заметки. 1845–1861.* Ленинград, Наука.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics 1965. *Kisregények és elbeszélések I–II.* Budapest, Európa Könyvkiadó – Uzsgorod, Kárpáti Kiadó.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics 1977. *A Karamazov testvérek I–3.* Budapest, Európa Könyvkiadó. Fordította: Makai Imre.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics 1981. *Bűn és bűnhődés.* Budapest, Európa Könyvkiadó. Fordította: Görög Imre és G. Beke Margit.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics 1983. *Ördögök.* Budapest, Európa Könyvkiadó. Fordította: Makai Imre.
- DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics 1985. *Tanulmányok, vallomások.* Budapest, Európa Könyvkiadó.
- GOETHE, Johann Wolfgang 1982. *Goethe válogatott művei. Versek.* Budapest, Európa Könyvkiadó.
- GOGOL, Nyikolaj Vasziljevics – ГОГОЛЬ Н. В. 1984. *Собрание сочинений в семи томах. Т. 3.* Москва, Художественная литература.
- GOGOL, Nyikolaj Vasziljevics – *Gogol művei* 1971. I–II. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- HEINE, Heinrich 1960. *Versek és prózaművek I–II. I.* Budapest, Európa Könyvkiadó.
- HEINE, Heinrich 1972. *Buch der Lieder.* Leipzig, Insel-Verlag.
- KARAMZIN, N. M. – КАРАМЗИН Н. М. 1979 [1796]. Юлия. In: *Русская сентиментальная повесть.* Составление, общая редакция, вступительная статья и комментарии П. А. Орлова. Москва, Издательство Московского университета, 106–118.
- KLASSZIKUS OROSZ KÖLTŐK I–II. 1978. Budapest, Európa Könyvkiadó

- LERMONTOV, Mihail Jurjevics – ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. 2000. *Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 2. Стихотворения 1832–1841* (= Русская классика. Библиотека «Воскресенья»). Оргкомитет: Г. Н. Селезнев (председатель) Москва, Воскресенье.
- OROSZ SZENTIMENTÁLIS ELBESZÉLÉS – РУССКАЯ СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПОВЕСТЬ 1979. Составление, общая редакция, вступительная статья и комментарии П. А. Орлова. Москва, Издательство Московского университета.
- OVIDIUS, P. N. – Publius OVIDIUS Naso 1975. *Átváltozások [Metamorphoses]* (= Bibliotheca Classica). Budapest, Magyar Helikon. Fordította: Devecseri Gábor.
- OVIDIUS, P. N. 1977. “Metamorphoses”. In: Anderson, W. S. (Hrsg.): P. Ovidii Nasonis Metamorphoses. Leipzig, BSB W. G. Teubner Verlagsgesellschaft, 238–247.
- PLESCSEJEV – ПЛЕЩЕЕВ, А. Н. 1964. *Полное собрание стихотворений* (= Большая серия). Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. Я. Полякова. Второе издание. Москва, Ленинград. Советский писатель.
- PUSKIN, Alekszandr Szergejevics – ПУШКИН, А. С. 1974. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 1. Стихотворения 1813–1824*. Москва, Художественная литература.
- PUSKIN, Alekszandr Szergejevics – ПУШКИН, А. С. 1974. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 2. Стихотворения 1825–1836*. Москва, Художественная литература.
- PUSKIN, Alekszandr Szergejevics – ПУШКИН, А. С. 1975. Домик в Коломне. In: Пушкин, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 3. Поэмы, сказки*. Москва, Художественная литература, 223–234.
- PUSKIN, A. SZ. – ПУШКИН, А. С. 1975. Скупой рыцарь. In: Пушкин, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения*. Москва, Художественная литература, 261–278.
- PUSKIN, A. SZ. – ПУШКИН, А. С. 1975. Моцарт и Салиери. In: Пушкин, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 4. Евгений Онегин. Драматические произведения*. Москва, Художественная литература, 279–287.
- PUSKIN, A. SZ. – ПУШКИН, А. С. 1976. Метель. In: Пушкин, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 5. Романы. Повести*. Москва, Художественная литература, 54–64.
- PUSKIN, A. SZ. – ПУШКИН, А. С. 1976. Египетские ночи. In: Пушкин, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 5. Романы. Повести*. Москва, Художественная литература, 226–238.
- PUSKIN, Alekszandr Szergejevics – *Alekszandr Puskin válogatott prózai művei* 1972. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- PUSKIN, Alekszandr Szergejevics 1976. *Jevgenyij Anyegin. Drámák*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- PUSKIN, Alekszandr Szergejevics 1977. *Elbeszélő költemények. Mesék*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- PUSKIN, Alekszandr Szergejevics 1978. *Lírai költemények*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- SZENT BIBLIA 1987. Fordította: Károli Gáspár. Budapest.
- TOLSZTOJ, Lev Nyikolajevics 1965. *Háború és béke* (= Lev Tolsztoj művei 4–5.). Budapest, Magyar Helikon. Fordította: Makai Imre.
- TOLSZTOJ, Lev Nyikolajevics – ТОЛСТОЙ, Л. Н. 1973–1974. *Война и мир* (= Собрание сочинений. Тт. 4–7). Москва, Художественная литература.

TURGENYEV, Ivan Szergejevics – ТУРГЕНЕВ, И. С. 1960. *Полное собрание сочинений в двадцати восьми томах* 1960. Т. 1. Москва–Ленинград, Издательство Академии наук СССР.

ZSUKOVSKIJ, Vaszilij Andrejevics – Жуковский, В. А. 2000. *Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского*. Сост., предисловие и комментарии А. Гугнина. Москва, Рудомино – ОАО, Радуга.

KÉZIKÖNYV, SZÓTÁR

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph 1993. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette.

VASMER, Max – ФАСМЕР, М. 1986–1987. *Этимологический словарь русского языка*. Перевод с немецкого и дополнение члена-корр, АН СССР О. Н. Трубачева, под ред. и с предисловием проф. Б. А. Ларина, изд. 2. Тт. 1–4. Москва, Прогресс.

BÖLCSELETI ÉS SZAKIRODALMI MUNKÁK

ABRAMS, M. H. 2010 [1953]. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. London, Oxford, New York, Oxford University Press.

АЛПАТОВА, Т. А. – АЛПАТОВА, Т. А. 2009. Литературные универсалии русского сентиментализма (к постановке проблемы). In: Фаустов, А. А. (отв. ред.) *Универсалии русской литературы. Сборник статей*. Воронежский государственный университет, 310–327.

AUGUSTINUS, Aurelius 1982. *Vallomások* (= Etikai gondolkodók). Budapest, Gondolat. Fordította és a jegyzeteket írta: Városi István. A szöveget az eredetivel egybevetette: Vidrányi Katalin. Az utószót írta: Redl Károly.

ANDERSON, Roger B. 1986. *Dostoevsky. Myths of Duality*. University of Florida (= Humanities Monograph Series 58).

ANDERSON, Roger B. 1992. Dostoevsky and Some Questions of Religious Art. In: *Conference Lecture at the VIII. International Dostoevsky Symposium*. Oslo (Abstracts).

ANUFRIEV, G. F. – АНУФРИЕВ, Г. Ф. 1972. О соотношении эпиграфа и сюжета повести «Белые ночи»: (К вопросу о влиянии элегического жанра на поэтику раннего Достоевского). In: *Проблемы литературных жанров*. Томск.

ARISZTOTELÉSZ 2010. *A természet (Physica)*. Budapest, L'Harmattan. Fordította, a jegyzeteket és a kísérő elemzést írta: Bognár László.

ASIMBAJEVA, Natalia. – АШИМБАЕВА, Наталья 2005. Особенности сердцеведения Достоевского. In: *Достоевский. Контекст творчества времени*. (= Библиотека Альманаха «Достоевский и мировая культура»). Санкт-Петербург, Серебряный век, 67–87.

BAGBY, Lewis; SIGALOV, Pavel 1987. The Semiotics of Names and Naming in Tolstoj's "The Cossacks". *Slavic and East European Journal* 31, 4, Winter, 473–489.

ВАНТУИН, М. М. – БАХТИН, М. М. 1963. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, Советский писатель.

- ВАНТЫН, М. М. – БАХТИН, М. М. 1979 [1961] (= 1979a). К переработке книги о Достоевском In: Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 308–327.
- ВАНТЫН, М. М. – БАХТИН, М. М. 1979 [1970–1971] (= 1979b). Из записей 1970–1971 годов. In: Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва, Искусство, 336–360.
- ВАНТЫН, М. М. – БАХТИН, М. М. 1985. A szó az életben és a költészetben (A szociológiai poétika alapkérdései). In: Bahtyin, M. M. *A szó az életben és a költészetben*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 7–54.
- BARTHES, Roland 1977 [1966]. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: Barthes, R.; Kayser, W.; Booth, W. C.; Hamon, Ph. *Poétique du récits*. Paris, Éditions du Seuil, 7–57.
- BAUDIN, Rodolphe 2002–2003. Les Lettres d'Ernest et Doravre ou La mort du héros classique. *Revue des études slaves* 64, 4: *Le sentimentalisme russe*. Paris, 801–818.
- BELOV, SZ. V. – БЕЛОВ, С. В. 1985. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Комментарий. Москва.
- BERGMAN, Mats 2000. *Meaning and Mediation. Toward a Communicative Interpretation of Peirce's Theory of Signs*. University of Helsinki, Department of Communication.
- BICILLI, P. – БИЦИЛЛИ, П. 1945. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. *Годишник на Софийский университет*. Историко-филологический факультет, Т. XLII, 46, Sofia, 3–72.
- BOCSAROV, SZ. G. – БОЧАРОВ, С. Г. 1985. Переход от Гоголя к Достоевскому. In: Бочаров, С. Г. *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 161–209.
- BOCSAROV, SZ. G. – БОЧАРОВ, С. Г. 2003. «Красавица мира». Женская красота у Гоголя. In: Манн, Ю. (отв. ред.) *Гоголь как явление мировой литературы*. По материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя. 31 октября – 2 ноября 2002. г. Москва, ИМЛИ РАН, 15–35.
- BONDI, S. – БОНДИ, С. 1983. *О Пушкине*. Москва, Художественная литература.
- BORISZOVA, V. V. – БОРИСОВА, В. В. 1996. Об одном фольклорном источнике в романах Достоевского. In: *Достоевский. Материалы и исследования* 13, Санкт-Петербург, Наука, 65–73.
- BREUILLARD, Jean 2002–2003 (= 2002–2003a). Introduction. *Revue des études slaves* 64, 4: *Le sentimentalisme russe*. Paris, 653–657.
- BREUILLARD, Jean 2002–2003 (= 2002–2003b). Nikolaj Karamzin et la pensée linguistique de son temps. *Revue des études slaves* 64, 4: *Le sentimentalisme russe*. Paris, 759–776.
- CAVENDISH, Philip 2000. Poetry and the Pressure of Event: Aleksandr Pushkin's *Lines Written During a Night of Insomnia* (Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы). *Essays in Poetics* 25, 41–73.
- CHATMAN, Seymour 1969. New Ways of Analyzing Narrative Structure, with an Example from Joyce's *Dubliners*. *Language and Style* 2, 3–36.
- CONTE, Maria-Elisabeth; PETŐFI, János S.; SÖZER, Emel (eds.) 1989. *Text and Discourse Connectedness. Proceedings of the Conference on Connexity and Coherence Urbino, July 16-21, 1984*. Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins.
- COSTLOW, Jane 1990. *Worlds within Worlds*. Princeton, Princeton University Press.

- CULLER, Jonathan 1976. Presupposition and Intertextuality. *Modern Language Notes* 91, 1380–1396.
- DANESI, Marcel 2009. Opposition theory and the interconnectedness of language, culture and cognition. *Sign System Studies* 37, 1/2, 11–42.
- DE MAN, Paul 2006 [1979]. *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Második, javított kiadás. Budapest, Magvető. Fordította: Fogarasi György.
- DILAKTORSZKAJA, O. G. – ДИЛАКТОРСКАЯ, О. Г. 1995. Скопцы и скопчество в изображении Достоевского (К истолкованию повести «Хозяйка») *Philologica* 2, 3–4, 59–86.
- DOJA, Albert. 2008. Claude Lévi-Strauss at his Centennial: Toward a Future Anthropology. *Theory, Culture & Society* 25, 7–8, 321–340.
- DOJA, Albert 2010. Claude Lévi-Strauss (1908–2009): The apotheosis of heroic anthropology. *Anthropology Today* 26, 5, October, 18–23.
- DUCKWORTH, Alistair M. 1978. Little Dorrit and the Question of Closure. *Nineteenth-Century Fiction* 33, 1, 110–130.
- DUKKON Ágnes 1997. Conception of the Dream and the Vision in Dostoevskij's Early Novels. *Studia Slavica Hungarica* 42, 245–253.
- DUNDES, Alan 1997. Binary opposition in Myth. The Propp / Lévi-Strauss Debate in Retrospect. *Western Folklore* 56 (Winter), 39–50.
- ECO, Umberto 1998 [1962]. *Nyitott mű*. Budapest, Európa. Fordította: Dobolán Katalin. A fordítást szakmailag ellenőrizte és a bevezetőt fordította: Mártonffy Marcell.
- EGEBERG, Eric 1979. 'Night' and 'Day' in Russian Romantic Poetry. In: Nilsson, Nils Åke (ed.) *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*, Stockholm, Almqvist & Wiskell International, 186–203.
- EISEMANN György 2010. *A későromantikus magyar líra*. Budapest, Ráció Kiadó.
- EIKELAND, Kristin 2000. Authorial Rhetoric in *Crime and Punishment*. In: Jensen, P. A.; Lunde, I. (eds.). *Северный сборник. Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995–2000* (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature). Stockholm, 80–89.
- VAN DER ENG, Jan 1978. On Descriptive Narrative Poetics. In: van der Eng, J.; Meijer J. M.; Schmid, H. (eds.) *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Storyteller and Playwright* (= Dutch Studies in Russian Literature 4). Lisse, the Peter de Ridder Press, 9–94.
- VAN DER ENG, Jan 1989. Narrative Aspects in Puškin's Lyrical Poetry. *Russian Literature* 26, 441–450.
- EVNIN, F. I. 1974. Raskolnikov's Theory on the „Rights” of Great Men and Napoleon III's *History of Caesar*. In: Jackson, R. L. (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment*. Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 91–93.
- FABINYI Tibor 1996. Tipológia és apokaliptika. Rudolf Bultmann, Gerhard von Rad, Leonhard Goppelt (= Hermeneutikai füzetek 11). Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont.
- FARYNO, Jerzy – ФАРИНО, Ежи 1974. Любовная лирика Пушкина: Семиотический этюд. *Russian Literature* 6, 63–82.

- FARYNO, Jerzy – ФАРИНО, Ежи 1978. Две модели лирического «я» у Лермонтова. In: Nilsson, Nils Åke (ed.) *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiskell International, 167–185.
- FATYEEVA, N. A. – ФАТЕЕВА, Н. А. 2005. Открытая структура: некоторые наблюдения над развитием поэтического языка в конце XX века. *Speaking in Tongues*, www.spintongues.vladivostok.com/fateyeva.htm – 2005.12.16.
- FAUSZTOV, A. A. – ФАУСТОВ, А. А. (отв. ред.) 2009. *Универсалии русской литературы. Сборник статей*. Воронежский государственный университет.
- FEUER-MILLER, Robin 2007. *Dostoevsky's Unfinished Journey*. New Haven, London, Yale University Press.
- FIEGUTH, Rolf 2002–2003. Du rococo au sentimentalisme : les trois premiers recueils poétiques de Franciszek Dionizy Kniaźnin (1749/1750–1807). *Revue des études slaves* 64, 4: *Le sentimentalisme russe*. Paris, 835–860.
- FINKE, Michael 1995. The Aesopic Content of Pushkin's "The Little House in Kolomna". In: Finke, Michael. *Metapoesis: The Russian Tradition from Pushkin to Chekhov*. Durham (N. C.), Duke University Press, 44–75.
- FINKE, Michael 2000. Dostoevskii's "White Nights" and Turgenev. In: Blackwell St.; Finke M.; Perlina N.; Vernikov Y. (eds.). *In Other Words. Studies to Honor Vadim Liapunov* (= Indiana Slavic Studies 11), 247–258.
- FJODOROV, F. P. – ФЕДОРОВ, Ф. П. 1999. Жуковский: слово и звук. *Russian Literature* 45, 121–137.
- FLEISHMAN, Lazar – ФЛЕЙШМАН, Лазар. 2006. Из истории элегии в пушкинскую эпоху. In: Флейшман, Л. *От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы*. Москва, Новое литературное обозрение, 5–30.
- FOMENKO, I. Ju. – ФОМЕНКО, И. Ю. 1981. Из прозаического наследия М. Н. Муравьева. *Русская литература*, № 3., 116–130.
- FÖLDÉNYI F. László 1992. *Melankólia*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- FRAANJE, Maarten 2002–2003. La sensibilité au pays froid : les Lumières et le sentimentalisme russe. *Revue des études slaves* 64, 4: *Le sentimentalisme russe*. Paris, 659–668.
- FRAZIER, Melissa 2000. Frames of the Imagination. Gogol's Arabesques and the Romantic Question of Genre. In: Beyer Jr., Thomas R. (ed.), *Middlebury Studies in Russian Language and Literature* 22, New York, Washington, D.C., Baltimore, Boston, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Brussels, Vienna Canterbury, Peter Lang.
- FRIZMAN, L. G. – ФРИЗМАН, Л. Г. 1991. Два века русской элегии. In: Фризман, Л. Г. *Русская элегия – XVIII–начала XX века*. Ленинград, Советский писатель, 5–48.
- GALPERIN, I. R. – ГАЛЬПЕРИН, И. Р. 1981. *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва, Наука.
- GASPERETTI, David 1989. The Double: Dostoevskij's Self-Effacing Narrative. *Slavic and East European Journal* 33, 2, 217–234.
- GASZPAROV, B. M.; PAPERNO, I. A. – ГАСПАРОВ, Б. М.; ПАПЕРНО, И. А. 1979. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина. In: Nilsson, Nils Åke (ed.) *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiskell International, 9–44.

- GASZPAROV, M. L.; SZMIRIN, V. M. – ГАСПАРОВ, М. Л.; СМИРИН, В. М. 1986. «Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина. *Тыняновский сборник*. Вторые тыняновские чтения. Рига, Зинатне, 254–264.
- GASZPAROV M. L. – ГАСПАРОВ, М. Л. 1989. Три типа русской романтической элегии (индивидуальный стиль в жанровом стиле). *Контекст* 1988. Литературно-теоретические исследования. Москва, Наука, 39–64.
- GENETTE, Gérard 1972. Prolepses. In: Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 105–115.
- GENETTE, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil.
- GENSANE, Bernard 1996/2010. Les moyens de la fin : quelques pistes. *Études Britanniques Contemporaines*, № 10, Montpellier, Presses universitaires de Montpellier. <http://ebc.chez-alice.fr/ebc101.html>, 1–16. – 2010.07.18.
- GERSENZON, M. O. – ГЕРШЕНЗОН, М. О. 2000 (= 2000a). Мудрость Пушкина. In: Гершензон, М. О. *Избранное* 1–3. Т. 1. *Образы прошлого*. Москва, Иерусалим, Университетская книга, Gescharim, 9–115.
- GERSENZON, M. O. – ГЕРШЕНЗОН, М. О. 2000 (= 2000b). *Статьи о Пушкине*. In: Гершензон, М. О. *Избранное* 1–3. Т. 1. *Образы прошлого*. Москва, Иерусалим, Университетская книга, Gescharim, 116–212.
- GIRARD, René 1988. “Triangular Desire”; Men Becomes God. In: Girard, René. *Deceit, Desire and the Novel – Self and Other in Literary Structure*. Transl. by Yvonne Freccero. Baltimore and London, The John Hopkins UP, 1–95.
- GLAZER, Marc 1998. Structural Analysis of Myth. In: Green, Thomas A. *Folklore: an Encyclopaedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*. Santa Barbara, CA, Denver, CO, and Oxford, UK, ABC-Clio, 2 vols, Vol. 1, 774–775.
- GOLOVACSEVA A. – ГОЛОВАЧЕВА А. 2004. «Плывая в таинственной гондоле...» (Сны о Венеции в русской литературе золотого и серебряного веков). *Вопросы литературы*, № 6, 157–178.
- GREENLEAF, Monika 2003. Feasting on Genius. In: Evdokimova, Svetlana (ed.) *Alexander Pushkin's Little Tragedies. The Poetics of Brevity*. University of Wisconsin Press, 172–190.
- GREGG, Richard A. 1970. Tat'yana's Two Dreams : The Unwanted Spouse and the Demonic Lover. *Slavic and East European Review* 48, 492–550.
- GROSSZMAN L. P. – ГРОССМАН, Л. П. 1959. Достоевский – художник. In: Степанов, Н. Л. (отв. ред.). *Творчество Ф. М. Достоевского*. Москва, 330–416.
- HAMMARBERG, Gitta 1989. “Karamzin's ‘Progulka’ as Sentimentalist Manifesto”. *Russian Literature* 26, 249–66.
- HANKISS Elemér 1985. A regénybefejezések szerkezeti modellje. In: Hankiss Elemér. *Az irodalmi mű mint komplex modell. Tanulmány* (= Elvek és utak). Budapest, Magvető Kiadó, 278–323.
- HOLQUIST, Michael 1974. Disease as Dialectic in *Crime and Punishment*. In: JACKSON, R. L. (ed.). *Twentieth Century Interpretations of «Crime and Punishment»*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 109–118.
- HORÁNYI Özséb; SZÉPE György (szerk.). 2005. *A jel tudománya. Szemiotika*. Második, bővített kiadás. Budapest, General Press Kiadó.

- HUBER Zsófia 2004. *Ippolit avagy „Egy felesleges ember naplója” „A félkegyelmű”-ben.* Országos első helyezést elért OTDK pályamunka. Kézirat. (Témavezető: Kroó Katalin).
- IVANOV, M. V. – ИВАНОВ М. В. 1996. *Судьба русского сентиментализма.* Санкт-Петербург.
- IVANOV, V. V. – ИВАНОВ, Вяч. Вс. 1973. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. *Труды по знаковым системам* 6, 5–44.
- IVANOV, V. V. – ИВАНОВ, В. В. 1977. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений. *Труды по знаковым системам* 8, Тарту, 45–64.
- IVANOV, V. V. – ИВАНОВ, В. В. 1979. Из наблюдений над одой XVIII в. In: Григорьев, В. П. (отв. ред.) *Лингвистика и поэтика.* Москва, Наука, 174–188.
- IVANITS, Linda 2002. The Other Lazarus in *Crime and Punishment*. *The Russian Review* 61, 3, 341–357.
- JACCARD, Jean-Philippe 1995. Эротический элемент в поэме Пушкина «Руслан и Людмила». *Studia Russica Budapestinensia* 2–3. Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште 1991, 1993. Budapest, 35–55.
- ЯКОБСОН, Роман – ЯКОБСОН, Роман 1987. О «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы». In: Якобсон, Роман. *Работы по поэтике.* Москва, Прогресс, 198–205.
- JAHL, Katrin – ЯХЛ, Катрин 1998. Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции. *Slavica Tergestina* 2, 55–101.
- JEGOROV, V. F. – ЕГОРОВ, Б. Ф. 2001. О жанре, композиции и сегментации. In: Егоров, Б. Ф. *Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания.* Томск, Водолей, 26–33.
- КАНН, Andrew 2002–2003. «Блаженство не в лучах порфира»: histoire et fonction de la tranquillité (*spokojsvie*) dans la pensée et la poésie russes du XVIII^e siècle, de Kantemir au sentimentalisme. *Revue des études slaves* 64, 4: *Le sentimentalisme russe.* Paris, 669–688.
- KARASZEV, L. – КАРАСЕВ, Л. 1994. Как был устроен «заклад» Раскольникова. *Достоевский и мировая культура. Альманах* 2. Санкт-Петербург, 42–50.
- KASZATKINA, T. A. – КАСАТКИНА, Т. А. 1995. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского. *Достоевский и мировая культура. Альманах* 5. Москва, 18–37.
- KATSMAN, R. – КАЦМАН, Р. 1999. Преступление и наказание: лицом к лицу. *Достоевский и мировая культура. Альманах* 12. Санкт-Петербург, 165–175.
- KERMODE, Frank 1969. The Structures of Fiction. *Modern Language Note* 84, 6, 891–915.
- KERMODE, Frank 1978. Sensing Endings. *Nineteenth-Century Fiction* 33, 1, 144–158.
- KERMODE, Frank 2000 [1966]. *The Sense of an Ending.* Studies in the Theory of Fiction. With a New Epilogue. Oxford, University Press.
- КОСЕТКОВА N. D. – КОЧЕТКОВА Н. Д. 1980. Сентиментализм. Карамзин. In: ЛИХАЧЕВ, Д. С.; МАКОГОНЕНКО, Г. П. (ред.) *История русской литературы I–4.* Т. 1. Ленинград, Наука, 726–764.
- КОСЕТКОВА N. D. – КОЧЕТКОВА Н. Д. 1994. *Литература русского сентиментализма: эстетические и художественные искания.* Санкт-Петербург, Наука.
- KOUTSTAAL, Wilma 2001. The edges of words. *Semiotica* 137, 1/4, 57–97.

- KOVÁCS Árpád – КОВАЧ Арпад. 1985. *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- KOVÁCS Árpád 1993. *A perszonális elbeszélés. Puskin, Gogol, Dosztojevszkij*. Akadémiai doktori értekezések tézisei. Budapest.
- KOVÁCS Árpád – КОВАЧ Арпад 1994. *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (= *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen* 7, ed. By Wolf Schmid). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang.
- KOVÁCS Árpád – КОВАЧ Арпад 2005. Angustia: Тоска у Достоевского. In: Hetényi Zsuzsa (отв. ред.) *Russica Hungarica. Исследования по русской литературе и культуре. Русистика в Будапештском университете*. Budapest, Moszkva, Водолей Publishers, 100–125.
- KOVÁCS Árpád 2007. Prozéma és metafora. (Szavak és tettek Dosztojevszkij prózájában). In: Kovács Árpád (szerk.) *A regény és a trópusok. Tanulmányok. A második veszprémi regénykollokvium. Pannon Egyetem. Magyar Irodalomtudományi Tanszék. 2005. szeptember 29. – október 1.* (= Diszkurzívák). Budapest, 89–135.
- KOVÁCS Árpád 2010. *Prózamű és elbeszélés. Regénypoétikai írások* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum.
- KOZSEVNYIKOVA, Kvetta – КОЖЕВНИКОВА, Квета 1979. Об аспектах связности в тексте как целом. In: Золотова, Г. А. (отв. ред.). *Синтаксис текста*. Москва, Наука, 49–67.
- KUBRJAKOVA, E. SZ.; SZOBALJEVA, P. A. – КУБРЯКОВА Е. С.; СОБАЛЕВА П. А. 1979. О понятии парадигмы в формообразовании и словообразовании. In: Григорьев, В. П. (отв. ред.) *Лингвистика и поэтика*. Москва, Наука, 5–24.
- KUHN, Alfred 1971. A Note on Raskol'nikov's Hats. *Slavic and East European Journal* (SEEJ) 15, 4, 425–432.
- LACHMANN, Renate 1997. "A Cryptogrammatic Paper Chase": Dostoevsky's "A Faint Heart". In: Lachmann, Renate. *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism* (= *Theory and History of Literature* 87). Translated by Roy Sellars and Anthony Wall. Foreword by Wolfgang Iser. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 262–282.
- LANGLEBEN, Maria M. 1983. On the Structure of Dialogue. In: Petőfi, János S.; Sözer, Emel 1983. *Micro and Macro Connexity of Texts* (= *Papiere zur Textlinguistik. Papers in Textlinguistics* 45; Hrsg. Ihwe, Jens; Petőfi S. János; Rieser, Hannes). Hamburg, Helmut Buske Verlag, 220–286.
- LANGLEBEN, Maria M. 1989. The Grades of Reading. In: Conte, Maria-Elisabeth; Petőfi, János S.; Sözer, Emel (eds.) 1989. *Text and Discourse Connectedness. Proceedings of the Conference on Connexity and Coherence Urbino, July 16-21, 1984*. Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 441–461.
- LARIN, SZ. A. – ЛАРИН, С. А. 2009. «Опыт пустыни» в русской литературе второй трети XIX века. In: Фаустов, А. А. (отв. ред.) *Универсалии русской литературы. Сборник статей*. Воронежский государственный университет, 142–149.
- LEBEGYEV, A. – ЛЕБЕДЕВ, А. 2002. Экфрасис как элемент проповеди. In: Геллер, Л. (ред.) *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. Москва, Publisher МИК, 42–52.
- LEVIN, Ju. I. – ЛЕВИН, Ю. И. 1981. Тезисы к проблеме непонимания текста. *Труды по знаковым системам* 12, Тарту, 83–96.

- LEVITT, Marcus C. 1993. Puškin Pro Semiosis: The Dialectic of the Sign in Canto One of *Evgenij Onegin*. *Russian Literature* 34, 439–450.
- LE SENTIMENTALISME RUSSE 2002–2003. *Revue des études slaves* 64, 4, Paris, Centre d'études slaves et Institut d'études slaves.
- LIHACSOV, D. SZ. – ЛИХАЧЕВ, Д. С. 1974. В поисках выражения реального. In: Достоевский. *Материалы и исследования 1*. Ленинград, 5–13.
- LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1970. *Структура художественного текста* (= Семиотические исследования по теории искусства). Москва, Искусство.
- LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1978. Динамическая модель семиотической системы. *Труды по знаковым системам* 10, Тарту, 18–33.
- LOTMAN, Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 1987. *Сотворение Карамзина*. Москва, «Книга».
- LOTMAN Ju. M. – ЛОТМАН, Ю. М. 2000. *Русская литература и культура Просвещения* (= Собрание сочинений 1, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова; Тартуский университет, гл. ред. Вяч. Вс. Иванов). Ответственные редакторы тома: Л. Н. Киселева, А. Л. Осповат. Москва, О Г И.
- ЛОТМАН, Ю. М. – ЛОТМАН, Ю. М. 2000 [1967]. О моделирующем значении понятий “конца” и “начала” в художественных текстах. In: Лотман, Ю. М. *Семиосфера*. Санкт-Петербург, Искусство–СПб, 427–430.
- ЛОТМАН, Ю. М. – ЛОТМАН, Ю. М. 2009. Смерть как проблема сюжета. In: Лотман, Ю. М. *Чему учатся люди. Статьи и заметки*, Москва, Центр книги, ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 397–413.
- MAÁR Judit 2008. Intruduction. In: Maár Judit. *Mallarmé. De l'oeuvre parfaite au fragment*. Budapest, Párizs, Eötvös Univ. Press, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 13–62.
- МАКОГОНЬЕНКО, Г. Р. – МАКОГОНЕНКО, Г. П. 1980. Державин. In: Лихачев, Д. С.; Макогоненко, Г. П. (ред.) *История русской литературы 1–4*. Т. 1. Ленинград, Наука, 627–654.
- МАКОГОНЬЕНКО Г. Р. – МАКОГОНЕНКО, Г. П. 1987. Роман Пушкина «Евгений Онегин». In: Макогоненко, Г. П. *Избранные работы. О Пушкине, его предшественниках и наследниках*. Ленинград, Художественная литература, 341–439.
- MANN, Ju. V. – МАНН, Ю. В. 2001. *Русская литература XIX в. Эпоха романтизма*. Москва, Аспект Пресс.
- MANN, Ju. V. – МАНН, Ю. В. 2008. Семь знаковых слов (О «Белых ночах Ф. М. Достоевского»). In: Манн, Ю. В. *Тургенев и другие*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 337–353.
- MANOLAKEV, Hriszto – МАНОЛАКЕВ, Христо 2007. Сюжет Свидригайлова: Текст и контекст. Свидригайлов и конец «лишнего человека». *Достоевский и мировая культура. Альманах* 22, Москва, С. Т. Корнеев, 156–186.
- MARTINEZ, Louis 1987. Les figures du temps dans *Evgenij Onegin*. *Revue d'Études Slaves* 59, 1–2, 119–140.
- MARTINSEN, Deborah 2003. *Surprised by Shame. Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure*. Columbus, The Ohio State University Press.
- MCREYNOLDS, Susan 2008. *Redemption and the Merchant God. Dostoevsky's Economy of Salvation and Antisemitism* (= Northwest University Press Studies in Russian Literature and Theory). Evanston, Illinois, Northwestern University Press.

- MEIJER, Jan M. 1958. Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij. In: *Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. 'S-Gravenhage, 115–129.
- MELNYIK, V. I. – МЕЛЬНИК, В. И. 1985. К теме: Раскольников и Наполеон («Преступление и наказание»). In: *Достоевский. Материалы и исследования* 6. Ленинград, 230–236.
- MILLER, Hillis J. 1978. The Problematic of Ending in Narrative. *Nineteenth-Century Fiction* 33, 1, 3–7.
- MOCHULSKY, Konstantin 1974. Dostoevsky's Search for Motives in the Notebooks. In: Robert Louis Jackson (ed.). *Twentieth Century Interpretations of Crime and Punishment*. Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 11–16.
- MORGAN IV, James L. 1999. Love, Friendship, and Poetic Voice in Alexander's Pushkin's Lycée Elegies. *Slavic Review* 58, 2 (Summer), 352–370.
- MONNIER, André 2002–2003. La temporalité de l'âme sensible dans le Voyage de Saint-Pétersbourg à Moscou. *Revue des études slaves* 64, 4: *Le sentimentalisme russe*. Paris, 793–800.
- MORTIMER, Armine Kotin Mortimer 1985. *La clôture narrative*. Paris, Librairie José Corti.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan – Мукаржовский, Ян 1975. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. In: Басина, Е. Я.; Полякова, М. Я. (ред.). *Структурализм: „за” и „против”*. Москва, Прогресс, 164–192.
- NAGY István 2003. Történelem és Mítosz. In: Nagy István (szerk.). *Történelem és Mítosz. Szentpétervár 30 éve. Az esszéket és a tanulmányokat válogatta: Nagy István*. Budapest, Argumentum, 447–459.
- NARRATIVE ENDINGS 1978. *Nineteenth-Century Fiction* 33, 1 (= Special Issue), University of California Press, 1–158.
- NECSAJEVA V. SZ. – НЕЧАЕВА В. С. 1979. *Ранний Достоевский 1821–1849*. Москва, Наука.
- NEUHÄUSER, Rudolf 1975. *The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms (An Anthology of Original Texts 1800–1850)* (= Slavistische Beiträge 92, Redaktion: Peter Rehder) München, Verlag Otto Sagner.
- NILSSON, Nils Åke 1979. Baratynskij's Elegiac Code. In: Nilsson, Nils Åke (ed.) *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiskell International, 144–166.
- Nilsson, Nils Åke (ed.) 1979. *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes* (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 10). Stockholm, Almqvist & Wiskell International.
- NOVIKOVA, E. – НОВИКОВА, Е. 1999. Соня и софийность (роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). *Достоевский и мировая культура. Альманах* 12. Санкт-Петербург, 89–98.
- ОРЛОВ, Р. А. – ORLOV P. A. 1979. Русская сентиментальная повесть. In: *Русская сентиментальная повесть*. Составление, общая редакция, вступительная статья и комментарии П. А. Орлова. Москва, Издательство Московского университета, 5–26.
- OROSZ Magdolna 2004. A nyelv elégtelensége. Képleírás a német romantikában. *Jelenkor* 47, 7–8, 765–779.

- OROSZ Magdolna 2006. „Az utánzott idegen nyelvű kézírás”. *Mű és alkotás E.T.A. Hoffmann elbeszéléseiben*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- OSZMOLOVSKIJ, O. N. – ОСМОЛОВСКИЙ, О. Н. 1987. Из наблюдений над символической типизацией в романе «Преступление и наказание». In: *Достоевский. Материалы и исследования* 7, Ленинград, 81–90.
- RADUCSEVA E. V. – ПАДУЧЕВА Е. В. 1965. О структуре авзаца. *Труды по знаковым системам* 2, 284–292.
- PAVLOVICS N. V. – ПАВЛОВИЧ Н. В. 1979. Семантика оксюморона. In: Григорьев, В. П. (отв. ред.) *Лингвистика и поэтика*. Москва, Наука, 238–248.
- PEACE, Richard 2009. Dostoevsky and Sentimentalism. In: Kroó Katalin; Szabó Tünde (eds.). *F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues*. Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. ELTE PhD Programme “Russian Literature and Literary Studies”, Budapest, 382–390.
- PEIRCE, Charles 1963. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Volume V. Pragmatism and Pragmaticism and Volume VI. Scientific Metaphysics*. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Massachusetts, London, England, The Belknap Press of Harvard University Press.
- PETÖFI, János S.; SÖZER, Emel 1983. *Micro and Macro Connexity of Texts* (= Papiere zur Textlinguistik. Papers in Textlinguistics 45; Hrsg. Ihwe, Jens; Petöfi S. János; Rieser, Hannes). Hamburg, Helmut Buske Verlag.
- PETÖFI, János S.; FRANCK, Dorothea (Hrsg./eds.) 1973. *Präsuppositionen in Philosophie und Linguistik. Presuppositions in Philosophy and Linguistics* (= Linguistische Forschungen 7), Frankfurt, Athenäum.
- PÉTER Ágnes 2007. *Késhet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról* (= Modern Filológiai Füzetek 60). Budapest, Akadémiai Kiadó.
- PÉTER Mihály 2005. Бессонница. Опыт сравнительного анализа стихотворений Пушкина, Тютчева, Ахматовой, Мандельштама и Твардовского. In: Hetényi Zsuzsa (отв. ред.). *Russica Hungarica. Исследования по русской литературе и культуре. Русистика в Будапештском университете*. Budapest, Moszkva, Водолей Publishers, 79–99.
- POJAKOV, M. Ja. – ПОЛЯКОВ, М. Я. Поэзия А. Н. Плещеева. In: Плещеев, А. Н. 1964. *Полное собрание стихотворений* (= Большая серия). Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. Я. Полякова. Второе издание. Москва, Ленинград. Советский писатель, 5–49.
- POMORSKA, Krystyna 1992 (= 1992a). The Structure of Prose: Continuity versus Simultaneity. In: Henryk Baran (ed.). *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: from Pushkin to Solzhenitsyn*. Durham, Duke University Press, 3–12.
- POMORSKA, Krystyna 1992 (= 1992b). Tolstoi: Contra Semiosis. In: Henryk Baran (ed.). *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: from Pushkin to Solzhenitsyn*. Durham, Duke University Press, 57–63.
- PUMPJANSZKIJ, L. V. – ПУМПЯНСКИЙ, Л. В. 2000 (= 2000a). К истории русского классицизма. In: Пумпянский, Л. В. [1923–1924] *Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва, Языки русской культуры, 30–158.

- PUMPIANSZKIJ, L. V. – ПУМПЯНСКИЙ, Л. В. 2000 (=2000b). [1929–1930] Статьи о Тургеневе. In: *Собрание трудов по истории русской литературы*, Москва, Языки русской культуры, 381–505.
- RICŒUR, Paul 1980. Narrative Time. *Critical Inquiry* 7, 1 169–190.
- RICŒUR, Paul 1984. *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, PAUL 1985. *Temps et récit. 3. Le temps raconté*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, PAUL 2010 – *A diszkurzus hermeneutikája. Paul Ricœur válogatott tanulmányai* (= Diszkurzívák). Válogatta, fordította, szerkesztette: Kovács Gábor. Budapest, Argumentum Könyvkiadó.
- RIFFATERRE, Michael 1979. Sémiotique intertextuelle: L’interprétant. *Revue d’Esthétique*, 1–2, 128–150.
- RIFFATERRE, Michael 1980. Syllepsis. *Critical Inquiry* 6 (Summer), 625–638.
- RIFFATERRE, Michael 1981. Flaubert’s Presuppositions. *Diacritics* 11, 2–11.
- RIFFATERRE, Michael 1998 (= 1998a). Szimbolikus rendszerek a narratívában. In: Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, Kijárat Kiadó, 61–84. Fordította: Máthé Andrea.
- RIFFATERRE, Michael 1998. (= 1998b). A fikció tudattalanja. In: Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, Kijárat Kiadó, 84–104. Fordította: Gács Anna.
- ROSENSHIELD Gary 1977. Point of View and the Imagination in Dostoevskij’s ‘White Nights’. *Slavic and East European Journal* 21, 2, 191–203.
- RUTTNER, Margarita 1991. Язык и стиль в описании образа Наполеона в романах Толстого *Война и мир* и Достоевского *Преступление и наказание*. *Russian Literature* 30, 253–272.
- SCHILLER, Friedrich 1960. *Schiller válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Magyar Helikon, 1960.
- SCHILLER, Friedrich 2005. *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz. A művészetelméleti írásokat fordította és a jegyzeteket készítette: Papp Zoltán. A történelemfilozófiai írásokat fordította és a jegyzeteket készítette: Mesterházi Miklós.
- SCHILLER, Friedrich 2005 (= 2005a). Kallias, avagy a szépségről. Levelek Christian Gottfried Körnerhez. In: Friedrich Schiller. *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 23–69. Fordította: Papp Zoltán.
- SCHILLER, Friedrich 2005 (= 2005b). A kellemről és a méltóságról. In: Friedrich Schiller. *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 71–127. Fordította: Papp Zoltán.
- SCHILLER, Friedrich 2005 (= 2005c). A naiv és a szentimentális költészetről. In: Friedrich Schiller. *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, 261–351. Fordította: Papp Zoltán.
- SCHMID, Wolf 1994. *Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе*. Санкт-Петербург, Гуманитарное агентство, Академический проект.
- SCHMID, Wolf 1998. *Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард*. 2-е изд. Санкт-Петербург, Инапресс.
- SEBEOK, Thomas A. 1994. *An Introduction to Semiotics*. Toronto, University of Toronto Press.

- SEIFRID, Thomas 1982. Theatrical Behavior Redeemed: Dostoevskij's Belye noči. *Slavic and East European Journal* 26, 2, 163–173.
- SENDEROVICH Savely – СЕНДЕРОВИЧ, Савелий 1981. К реконструкции поэтической мифологии Пушкина (Феноменологический этюд). *Wiener Slawistischer Almanach* 7, 5–35.
- SENDEROVICH, Savely – СЕНДЕРОВИЧ, Савелий 1982. Алетея. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики. *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 8. Wien.
- SENDEROVICH, Savely 1985. Žukovskij's World of Fleeting Vision. *Russian Literature* 17, 203–220.
- SENDEROVICH, Savely – СЕНДЕРОВИЧ, Савелий 1988. Пушкинская повествовательность в свете его элегии. *Russian Literature* 24, 375–388.
- SHAPIRO, Michael 1979. Pushkin's Modus Significandi: A Semiotic Exploration. In: Nilsson, Nils Åke (ed.). *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiskell International, 110–134.
- SHCHEGLOV, Yuri; ZHOLKOVSKY, Alexander (1987). *Poetics of Expressiveness. A Theory and Applications*. Introduction, Glossary, Index, Bibliography and general editing by Alexander Zholkovsky. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- STELLEMAN, Jenny, 2003. Raskol'nikov and his Women. *Russian Literature* 54, 279–296.
- SZEGAL, D. M. – СЕГАЛ, Д. М. 1965. Опыт структурного описания мифа. *Труды по знаковым системам* 2, Тарту, 150–158.
- SZEKERES Adrienn – СЕКЕРЕШ, Адриенн 2002. Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? (До «Сумерек» в «Преступлении и наказании»). *Slavica Tergestina* 10, 137–161.
- SZEKERES Adrienn 2009. *Raszkolnyikov gyilkosság előtti álmainak poétikája Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényében*. Védett PhD értekezés. Kézirat. Elkészült: 2008.
- SZLIVKIN, E. – СЛИВКИН, Е. 2003. Танец смерти Ганса Гольбейна в романе «Идиот». *Достоевский и мировая культура. Альманах* 17. Москва, 80–109.
- SZMIRNOV, I. P. – СМИРНОВ, И. П. 1991. Кастрационный комплекс в лирике Пушкина (Методологические заметки). *Russian Literature* 19, 2, 205–228.
- SZMIRNOV, I. P. – СМИРНОВ, И. П. 1994. *Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва, Новое литературное обозрение.
- SZMIRNOV I. P. – СМИРНОВ И. П. 1995. *Порождение интертекста*. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Второе издание. Санкт-Петербург.
- SZMIRNOV I. P. – СМИРНОВ И. П. 2001. *Смысл как таковой*. Санкт-Петербург, Академический проект.
- SZLONYIMSKIJ, A. – СЛОНИМСКИЙ, А. 1959. *Мастерство Пушкина*. Москва, Государственное издательство художественной литературы.
- SZTYENNYIK, Ju. – СТЕННИК Ю. 1969. Пейзаж в романе «Евгений Онегин» и проблема преемственности национальных поэтических традиций. *Известия Академии наук СССР, Серия литературы и языка* 28, 3, 220–231.

- TERRAS, Victor 1969. *The Young Dostoevsky (1846–1849). A Critical Study*. The Hague, Paris, Mouton.
- TERRAS, Victor 1983. The young Dostoevsky: an assessment in the light of recent scholarship. In: Jones, Malcolm V.; Garth, Terry M. (eds.). *New Essays on Dostoyevsky*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melborune, Sydney, Cambridge University Press, 21–41.
- THOMKA, Beáta 1986. *A pillanat formái. A rövidtörténet szerkezete és műfaja*. Újvidék, Forum.
- TINYANOV, Ju. N. – ТЫНЯНОВ, Ю. Н. 1977. Ода как ораторский жанр. In: Тынянов, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, Наука, 227–252.
- TINYANOV, Ju. N. – ТЫНЯНОВ, Ю. Н. 1981. Dosztojevszkij és Gogol. A paródia elméletéhez. In: Tinyanov, Ju. N. *Az irodalmi tény*. Budapest, Gondolat, 40–74.
- TINYANOV, Ju. N. – ТЫНЯНОВ, Ю. Н. 2002. О литературной эволюции. In: Тынянов Ю. Н. *Литературная эволюция*. Москва, Аграф, 189–204.
- TODD III, William Mills 1978. Eugene Onegin: „Life’s Novel”. In: Todd III, W. M. *Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*. Stanford, Stanford University Press, 203–235, 292–295.
- Vö. «Евгений Онегин». Роман жизни. In: Уő. (ред.) 1999. *Современное американское пушкиноведение*. Академический проект, Санкт-Петербург, 153–188.
- TODD III, William Mills 1986. The Brothers Karamazov and the Poetics of Serial Publication. *Dostoevsky Studies* 7, 88–98.
- TOMASEVSZKIJ, B. V. – ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. 1959. Строфика Пушкина. In: *Стих и язык. Филологические очерки*. Москва, Ленинград, Государственное издательство художественной литературы, 202–324.
- TOMASEVSZKIJ, B. V. – ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. 1967 [1928]. *Теория литературы. Поэтика*. Четвертое издание. Москва, Ленинград, Государственное издательство (= The Slavic Series). New York, London, Johnson Reprint Corporation.
- TOMASEVSZKIJ, B. V. – ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. 1971 [1930]. *Краткий курс поэтики*. (B. Tomashevski. *Poetics – A Short Course*). Letchworth, Hertfordshire, England, Bradda Books LTD.
- TOMASEVSZKIJ, B. V. – ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. 1990. *Пушкин I–II*. Издание второе. Москва, Художественная литература.
- ТОПОРОВ, V. N. – ТОПОРОВ В. Н. 1981. Сельское кладбище Жуковского: К истокам русской поэзии. *Russian Literature* 10, 207–286.
- ТОПОРОВ, V. N. – ТОПОРОВ В. Н. 1995 (= 1995a). «Бедная Лиза» Карамзина. *Опыт прочтения*. Москва, Институт высших гуманитарных исследований РГГУ.
- ТОПОРОВ, V. N. – ТОПОРОВ В. Н. 1995 (= 1995b). Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. In: Топоров, В. Н. *Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, 193–258.
- ТОПОРОВ, V. N. – ТОПОРОВ, В. Н. 1998. *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет.
- ТОПОРОВ, V. N. – ТОПОРОВ, В. Н. 2003. О сердце в ранних произведениях Достоевского. *Russian Literature* 65, 297–395.

- TOROP, Peeter – ТОРОП, Пеэтер. 1984. Сумультанность и диалогизм в поэтике Достоевского. *Труды по знаковым системам* 17, 138–158.
- TOROP, Peeter – ТОРОП, Пеэтер. 1988. Перевоплощение персонажей в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». *Труды по знаковым системам* 22, 85–96.
- TOROP, Peeter – ТОРОП, Пеэтер. 2000. Интерсемиотическое пространство: Адрианополь в Петербурге „Преступления и наказания” Ф. М. Достоевского. *Sign Systems Studies* 28, 116–133.
- TOROP, Peeter. 2010 (= 2010a). Semiotics of Mediation. In: *Culture in Mediation: Total Translation, Complementary Perspectives, 26–27 November 2010*. University of Tartu, Department of Semiotics. Estonian Semiotics Association, 2010, 31. (= Nemzetközi konferencia rezümégyűjteménye, a tanulmány megjelenés alatt: *Sign System Studies*, 2012).
- TOROP, Peeter. 2010 (= 2010b). Тотальный перевод. Тарту, Tartu Ülikooli, Kirjastus.
- TOSI, Alessandra. 2000. Sentimental Irony in Early Nineteenth-Century Russian Literature: The Case of Nikolai Brusilov's *Bednyi Leandr*. *The Slavic and East European Journal* 44, 266–286.
- TOSI, Alessandra. 2002–2003. *L'Amazon russe : les traits subversifs d'une héroïne sentimentale*. *Revue des études slaves* 64, 4: *Le sentimentalisme russe*. Paris, 819–834.
- TÖRTÉNELEM ÉS MÍTOSZ. 2003. *Szentpétervár 30 éve*. Az esszéket és a tanulmányokat válogatta, a kötetet szerkesztette: Nagy István. Budapest, Argumentum.
- ТУИНОМИРОВ, В. Н. – ТИХОМИРОВ, Б. Н. 1994. К осмыслению глубинной перспективы романа «Преступление и наказание». *Достоевский и мировая культура. Альманах* 2. Санкт-Петербург, 25–41.
- ТУИНОМИРОВ, В. Н. – ТИХОМИРОВ, Б. Н. 1996. Достоевский цитирует Евангелие. *Достоевский. Материалы и исследования* 13, Санкт-Петербург, 189–194.
- ТУИНОМИРОВ, В. Н. – ТИХОМИРОВ, Б. Н. 2005. „Лазарь! Гряди вон”. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. *Книга-комментарий*. Санкт-Петербург, Серебряный век.
- USZPENSZKIJ, B. A. – УСПЕНСКИЙ, Б. А. 1970. *Поэтика композиции*. Москва, Искусство.
- USZPENSZKIJ, Borisz. 1984. *A kompozíció poétikája. (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája.)* Budapest, Európa Könyvkiadó. Fordította: Molnár István.
- USZPENSZKIJ, B. A. – УСПЕНСКИЙ, Б. А. 1994. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). In: Успенский, Б. А. *Избранные труды*. Т. 1. *Семиотика истории. Семиотика культуры*. Москва, Гнозис, 219–253.
- VERČ, Ivan – ВЕРЧ, Иван. 1983. «Вечный муж» Ф. М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре произведения. *Dostoevsky Studies* 4, 69–79.
- VESZELOVSZKIJ, A. N. – ВЕСЕЛОВСКИЙ, А. Н. 1904. *В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения”*. С.-Петербург, Типография Императорской академии наук.
- VETLOVSZKAJA, V. Je. – ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е. 2002. Мотивы, их связь и соотнесенность. In: Ветловская, В. Е. *Анализ этического произведения. Проблемы поэтики*. Санкт-Петербург, Наука, 74–124.

- VETLOVSZKAJA, V. Je. – ВЕТЛОВСКАЯ В. Е. 2010. Литературные заимствования и пародия в «Бедных людях» (= Доклад в Неаполе. 15 июня 2010 г. Симпозиум IDS), megjelenés alatt: *The Dostoevsky Journal: An Independent Review*.
- VINOGRADOV, V. V. – ВИНОГРАДОВ, В. В. 1976. 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, 141–187.
- VLAGYIMIRCEV, V. P. – ВЛАДИМИРЦЕВ, В. П. 1988. «Зальюсь слезами горячими». *Русская речь* 1, 119–123.
- WASZINK, P. M. 1988. Anaphoric Reference in the 'Nevskij Prospect'. In: Waszink, P. M. *'Such Thing Happen in the World': Deixis in Three Short Stories by N. V. Gogol* (= Studies in Slavic Literature and Poetics 12). Amsterdam, Rodopi, 72–134.
- WILMONT, N. – ВИЛЬМОНТ Н. 1984. *Достоевский и Шиллер*. Москва, Советский писатель.
- WOODFORD, M. – ВУДФОРД, М. 1999. Сновидения в мире Достоевского. *Достоевский и мировая культура. Альманах* 12. Санкт-Петербург, 135–144.
- ZARADOV, V. A. – ЗАПАДОВ В. А. 1995. *Литературные направления в русской литературе XVIII века*. Санкт-Петербург, ИМА-пресс.
- ZASZLAVSZKIJ, O. B. – ЗАСЛАВСКИЙ, О. Б. 2000. Роль логики иррефлексивности в поэтике Пушкина. Генеративно-кастрационный комплекс и скульптурный миф. *Russian Literature* 46, 341–402.
- ZASZLAVSZKIJ, O. B. – ЗАСЛАВСКИЙ, О. Б. 2006. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста. *Sign System Studies* 34, 1, 261–69.
- ZDOROVOV, Ju. A. – ЗДОРОВОВ, Ю. А. 1973. К вопросу о связности текста. *Труды по знаковым системам* 6, 464–470.
- ZSILJAKOVA, E. M. – ЖИЛЯКОВА, Э. М. 1973 (= 1973a). О типе характера «сентиментального мечтателя» в «Белых ночах» Ф. М. Достоевского. In: *Сборник трудов молодых ученых*. Томск, вып. 2, 82–96.
- ZSILJAKOVA, E. M. – ЖИЛЯКОВА, Э. М. 1973 (= 1973b). Поэтика образов «Ночи» и «Дня» в «сентиментальном романе» Ф. М. Достоевского «Белые ночи». In: *Сборник трудов молодых ученых*. Томск, вып. 2, 97–113.
- ZSILJAKOVA, E. M. – ЖИЛЯКОВА, Э. М. 1989. *Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского*. Томск.
- ZSILJAKOVA, E. M. – ЖИЛЯКОВА, Э. М. 1990. Прозаический дебют Тургенева и молодой Достоевский (К вопросу о традициях сентиментализма в русской литературе 1840-х годов. *Проблемы метода и жанра*. Томск, вып. 16, 132–149.)
- ZSILJAKOVA, E. M. – ЖИЛЯКОВА Э. М. 1991. Традиции сентиментализма в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо». *Проблемы метода и жанра*. Томск, вып. 17, 98–114.
- ZSIRMUNSZKIJ, V. V. – ЖИРМУНСКИЙ, В. В. 1979. Веселовский и сравнительное литературоведение. In: Жирмунский, В. В. *Сравнительное литературоведение. Восток и запад*. Ленинград. Наука, 84–136.
- ZSOLKOVSZKIJ, A. K. – ЖОЛКОВСКИЙ, А. К. 1976. *К описанию смысла связного текста*. VI. чч. 1–3. (= Институт русского языка АН СССР, Проблемная группа по

экспериментальной и прикладной лингвистике). Предварительные Публикации. Вып. 76, 77, 78. Москва.

ZSOLKOVSKIJ, A. K. – ЖОЛКОВСКИЙ, А. К. 1979 (= 1979a). Инварианты и структура текста „Я вас любил...” Пушкина. *Russian Literature* 7, 1–25.

ZSOLKOVSKIJ, A. K. – ЖОЛКОВСКИЙ, А. К. 1979 (= 1979b). Материалы к описанию поэтического мира Пушкина. In: Nilsson, Nils Åke (ed.) *Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes*. Stockholm, Almqvist & Wiskell International, 45–93.

ZSOLKOVSKIJ, A. K.; SHCHEGLOV, Ju. K. – ЖОЛКОВСКИЙ, А. К.; ЩЕГЛОВ Ю. К. 1980. Поэтика выразительности. *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 2, Wien.

A DISSZERTÁCIÓ SZERZŐJÉNEK KORÁBBI PUBLIKÁCIÓI AZ ÉRTEKEZÉS TÁRGYKÖRÉBEN

KROÓ KATALIN

1. MONOGRÁFIÁK

2002 (=2002a). *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rügyin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. (405 o.)

2005. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст интертекст. Санкт-Петербург, Академический проект. (288 стр.)

2008 (=2008a). *Интертекстуальная поэтика романа И. С. Тургенева «Рудин». Чтения по русской и европейской литературе*. Санкт-Петербург, Академический проект, Издательство ДНК. (248 стр.)

2. A SZÖVEGFOLYTONOSSÁG PROBLÉMÁJÁHOZ KAPCSOLÓDÓ IRODALOMELMÉLETI VONATKOZÁSÚ MUNKÁK

2.1.

Szemantikai előreutalás, metaszovegképzés, reflexivitás, szövegdinamika

1994 (=1994a). The Structure of the Anticipation and Unfolding of a Semantic Model in Tolstoy's *Anna Karenina*. *Semiotische Berichte*, Wien, 105–124.

1994 (=1994b). Some Aspects of the Meaning of the *Word* in Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*. *Zeichen, Sprache, Bewußtsein. Österreichisch–Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie* 2, Hrsg. Jeff Bernard und Katalin Neumer, Wien–Budapest, 187–208.

1998. Szövegiség és metaszovegiség Dosztojevszkij *A hasonmás* c. művében. In: Zoltán, A. (ed.). *Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára*. Budapest, 331–337.

1999. Az irodalmi szöveg mint saját „próféciájának” beteljesítője és értelmezője. A szemantikai előreutalás költői szerkezete. In: Kovács, Á.; Nagy, I. (szerk.) *A szótól a szövegig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből*. (= Diszkurzívák). Budapest, 67–114.

2000. The Present as the Anticipated Future of the Past. Pre-modelling and Re-definition or the Poetic Historicity of the Literary Text. In: J. Bernard; P. Grzybek; Gl. Withalm (Hg.). *Modellierungen von Geschichte und Kultur. Akten des 9. Internationalen*

- Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik*. Universität Graz, 22.–24. November 1996. *Angewandte Semiotik* 16/17. Band I, Wien: ÖGS, 439–450.
2001. From Myth to the Literary Text and Metatext in Ovid's *Metamorphoses*. The function of the myth of *eternal return*. In: *Proceedings of the 10th Symposium of the Austrian Association for Semiotics ÖGS/AAS „Myths, Rites, Simulacra. Semiotic Viewpoints”*. Vienna, Dec. 8–10, 2000, Vol. II, Wien: ÖGS, 955–968.
- 2002 (= 2002b). Le modèle sémantique de l'autotransformation dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Narcisse, Pygmalion. *Degrés* 109–110, Savoirs Sémiotiques, Sémiotique en Hongrie, Bruxelles, f. 1–18.
- 2008 (= 2008b). Размышления о проблеме „статичности”, „динамичности” и однородности литературных персонажей. Толкование некоторых аспектов концепции Л. С. Выготского. In: *www.gyulakiraly.hu honlap. Kroó Katalin. 1–14*.
- 2008 (= 2008c). On a special case of meaning-emergence in the literary text: The function of semantic formations with 'contradictory' sense-orientation in the process of poetic meaning evolution. *Semiotica*, Mouton de Gruyter, Vol. 170–1/4, 79–95.

Megjelenés alatt álló tanulmány

- 2011 (= 2011a). The Cultural Mediation Dynamics of Literary Intertexts. An approach to the problem of generative and transformational Dynamics. Tartu, Sign System Studies, Tartu. Ed. by Elin Süsiste. Kötetbe beszerkesztve, várható megjelenés: 2011–2012.

2.2.

Szövegelemzés-módszertan, intertextualitás-elemzési módszertan

- 2007 (= 2007a). От «Братьев Карамазовых» к «Братьям Карамазовым». In: Касаткина Т. (ред.). *Достоевский и XX век*. I–II. Москва, ИМЛИ, РАН, Т. II. 505–515; 531–533. (Исторический обзор венгерской достоевистики в литературоведческой русистике в университете имени Этвеша Лоранда в Будапеште. «Нашими глазами», обзор составила Каталин Кроо, С. 483–552).
- 2008 (= 2008d) Аспекты куртуазно-рыцарской проблематики в тургеневском тексте. In: *Русский язык в начале XXI века. Проблемы развития, функционирования, преподавания*. (= Материалы международной научной конференции, посвященной году русского языка 6–8 декабря 2007). Печ, Печский университет, Фак. Гуманитарных наук, Кафедра славянской филологии, 89–94.

3. A DISSZERTÁCIÓBAN RÉSZLETESEN TÁRGYALT (VAGY ÉRINTETT) DOSZTOJEVSZKIJ-ALKOTÁSOKAT ÉRTELMEZŐ ÉS EGYÉB, A DOSZTOJEVSZKIJ INTERTEXTUÁLIS POÉTIKÁT TANULMÁNYOZÓ TUDOMÁNYOS MUNKÁK

3.1.

A Bűn és Bünhődés és az Ördögök című regényekhez kapcsolódóan a «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст интертекст (Санкт-Петербург, Академический проект, 2005) megjelenése óta publikált tanulmányok

- 2006 (= 2006a). Dosztojevszkij *Bűn és bünhődés* c. regénye a közvetítő jelentésalakzatok fényében (szemiotikai értelmezés). In: Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből 2.* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum, 205–255.

- 2006 (= 2006b). Raszkolnyikov gyilkosságának szemantikai minősítéséről a *Bűn és bűnhődés*ben. In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II.* Budapest, Bölcsész Konzorcium, 521–540.
- 2007 (= 2007b). 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, 184–231.
- 2008 (= 2008e). From Plato's Myth of the *Golden Age* in *Statesman* to Dostoevsky's *Devils*. (The idea of *time* as reflecting the problem of *initiating, continuing and completing discourses* in the light of Plato's and Dostoevsky's poetic elaboration of the myth). In: Katalin Kroó – Peeter Torop (eds.) *Russian Text (19th Century) and Antiquity. Русский текст (19 век) и античность.* Budapest–Tartu, L'Harmattan, 355–391
- 2009 (= 2009a). Аспекты семантического опознавания текста в свете проблемы *ложной репродукции и истинного завершения*. По поводу платоновского интертекста в романе «Бесы». In: *F. M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues. Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. A Collection of Articles Based on the Papers Presented at the 13th Symposium of the International Dostoevsky Society (Budapest, 2007).* Ed. by Katalin Kroó and Tünde Szabó. Budapest, ELTE PhD Programme „Russian Literature and Literary Studies”, 276–286.
- 2009 (= 2009b) Part II. in Katalin Kroó and Peeter Torop: Dialogue of Estonian and Hungarian literary semiotic approaches. The legacy of Russian classics and the Lotmanian critical heritage as “Our text” (pp. 791–807). In: *Communication: Understanding / Misunderstanding.* Proceedings of the 9th Congress of the IASS/AIS – Helsinki-Imatra: 11–17 June, 2007. Ed. by Eero Tarasti. Assoc. Eds. Pual Forsell, Richard Littlefield. *Acta Semiotica Fennica XXXIV.* Vol. 2, Imatra–Helsinki, International Semiotics Institute, Semiotic Society of Finland, 798–807.

3.2.

Egyéb (külső és belső) intertextualitás-vizsgálat Dosztojevszkij poétikájában

1995. Семантические параллелизмы в романах Ф. М. Достоевского «Вечный муж» и «Преступление и наказание». *Slavica Tergestina* 3, 121–142.
- 2004 (= 2004a). Еще раз о тайне *гимна* в романе «Братья Карамазовы». «Элевзинский праздник» — мистерия *гимна*. *Достоевский и мировая культура. Альманах* 20. Санкт-Петербург, Москва, «Серебряный век», 170–192. (Visszaszámozott folyóirat, a megjelenés ideje: 2005.)
- 2006 (= 2006c). Dosztojevszkij és az irodalmi hagyomány (Puskin, Gogol, Nyekraszov és a „naturális” ábrázolás). In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II.* Budapest, Bölcsész Konzorcium, 433–461.
- 2007 (= 2007c). «Гимн» с «секретом». К вопросу авторефлексивной поэтики романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Статья первая). In: *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения.* Москва, Наука, 396–417.
- 2007 (= 2007d). «Трагический гимн радости» в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». К проблеме семантической когерентности интертекста. In: Л. Сидяков – А. Блума, Ж. Борман – С. Дауговиш (ред.). *Поэтика Достоевского.* Статьи и заметки. Rīga, Latvijas Universitāte, 69–81.

3.3.

Dosztojevszkij Fehér éjszakák című regényéről

- 2008 (= 2008f). Тема времени в аспекте минутности и целостности в романе Ф. М. Достоевского «Белые ночи». *Studia Slavica Savariensia*, 1–2. Szerk. Gadányi Károly, Виктор Мойсеевко. Szombathely, 165–180.
- 2009 (= 2009c). „Nyelv és lélek” problémája Dosztojevszkij *Fehér éjszakák* c. regényében. *Bár. Társadalomtudományi és művészeti folyóirat*. IX. évf. Különszám (szerk. Molnár Katalin, Antonio Donato Sciacovelli), 53–62.
- 2010 (= 2010a). „Árkádiá”-tól „Elysium”-ig a műfaji gondolkodás útján. A szentimentális idill művészi átváltozása Dosztojevszkij *Fehér éjszakák* című regényében In: *Utópiák és ellenutópiák* (Párbeszéd-kötetek 4). Szerk. Kroó Katalin és Bényei Tamás, L'Harmattan, 133–161.

Megjelenés alatt álló tanulmányok

- 2011 (= 2011b). Intermediary Semantic Formations in Dostoevskii's *White Nights*. In: *Aspects of Dostoevskii* (= Studies in Slavic Literature and Poetics). Edited by Robert Reid and Joe Andrew. Amsterdam, Rodopi, nyomtatás alatt.
- 2012 (= 2012a). Проблематика жанра и модальности в «Белых ночах» Достоевского. *Dostoevsky Studies*, Közlésre elfogadta: Horst-Jürgen Gerigk. Tübingen. Várható megjelenés: 2012.
- 2012 (= 2012b). The Poetic Relevance of Gogol's *Nevsky Prospect* in Dostoevsky's Novel *White Nights*. In: *Essays on Russian Literature, Culture, and Philosophy: A Festschrift in Honor of Nina Perlina*. (= Indiana Slavic Studies series 17). Nyomtatás alatt. Várható megjelenés: 2012.

4. TANULMÁNYOK GOGOL POÉTIKÁJÁNAK A TÁRGYKÖRÉBEN**Kiemelt témák: a Fehér éjszakák-beli Gogol-intertextushoz kapcsolódó gogoli poétika értelmezése; a gogoli poétikai folytonosság Dosztojevszkij műveiben.**

- 2006 (= 2006d). *Bűn és bűnhődés* – Gogol, Dosztojevszkij (Tolsztoj). In: *Irodalomtanítás a harmadik évezredben*. Budapest, Krónika Nova Kiadó, 754–761.
- 2006 (= 2006e). Dosztojevszkij és az irodalmi hagyomány (Puskin, Gogol, Nyekraszov és a „naturális” ábrázolás). In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II*. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 433–461.
- 2009 (= 2009d). Egy Gogol-szöveghely Puskin-hivatkozásáról (*A démon* című költemény szerepe *Az arcképben*). *Slavia Centralis* 1, 144–157.
- 2009 (= 2009e). Об одной гоголевской ссылке на стихотворение А. С. Пушкина. (Поэтическая роль стихотворения «Демон» в повести Н. В. Гоголя «Портрет»). *Studia Slavica Savariensia*. 2009/1–2. Szerk. Gadányi Károly és Viktor Mojszejenko, Szombathely, 143–161.
- 2010 (2010b). К вопросу семантического определения у Гоголя в свете русской литературной традиции: Динамика «фигуры фикции». In: *N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase (Studie o živém dědictví)*. (Litteraria Humanitas XV). Brno, 179–187.
- 2010 (= 2010c). Intersemiotic Dynamics in Gogol's *Vii. A folklór távlatai*. Különlenyomat. *Néprajzi látóhatár* 19, 1, 85–102. Társ szerző: Peeter Torop.

**A DISSZERTÁCIÓ ELMÉLETI TÁRGYÁHOZ ÉS MŰELEMZÉSI KÉRDÉSEIHEZ LEGSZOROSROSBAN
KAPCSOLÓDÓ, HAZAI ÉS NEMZETKÖZI KONFERENCIÁKON ELHANGZOTT ÉS MEGVITATOTT
ELŐADÁSOK AZ ELMÚLT HÁROM ÉVBEN (2008–2011)**

- (= Előadás 2008): Intermediary Semantic Formations in *White Nights* — Aspects of Dostoevsky. Mansfield College: Oxford, 15–17 September 2008.
- (= Előadás 2009): К вопросу семантического определения у Гоголя в свете русской литературной традиции (Téma: Dosztojevszkij a gogoli hagyomány felől olvasva). — Проблемы поэтики II: Творческое наследие Н. В. Гоголя. 8-ая международная конференция: Брно, 2009.
- (= Előadás 2010a): Проблематика жанра и модальности в «Белых ночах» Достоевского. — XIVth International Dostoevsky Symposium: *Dostoevsky – Philosophical Mind, Writer’s Eye*. Istituto italiano per gli studi filosofici, Università di Napoli “L’Orientale”, Napoli, 2010.
- (= Előadás 2010b): Lírai olvasatok Dosztojevszkij *Fehér éjszakák* című kisregényében — az ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékének I. Tanévzáró Konferenciája, Budapest, 2010.
- (= Előadás 2010c): Контексты «пророчества» в романе Толстого «Война и мир» (Аспекты динамики текста). — «Поэтика Чехова и Толстого — Конференция, посвященная 150-летию со дня рождения А. П. Чехова и 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого»: Eötvös Collegium ELTE Szlavisztika Műhely, ELTE „Orosz Irodalom és Irodalomkutatás” Doktori Program; MTA Irodalomtudományi Intézet, Budapest, 2010. Vö.:
- (= Előadás 2010d): The Poetics of Modelling the Future in *War And Peace* (Forms and Meanings). — Tolstoy 100 Years On: Mansfield College, Oxford, 2010.
- (= Előadás 2010e): Динамика культурной традиции в поэтике раннего Достоевского. — Nemzetközi Szlavisztikai Napok. Международные дни славистики. Szombathely, Szláv Filológiai Intézet, 2010.
- (= Előadás 2010f): The Cultural Mediational Dynamics of Literary Intertexts. (An approach to the problem of generative and transformational Dynamics). — *Culture in Mediation: Total Translation, Complementary Perspectives*, Tartu, University of Tartu, Department of Semiotics, Estonian Semiotics Association, 2010.
- (= Előadás 2010g): Text Dynamics in Terms of Time: Object- and Meta-levels. — Third CECT Autumn Conference “Time in Culture: Mediation and Representation”. Tartu, 2010.