

DOSZTOJEVSZKIJ 200

▪

ДОСТОЕВСКИЙ 200



# DOSZTOJEVSZKIJ 200

Dosztójevszkij kelet- és közép-európai olvasatai



# ДОСТОЕВСКИЙ 200

Восточно- и центральноевропейские  
прочтения Достоевского

Szerkesztette / Под редакцией

*Földes Györgyi* ■ *S. Horváth Géza* ■ *Szávai Dorottya*

A kötet a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal –  
NKFIH támogatásával, *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben:  
közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című,  
125791 nyilvántartási számú NN\_17 pályázat keretében készült.

© Földes Györgyi, 2021  
© S. Horváth Géza, 2021  
© Szávai Dorottya, 2021

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,  
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás  
a szerző és a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

*[www.gondolatkialdo.hu](http://www.gondolatkialdo.hu)  
[facebook.com/gondolat](https://facebook.com/gondolat)*

A kiadásért felel Bácskai István  
Olvasószerkesztő Gál Mihály  
Tördelő Lipót Éva

ISBN 978 963 556 180 3

# TARTALOM • СОДЕРЖАНИЕ

Előszó..... 9

## A DOSZTOJEVSZKIJ-KUTATÁS AKTUÁLIS PROBLÉMÁI • АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

ВАЛЕРИЙ И. ТЮПА: Роль Достоевского в становлении жанра рассказа [Dosztojevszkij szerepe a rasszkaz/elbeszélés műfaj kialakulásában] ..... 15

КОНСТАНТИН А. БАРИШТ: В. П. Буренин как прототип Родиона Раскольникова («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского) [Burenyin mint Rogyion Raszkolnyikov pototípusa (Bűn és bűnhődés)] ..... 24

НАТАЛЬЯ А. ФАТЕЕВА: Идиостиль Ф.М. Достоевского: направления изучения [Dosztojevszkij idiolektusa: a kutatás irányai]..... 39

ЗОЯ Ю. ПЕТРОВА: «Насекомым сладострастье...» (Образная параллель „Человек – насекомое” в произведениях Достоевского и в современной русской прозе) [„Kéjben úsznak a parányok...” – Az ember/féreg képi párhuzam Dosztojevszkij műveiben és a modern orosz prózában] ..... 49

ЛЮБОР МАТЕЙКО: Восприятие Достоевского и становление современной словацкой культуры [Dosztojevszkij recepciója, és szerepe a modern szlovák irodalom kialakulásában] ..... 60

ЛЮДМИЛ ДИМИТРОВ: Бес-божество, Бес-вдохновение... Роман «Бесы Ф.М. Достоевского и его театральная интерпретация как приложение/оживление металитературоведческих (гипо)тез [Az Ördögök és színházi interpretációja mint metairódomományi (hipo)tézisek függeléke/felélesztése] ..... 72

АНГЕЛИКА МОЛНАР – ВИКТОРИЯ В. КОНДРАТЪЕВА:  
«Птички Божии» (птичья метафорика Ф.М. Достоевского и ее  
отражение в прозе М. Месёя) [„Isten madárkái”. Dosztojevszkij  
madár-metaforikája és tükröződése Mészöly Miklós prózájában] . . . . . 82

ГЕЗА Ш. ХОРВАТ: Раскольников – Великий Инквизитор – Савл:  
переосмысление образов романов Фёдора Михайловича Достоевского  
в романе Миклоша Месёя [Raszkolnyikov – A Nagy Inkvizitor – Saulus:  
Dosztojevszkij-alakok újraértelmezése Mészöly Miklós regényében] . . . . . 92

## DOSZTOJEVSZKIJ RECEPCIÓJA MAGYARORSZÁGON • РЕЦЕПЦИЯ ДОСТОЕВСКОГО В ВЕНГРИИ

FRIED ISTVÁN: A magyar Dosztojevszkij-befogadás útjai –  
Márai Sándor és Tandori Dezső . . . . . 109

DUKKON ÁGNES: Dosztojevszkij-recepció Magyarországon az 1920-as években  
(Szabó Endre, Laziczius Gyula, Sinkó Ervin, Varga Béla írásai alapján) . . . . . 131

SZÁVAI JÁNOS: Magyar Sztavroginok. Az *Ördögök* magyar recepciójáról . . . . . 143

REICHMANN ANGELIKA: *Ördögök, Ördöngösök, Megméltelyezettek*:  
Hamvas Béla és a *Sztavrogin gyónása* . . . . . 151

S. VANDAN ZAYA: Adalékok Dosztojevszkij magyarországi  
recepciótörténetéhez: Révay Mór és a Révai Irodalmi Intézet szerepe  
a Dosztojevszkij-kultusz (ki)alakulásában . . . . . 160

ARANY ZSUZSANNA: Dosztojevszkij és a *Nyugat* . . . . . 168

NAGY ISTVÁN: Babits – Dosztojevszkijről . . . . . 176

FÖLDES GYÖRGYI: A Vasárnapi Kör Dosztojevszkij-képe. Lukács/Lesznai . . . . . 180

HORVÁTH ÁGNES: Irodalom és rémület – Szabó Lajos  
Dosztojevszkij-értelmezése . . . . . 193

## ADAPTÁCIÓK ÉS INTERTEXTUALITÁS • АДАПТАЦИИ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ

- CZEGLÉDI ANDRÁS: Nietzsche fölfedezi Dosztojevszkijt . . . . . 203
- PAPP ÁGNES KLÁRA: Az „emberfölötti ember” dilemmája Móricznál.  
Dosztojevszkij és Nietzsche-hatások a *Sáraranyban* . . . . . 211
- LOVIZER LILLA: Intertextualitás és romantikus hagyomány. Dosztojevszkij  
*Megalázottak és megszorítottak* – Hoffmann *Az arany virágcserep.* . . . . . 225
- KOVÁCS GÁBOR: Dosztojevszkij hatása Gárdonyi kisregényeinek  
prózaművészetére. Gárdonyi Géza: *Ki-ki a párjával* . . . . . 241
- DEMÉNY PÉTER: Akasztottak eszméi. Dosztojevszkij és Rebreanu. Vázlat. . . . . 250
- PÁLFALVI LAJOS: Az inkvizítor és a tanítvány. Jerzy Andrzejewski  
*Sötétség borítja a földet* című Dosztojevszkij-átirata . . . . . 254

## DOSZTOJEVSZKIJ ÉS PILINSZKY • ДОСТОЕВСКИЙ И ПИЛИНСКИ

- HORVÁTH KORNÉLIA: Dosztojevszkij és Pilinszky: létfelfogás –  
művészet – nyelv. . . . . 265
- KONTRA ATTILA**: Dosztojevszkij hatása Pilinszky János kárhozatról  
szóló elmékedéseiben . . . . . 272
- SZMESKÓ GÁBOR: „...válasza az alázat”. Pilinszky és Dosztojevszkij . . . . . 279
- BURJÁN ÁGNES: A lét negyedik dimenziója – Rilke, Pilinszky  
és Dosztojevszkij. . . . . 288
- SZÁVAI DOROTTYA: „Dosztojevszkijnél látom, amit nem látok.”  
Dosztojevszkij – Pilinszky – Takács Zsuzsa . . . . . 297





# ELŐSZÓ

Kétnyelvű kötetünk Dosztojevszkij születésének bicentenáriumán az NN\_125791 számú komparatistikai kutatócsoportunk által 2021 januárjában a Pannon Egyetemen megrendezett nemzetközi tudományos konferencia előadásait gyűjti egybe magyar és orosz nyelvű tanulmányok formájában.

A kutatócsoport célkitűzése, hogy a komparatív megközelítés módszerével feltárjuk Kelet- és Közép-Európa irodalomértési hagyományát, elméleti és történeti kánonjait. E vizsgálati szempontból különös érdeklődésre tarthat számot a kánonikusnak számító szépirodalmi művek és életművek olvasatainak összehasonlító vizsgálata kelet- és közép-európai kontextusban. Ilyen „esettanulmánynak” tekintjük Dosztojevszkij életművét, aki kétségtelenül a modernitás irodalmának egyik legkiemelkedőbb, diskurzusalapító szerzője, nem csupán poétikai szempontból, az általa létrehozott új regényforma és prózanyelv okán, hanem gondolati teljesítményét tekintve is. Dosztojevszkij keresztény antropológiája az orosz hagyományok talaján keletkezett, azonban az európai gondolkodás Szent Pállal, Szent Ágostonnal, Pascallal, Kierkegaard-ral fémjelzett útján járva bontakozott ki, és alapvető hatást gyakorolt a modernitás európai diskurzusát meghatározó szerzőkre, mint Nietzsche vagy Freud. Jóval túlmutat tehát az orosz kulturális tradíciók, szemléletmód és létproblémák összegzésén: egyetemes igényre tart számot.

Kiinduló feltételezésünk az volt, hogy a kelet- és közép-európai országok Dosztojevszkij-értése önálló sajátosságokat mutat. Mindez nyilván nem független attól a kulturális és irodalmi hagyománytól, amelynek kontextusában Dosztojevszkijt olvassuk és értelmezzük. A kötetben szereplő magyarországi, oroszországi, szlovákiai, bulgáriai és romániai kutatók arra vállalkoztak, hogy ezt a hagyományt járják körül egy-egy szerző, mű, poétikai probléma vagy irodalmi kánon kapcsán, de ugyanígy helyet kaptak a könyvben Dosztojevszkij mai aktuális olvasata is (melyek részben ugyancsak ebből a hagyományból táplálkoznak). Több ez a recepció pusztán elősorolásánál, hiszen a kötetben egyaránt olvashatunk befogadástörténeti, (műfaj)poétikai, lingvopoétikai, filológiai, intertextuális, kulturologiai és hatástörténeti megközelítéseket, amelyek részben elmélyítik és árnyalják az eddig ismert szövegértelmezési stratégiákat, részben új, termékeny szempontokat tárnak fel. Nem egyszerűen arról van szó ugyanis, hogy rekonstruáljuk Dosztojevszkij „jelenlétét”

vagy „szövegkapcsolatait” a kelet-közép-európai irodalmakban: azt is igyekszünk megragadni, mit láttat, mit tár fel (vagy éppen fed el) és értelmez a dosztojevszkiji prózadiskurzusból ez a hagyomány. A közép- és kelet-európai szerzők közül Rilke, Nietzsche, Jerzy Andrzejewski, Rebreanu kerülnek elő, valamint a romlatlan szláv tisztaság mítoszát valló kelet-közép-európai eszmetörténeti kánon, amely – tanulságos módon, s Tolsztojjal ellentétben – csak nehezen és viszonylag későn tudta „integrálni” Dosztojevszkijt.

Ami Dosztojevszkij magyarországi befogadását illeti, elmondható – ahogyan Fried István fogalmaz jelen kötetben publikált tanulmányában –, hogy „Dosztojevszkij esetleges jelenléte a magyar világirodalmi olvasmányok között, a magyar irodalom jeleseinek Dosztojevszkij-ismerete és annak némely következménye még feldolgozójára vár”. Dosztojevszkij a századfordulón érkezett meg a magyar irodalomba – elsősorban a kötetünkben is többször fölemlített fordító, Szabó Endre munkássága, valamint a Révai Testvérek kiadói tevékenysége nyomán –, és már az 1910-es években megjelennek azok az esszék, recenziók, tanulmányok, amelyek explicit módon foglalkoznak az orosz író prózaművészetével. Ezek elsősorban a *Nyugathoz*, s a benne publikáló irodalmárokhöz és elméletírókhoz kötődnek, Babits Mihálytól Kosztolányiig, Fülep Lajostól, Laziczius Gyulától kezdve Füst Milánig. A befogadás e korai szakaszáról több elemzés is olvasható a kötetben. Azonban a kötet egyes tanulmányai azt is bizonyítják, hogy már a 10-es, 20-as évektől kezdve megkezdődik Dosztojevszkij feldolgozása magyar irodalmi művekben is: elsősorban Gárdonyi Géza, Kuncz Aladár, Móricz Zsigmond, Hamvas Béla és Márai Sándor azok a szerzők, akik eredeti módon értelmezik és írják újra műveikben Dosztojevszkijt. A sor természetesen folytatódik egészen a kortárs magyar irodalomig: Pilinszky János, Mészöly Miklós, Tandori Dezső, Esterházy Péter, Takács Zsuzsa azok a szerzők, akiknek műveit vizsgálva felvázolhatók a Dosztojevszkij-befogadás útjai. A kötetben külön tematikus blokk foglalkozik annak a Pilinszky Jánosnak a Dosztojevszkij-élményével, költészetének dosztojevszkiji mintázataival, aki – főképp a *Szálkák*-kal kezdődően – valami módon folyamatosan Dosztojevszkij-szövegeket írt.

Az elméleti reflexiókat illetően természetesen megkerülhetetlen Lukács György és a *Vasárnapi Kör* Dosztojevszkij-képe. Lukács korai regényelmélete – s benne rövid Dosztojevszkij-olvasata – visszhangot váltott ki Dosztojevszkij egyik legismertebb és talán egyik legnagyobb hatású orosz interpretátoránál, Mihail Bahtyinnál is. Végül a magyarországi Dosztojevszkij-befogadás történetének e rövid áttekintése után – bár kötetünk nem tárgyalja – mindenképp meg kell emlékeznünk az orosz író első magyar monográfusáról, Vatai Lászlóról, és az általa 1942-ben publikált könyvről (*A szubjektív életérzés filozófiája*). Nem csupán azért, mert gyaníthatjuk, hogy Vatai könyve Magyarországon is nagy hatást gyakorolt Dosztojevszkij befogadására (értelmezése számos ponton köszön vissza Pilinszky és Mészöly esszéiben), hanem azért is, mert ezt a könyvet, amely 1954-ben angol fordításban is megjelent *Man and his tragic life: based on Dostoevsky* címmel, az angolszász Dosztojevszkij-értés a

legnagyobb hatású Dosztojevszkij-monográfiák között tartja számon, és két-három évente folyamatosan újra és újra megjelenteti (legutóbb 2020-ban). Dosztojevszkij magyarországi, az 1970-es években kezdődő irodalomtudományi feldolgozására mind Lukács, mind Vatai jelentékeny hatást gyakorolt.<sup>1</sup>

*Földes Györgyi, S. Horváth Géza, Szávai Dorottya*

<sup>1</sup> A magyarországi irodalomtudományi recepcióról lásd Кроо, Каталин: Исторический обзор венгерской достоевистики в литературоведческой русистике в университете имени Этвеша Лоранда в Будапеште. Касаткина, Т. (ред.) Достоевский и XX век. II. Москва, Россия: Институт Мировой литературы Российской Академии Наук им. А.М. Горького. (ИМЛИ РАН) (2007) pp. 483–534.



A Dosztojevszkij-kutatás  
aktuális problémái



Актуальные проблемы изучения  
творчества Ф.М. Достоевского



ВАЛЕРИЙ И. ТЮПА\*

---

## РОЛЬ ДОСТОЕВСКОГО В СТАНОВЛЕНИИ ЖАНРА РАССКАЗА

Термин «рассказ» впервые появился в рецензии К. Полевого на повесть М. Погодина [Полевой 1829], где была предложена расхожая парадигма количественных жанровых различий литературной прозы (роман – повесть – рассказ), впоследствии закрепившаяся благодаря статье В.Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года». Однако не в издательском, а в специальном, литературоведчески обоснованном словоупотреблении «рассказ» призван означать не любую малую нарративную форму художественного письма, но вполне определенную по своей жанровой стратегии (иногда не столь уж и краткую).

Вопреки устойчивым «школьным» представлениям, от повести рассказ отличается не объемом, а своей построманной, неканонической поэтикой, определяемой не внешними нормами организации текста, а «внутренней мерой» (Н.Д. Тамарченко) прозаического рассказывания как художественного целого. Это жанр относительно позднего происхождения, возникший в результате радикальной перестройки всей жанровой системы литературы, осуществленной романом. Общепризнанной классикой рассказа является большинство нарративных произведений зрелого Чехова.

Чеховский рассказ оказал решающее влияние на формирование данного жанра – в его несводимости к повести или новелле – не только в русской, но и в иных национальных литературах. Вот как это виделось, например, со стороны английской литературы Уильяму Сомерсету Моэму: отныне «престиж русской литературы в целом и Чехова в частности у нас очень вырос. Изменились под новым влиянием и сама английская новеллистика, и критические оценки. Ценители отворачиваются от рассказов, хорошо скомпонованных по прежним канонам, и те авторы, которые все еще усердствуют в их написании на потребу широкой публике, теперь не ставятся ни во что» [Моэм 1989: 247].

\* Тюпа, Валерий Игоревич, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва); Tyupa, Valerij Igorevics, a filológiai tudományok doktora (DSc), a moszkvai Oroszországi Állami Humántudományi (RSHU) egyetem Elméleti és Történeti Poétika Tanszékének professzora.

В зарождении данной жанровой традиции решающая роль принадлежит «Повестям покойного Ивана Петровича Белкина, изданным А.П.» (1830), нередко трактуемым одними – как повести, другими – как новеллы. Тексты, приписанные авторству Белкина, как будто бы действительно являются повестями с ясно различимой притчевой стратегией, ключом к которой служат лубочные картинки из «Станционного зрителя». В то же время, однако, это записи устных рассказов анекдотического свойства (вроде тех, которыми обменялись примирившиеся Берестов и Муромский), что многих побуждало рассматривать их в качестве новелл. Гибридная интеграция диаметрально противоположных жанровых канонов осуществляется подлинным автором – конструктором художественного целого, в рамках которого повести получают «двойное эстетическое завершение: Белкин пытается придать пересказанным анекдотам назидательность, однозначную серьезность [...] а подлинный автор стирает „указующий перст“ своего „предшественника“ лукавым юмором» [Хализев 1989: 42–43].

Внутренней мерой «беспрецедентно оригинальной повествовательной формы» (В.Е. Хализев), сотворенной Пушкиным, оказалось взаимоналожение анекдота и притчи, чьи жанровые стратегии создают уникальный контрапункт, пронизывающий поэтику сложносоставного художественного целого романного типа [см.: Тюпа 2001]. Перед нами поистине двуголосый в жанровом отношении текст, предполагающий возможность одновременного его прочтения как на языке повести, так и на языке новеллы.

Герой анекдота Белкин (в первом примечании Издателя читаем: *Следует анекдот, коего мы не помещаем, полагая его излишним[...]*) и притчевые персонажи истории о блудном сыне суть внесюжетные фигуры произведения. Обрамляя вымышленную реальность «повестей», они остаются на границах литературного сюжета, поскольку вполне принадлежат: первый – национально-историческому быту, вторые – внеисторическому и вненациональному общечеловеческому бытию.

В пределах же самого сюжета герой притчи (Владимир, развивающий план побега и покаянного возвращения по схеме «блудных детей») становится героем анекдота (диалог заблудившегося жениха с мужиком в затерянной деревушке); а герой анекдота о случайном венчании (Бурмин) – героем притчи о том, что *суженого конем не объедешь*. Типично притчевые герои (Сильвио, Самсон Вырин, со всей серьезностью осуществляющие некий регулятивный подход к жизни) сталкиваются лицом к лицу с героями типично анекдотическими (граф Б. с его дуэльными черешнями, мнимый больной Минский). Сквозь явную анекдотичность сюжетов «Гробовщика» и «Барышни-крестьянки» отчетливо проступает притчевая символика (актуализируемая эпиграфами этих повестей), а Сильвио, мыслящий себя героем притчи о муках совести (*Предаю тебя твоей совести*), оказывается героем анекдота о стрелке-му-



хобое (*Вы смеетесь, графиня? Ей-богу правда*). Очевидно анекдотичен набор свидетелей Владимира: человек мирной профессии *землемер Шмит в усах и шпорах* демонстративно дополняет этими атрибутами гусарства *отставного сорокалетнего корнета* (младший офицерский чин, приличный юноше, но не зрелому мужчине) и безымянного шестнадцатилетнего улана. Между тем как сам Владимир планирует осуществить с Машей на практике притчевую схему «блудного» возвращения. Даже в пределах одной фразы обнаруживается порой контаминация окказионального слова остроты (редуцированный анекдот) и авторитарного слова паремии (редуцированная притча): *Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет* и т.п.

В конечном счете, жанровая стратегия притчевого мышления позволяет Пушкину сопрягать историческую действительность с универсальными общечеловеческими ценностями. Характерна в этом отношении переключка патетического пассажа об окончании Отечественной войны с финальной ситуацией притчи о блудном сыне: *Офицеры, ушедшие в поход почти отроками, возвращались, возмужав на бранном воздухе <...> Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания! <...> А для него (отца-государя. – В. Т.) какая была минута!* Тогда как жанровая стратегия анекдотичности сопрягает «большое» время общенародного исторического бытия с «малым» временем индивидуального интимного быта (ср.: *Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградой?*).

Произведение, явившееся начальным текстом русской классической прозы, далеко не сразу стало фактором литературной традиции. К нему будут обращаться Толстой и Достоевский, но не ближайшие к Пушкину авторы.

Распространенное мнение, будто в тургеневских «Записках охотника» рассказ вполне сформировался как самостоятельный жанр, не отвечает истине. Соответствующий термин в это время действительно прочно входит в литературно-критический и журнально-издательский обиход, но служит он лишь для обозначения признака краткости и отграничивает рассказ от повести, которая в эпоху реализма насыщается подробностями и разрастается в объеме. От «физиологических» очерков натуральной школы «Записки охотника» отличались не жанрово, а эстетически: более высоким уровнем художественной целостности.

Что же касается чеховского творчества, то тексты Антоши Чехонте рассказами, строго говоря, тоже еще не являются. Здесь преобладают сценки, а также очерки тургеневского типа («Агафья», например); встречаются и новеллы (например, «Тоска»). Сценки Чехонте – это произведения с жанровой стратегией анекдота, в которой успешно работал Ив. Фед. Горбунов. Знаменательно заглавие первого из опубликованных сочинений этого предтечи чеховской поэтики: «Просто – случай» (1855).

Собственно рассказы в теоретически обоснованном понимании их жанровой природы появляются у Чехова, начиная с переломного для писателя 1887 года. Это «Враги», «Верочка», «Дома», «Встреча», «Письмо», «Поцелуй», «Каштанка». Замечательно, что именно перечисленные тексты при своем появлении в печати были подписаны не «Антоша Чехонте», но «Ан. Чехов» (как и 2-3 наиболее значимых очерка). В этом же году Чеховым публикуется несколько повествований притчевого характера («Нищий», «Казак», «Удав и кролик», «Лев и Солнце»), впрочем, еще от имени «Чехонте»; собственным именем были подписаны три притчи: «Без заглавия», а также опубликованные в следующем 1888 году «Пари» и «Сапожник и нечистая сила».

Мне давно уже довелось обнаружить взаимодополнительность противоположных начал – анекдотического и притчевого – в поэтике чеховских рассказов [см.: Тюпа 1989]. Анекдот и притча – своего рода полюса чеховской поэтики, сопрягающей, во-первых, жанровые картины мира: императивную (притчевую) с релятивно-случайностной (анекдотической); во-вторых, жанровые статусы героя: субъекта этически значимого выбора типовой жизненной позиции и субъекта индивидуального самопроявления; в-третьих, жанровые стилистики: авторитетного слова притчи, наделенного глубиной иносказательности, и окказионального, внутренне диалогизированного анекдотического слова.

Рассматривая указанную взаимодополнительность в качестве «внутренней меры» рассказа как неканонического жанра, Н. Д. Тамарченко убедительно разграничил чеховские повести и рассказы не по признаку объема [см.: Тамарченко 2007]. В частности, согласно его доказательному рассуждению, рассказ «Студент» создает образцовую для данного жанра «открытую ситуацию читательского выбора между «анекдотическим» истолкованием всего рассказанного как странного, парадоксального случая и притчевым его восприятием как примера временного отступления от всеобщего закона и последующего внутреннего слияния с ним» [Тамарченко 2007: 40]. Отмеченная особенность предполагает не произвольность чтения, а вероятностную структуру, возлагающую на читателя ответственность мировоззренческого выбора.

Однако нельзя сказать, что между «Повестями Белкина» и зрелым чеховским рассказом пролегает более чем полувековое зияние. Особого внимания заслуживает одно из наиболее ранних творений Достоевского, сурово осужденное Белинским: «Господин Прохарчин» (1946). Этот рассказ (вполне корректное в данном случае авторское обозначение) длительное время недооценивался. К числу редких исключений следует отнести мнение А.Л. Бема, назвавшего «Господина Прохарчина» «одним из самых глубоких произведений Достоевского» [Бем 1936: 11].

А между тем, ретроспективный взгляд на текст «Господина Прохарчина» открывает в нем совершающийся незаметно для современной ему критики

головокружительный прорыв на несколько десятилетий вперед. Здесь, пожалуй, впервые со всей отчетливостью обнаруживается «встреча двух точек зрения на мир – главное сюжетное событие, понятое как необходимое и принципиально необратимое со-бытие» [Баршт 2019: 240]. Полифоническое столкновение двух правд в рамках данного художественного целого неразрешимо. Последнее слово как будто бы даже и отдано Прохарчину, но это слово уже умершего человека, всего лишь предполагаемое хроникером, и слово это – вопросительное.

Здесь Достоевским впервые столь явственно применяются «гибридные» формы несобственно-прямой речи, демонстрирующие возможности диалогического взаимопроникновения сознаний. Тогда как прямой диалог выявляет их принципиальную несовместимость. При этом скандальная стычка, речевая дуэль спорщиков, столь характерная для узловых сюжетных эпизодов в позднейших романах Достоевского, в этом произведении составляет его подлинный эпицентр.

Как мне представляется, оригинальность «Господина Прохарчина» в значительной степени питалась, в частности, пушкинским опытом гибридации анекдота и притчи. Во всяком случае, не лишним будет вспомнить в этой связи, как оценивал творец полифонических романов этот пушкинский опыт, полагая, что явиться «с Белкиным – значит решительно появиться с гениальным новым словом, которого до тех пор совершенно не было нигде и никогда сказано» [Достоевский 1973: 415].

Драматическое столкновение подпольного богача (*старого самолюбца*) с братством бедных чиновников состоит в несовместимости картин мира, актуальных для конфликтующих сторон. Сообщество жильцов во главе с Марком Ивановичем, мыслит себя существующим в упорядоченном мире, где всякий человек предсказуем и может быть однозначно определен и оценен со стороны. Эгоцентризм, связываемый с парадигмальной фигурой Наполеона, в таком мире недопустим как *безнравственный соблазн*. По жанровой своей природе это мир притчи.

Семен же Иванович Прохарчин с его отгороженностью *от всего Божьего света*, с чичиковской тайной накопительства и анекдотически невразумительной речью обретается *за ширмами* собственного уединенного мира. Мир этот принципиально окказионален и не подлежит прогнозированию (*оно стоит, место-то [...] а потом и не стоит; канцелярия сегодня нужна, завтра нужна, а вот послезавтра как-нибудь там и не нужна*).

Такому миру отвечает и жизненная позиция героя, который все осмысливает *совершенно особенным, ему только одному свойственным образом* и ощущает себя потенциальным *вольнодумцем*. Сцена пожара явилась для него манифестацией самой сущности жизни с ее глубинным хаосом, обманчиво прикрываемом кажущимся распорядком человеческих отношений.

При всей своей безрадостности это авантюрный мир анекдота – мир случая и своевольной инициативы. «Авантюрный человек – человек случая» [Бахтин 1975: 475]. Именно таким в сюжете рассказа выступает Зимовейкин – своего рода шутовское воплощение авантюрности со своим *характерным танцем*, ворованной скрипкой и собачьим принюхиванием к ситуации.

Напротив, *смирнейший и тихий* Океанов демонстрирует свой *дар и талант* в следовании императивному миропорядку: в минуту всеобщей растерянности именно он вызывает врача и полицию, а также подводит формульный итог житию Прохарчина. Это, можно сказать, притчевый человек.

Между олицетворенными таким образом пределами располагаются антагонисты рассказанной истории: Семен Иванович и Марк Иванович. Одинаковые отчества, разумеется, не случайны: они подчеркивают общность национальной культурной почвы, которая взрастила эти несовместимые фигуры. С одной стороны, оратор и *стихотворец*, так сказать, европейского типа, который, владея правильным литературным слогом, *умел при случае красноречиво сказать и любил внушить своим слушателям* (Марк Иванович). А с другой – главный герой-затворник, с его поистине старообрядческой замкнутостью, который *говорил и поступал, вероятно, от долгой привычки молчать, более в отрывистом роде*. Не удивительно, что сожителю Прохарчина, для которых жить не как все означает *куролесить*, заняли обличительную позицию: *нашли, что он мизантроп и пренебрегает приличиями общества*.

Слово Марка Ивановича – авторитетное и риторически обстоятельное. С Прохарчиным он беседует, зная, *как должно поступать с больным человеком*. Даже выведенный из себя, он продолжает изъясняться весьма риторически: *Кто об вас думает, сударь вы мой? Имеете ли право бояться-то? Кто вы? что вы? Нуль, сударь, блин круглый...* Последнее словосочетание, впрочем, уже приобретает анекдотическую окраску.

Слово Семена Ивановича – сугубо окказиональное. В отличие от логически мотивированных ситуацией фигур речи Марка Ивановича прохарчинские *каблук* или *туз* никак не мотивированы; его слова приобретают исключительно эмоциональную значимость в контексте отчаянного столкновения спорящих голосов, за которыми кроются альтернативные мировоззренческие позиции.

При этом образованный Марк Иванович неожиданно предстает внутренне несвободным, нормативно запрограммированным на то, как должно быть в жизни. *Книга ты писаная!* – неожиданно пронизательно характеризует его Прохарчин, который вдруг оказывается носителем внутреннего произвола: *я смирный, сегодня смирный, завтра смирный, а потом и несмирный [...] вольнодумец!...*

Благодаря жанровому двомирию рассказа перед читателем раскрываются две правды. Контрапункт этих правд не состоит в противостоянии добра и зла или истины и заблуждения. Они равнодостоинны в своей сугубой относи-

тельности. Одна гласит: *Прими он вот только это в расчет, – говорил потом Океанов, – что вот всем тяжело, так сберег бы человек свою голову, перестал бы куролесить и потянул бы свое кое-как, куда следует.* Вторая правда состоит в самобытности даже такой незначительной личности, каков этот *прохарчинский человек*, не желающий тянуть кое-как, куда следует.

При этом в сюжете рассказа вырисовываются два главенствующих события, ни одно из которых не может претендовать на большую значимость, нежели другое. Посмертное раскрытие тайны Прохарчина могло бы стать событийным центром повести (канонический жанр притчевой природы). Тогда как другое центральное событие сугубо анекдотично. Это словесная перепалка, идеологический спор Марка Ивановича с Семеном Ивановичем.

При всей анекдотичности выяснения, кто таков Прохарчин, *блин или Наполеон*, в этом диалоге глухих обнажаются мирозерцательные основания дискуссии. Начинают проглядывать неожиданная внутренняя растерянность уверенного в себе Марка Ивановича и столь же неожиданная внутренняя сила убежденности Прохарчина. Однако *болезненный кризис* вдруг прерывает схватку миропониманий, не позволив ей разрешиться новеллистическим пуантом.

Вглядывание в инвариантные особенности жанровой традиции, сформированной Чеховым, позволяет выделить конструктивный жанрообразующий фактор, столь же основательно присущий рассказу, как пуант – новелле. Таким фактором выступает кризис идентичности персонажа [см.: Тюпа 2017], кризисное состояние утраты тождества самому себе, постигающее героев самого первого чеховского собственно рассказа «Враги» и длинного ряда последующих.

В общем значении термина «кризис» – это переломное состояние. В синергетике такое состояние именуется «бифуркацией», оно характеризуется утратой стабильности, прекращением инерции существования, образованием двух или нескольких векторов развития и, вследствие этого, неопределенностью дальнейшей перспективы. Психологический кризис самоидентичности приводит к растерянности, к утрате контроля над собой и над ситуацией, к отсутствию у субъекта жизни готового сценария его последующего присутствия в мире. Сюжетообразующую кризисность такого рода, составляющую неперемный атрибут зрелых чеховских рассказов, акцентируют открытые финалы, побуждающие и читателей к вольному или невольному усилию самоидентификации.

Повествователь «Господина Прохарчина» разворачивает перед нами формирование типичной кризисной ситуации и не разрешает ее. Бессмысленное накопительство и смерть *неожиданного капиталиста* вовсе не дискредитируют его «правды» о самобытности всякого человеческого «я». Напротив, после раскрытия тайны Прохарчина мир чиновного «братства» начина-

ет распадаться, а завершается текст анекдотически нелепой речью мертвого, утверждающего в своем загробном монологе присущую его сознанию авантюрно-релятивистскую картину мира: *...оно вот умер теперь; а ну как этак того, то есть оно, пожалуй, и не может так быть, а ну как этак того, и не умер – слышь ты, встану, так что будет, а?* Однако этот вопросительный монолог не выдается за действительный и не может претендовать на статус завершающего аккорда.

Финал «странного и запутанного происшествия» (Белинский) приходится признать открытым, поскольку при ведущей роли анекдотического мировосприятия субдоминантное притчевое начало неустранимо присутствует в поэтике произведения. Не предлагая читателю однозначного нравственного урока, это начало, тем не менее, явственно просвечивает в тексте как невысказанная мысль о возможности иного, диалогического отношения между сознаниями («правдами») – вместо имевшего место глухого столкновения двух замкнутых в себе монологов. В несобственно-прямой речи биографа-хроникера монологические сознания встречаются и оказываются взаимопроницаемыми (описанный Бахтиным эффект «двуголосого» слова).

Характерная особенность речи повествователя – обильное использование двоичных сочинительных конструкций: *темном и скромном, благомыслящий и непьющий, благородном и честном, почтенная и дородная, увлеченный и исключенный, снискать и воспользоваться, приспешника и приживальщика, умный и начитанный, первенства и фаворитства, хороший и смиренный, пожилой и солидный, скопидомство и скаредность, низких и даже щекотливых, любопытное и очень смешное, приставать и расспрашивать, обнаженную и грубую (мысль), величайшему и всеобщему, укорять и стыдить, гурьбою и окончательно, умный и ласковый, добродушен и смирен, смешался и запутался, туп и туг, сбиваться и путаться, пересуды и говор, смуцала и оскорбляла, чуден и странен, чередом и порядком, солидный и скромный, шумливой и беспокойной, искать и добыть, буйный и льстивый, буйный и глупый, опозорил и опростоволосил, прометал и проставил, покраснел и вспух, дрожа и трепеща, загреб и заместил, руками и телом, участвует и беседует, горячки и бреда, скверно и стыдно, слабым и хриплым, неприлично и оскорбительно, долго и благоразумно, глупый и темный, свету и горя (не знал), дивном и странном, охранять и успокаивать, шуметь и стучать, перекликались и переговаривались, коряют и ругают, трепет и судороги, сомнения и крики, смиреннейший и тихий, дар и талант, почтенным и большим, рыданий и плача, разбито и истерзано, надуть и провести, без стыда и без совести, осиротевшей и разобиженной и некоторых других (более усложненных по составу). Свыше шестидесяти таких пар на относительно небольшом текстовом пространстве не могут не привлечь к себе внимание.*

Это, прежде всего, напоминает манеру самого Прохарчина, у которого *каждое слово, казалось, рождало еще по другому слову*. Однако значимость приведенных конструкций представляется более существенной. Перед нами зародышевая форма полифонии. Эта находка раннего Достоевского в поздних его произведениях разовьется в структуру полифонического романа. Белинский в свое время некой творческой перспективы не уловил. Упорно называя неудачный в глазах критика рассказ «повестью», он осудил «Господина Прохарчина» как произведение, не соответствующее более привычной для него канонической поэтике. Не будем забывать, что и «Повести Белкина» Белинский не принял. По-своему проницательно он охарактеризовал слишком оригинальный текст Достоевского как нечто более похожее «на какое-нибудь истинное, но странное и запутанное происшествие, нежели на поэтическое создание. В искусстве не должно быть ничего темного и непонятного» [Белинский 1914: 420].

Последующее развитие литературы лишило данный тезис его безапелляционной убедительности, а романы Достоевского в немалой степени изменили облик всей мировой литературы. И выросли они, как я пытался показать, из зерна истинно «чеховского» рассказа, возникшего за сорок лет до первых образцов этого новейшего жанра у самого Чехова.

## ЛИТЕРАТУРА

- Баршт, К.А. (2019): *Достоевский: этимология повествования*. СПб., Нестор-История.
- Белинский, В.Г. (1914): *Полн. собр. соч.* Т. X. СПб.
- Бем, А.Л. (1936): Проблема вины в художественном творчестве Достоевского. In *Жизнь и смерть. Сб. ст. / под ред. А.Л. Бема, Ф.Н. Досужкова и Н.О. Лосского*, Прага, Ч. 2.
- Достоевский, Ф.М. (1973): *Об искусстве*. М.
- Моэм, У.С. (1989): Искусство рассказа. Пер. И. Бернштейн. In У.С. Моэм: *Искусство слова. О себе и других*. М.
- Полевой, К. (1829): Черная немочь, повесть М. Погодина. *Московский телеграф*, ч. 28, № 15.
- Тамарченко, Н.Д. (2007): *Русская повесть Серебряного века (Проблемы поэтики сюжета и жанра)*. М., Intrada.
- Тюпа, В.И. (1989): *Художественность чеховского рассказа*. М., Высшая школа.
- Тюпа, В.И. (2001): *Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ*. М., Лабиринт/РГГУ.
- Тюпа, В.И. (2017): Кризис как инвариантный конструктивный фактор жанра рассказа. In *Кризисные ситуации и жанровые стратегии*. М., Эдитус. 56–62.
- Хализев, В.Е., Шешунова С.В. (1989): *Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина»*. М., Высшая школа.

## В. П. БУРЕНИН КАК ПРОТОТИП РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА

(«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского)

Достоевский охотно черпал материал для строительства своих произведений из газет, примером такого рода является описание литературного дебюта Раскольникова. Он является автором публикации, к которой с интересом относятся пять персонажей «Преступления и наказания» (следователь Порфирий Петрович, Разумихин, Пульхерия Александровна, Дуня и Свидригайлов), обсуждение которой ведет к дискуссии о возможной и должной степени свободы человека в осуществлении им своей судьбы, о двух типах людей, первый из которых склоняется к тому, чтобы комфортно провести свою жизнь во власти «рутины», не пытаясь выбраться из отведенной ему судьбой социальной ячейки, в то время как принадлежащие ко второму типу, напротив, стремятся к полноценной реализации своего творческого потенциала в пределах максимально возможной свободы, именно в этом видя основную экзистенциальную ценность бытия.

Нужно исходить из того, что статья Раскольникова и разговор о статье Раскольникова на страницах романа «Преступление и наказание» существенно отличаются друг от друга. Главную мысль публикации героя романа обычно привязывают к следующим его словам: «люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово» [Д – т. 6. 200]. В литературе о творчестве писателя эту теорему, требующую особых моральных и юридических прав для «сильной личности» при осуществлении ею требуемых для развития человечества социальных проектов, принято связывать с писаниями философов-индивидуалистов и «мыслителей-романтиков». Это, например, «Французская революция» (1837) и «Герои, почитание героев и героическое в истории» (1841) Т. Карлейля,

\* Баршт, Константин Абрекович, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Barsht, Konstantin Abrekovich, a filológiai tudományok doktora (DSc), professzor, az Orosz Tudományos Akadémia Orosz Irodalom (Puskin Ház) Osztályának tudományos főmunkatársa.



монография Наполеона III «Жизнь Юлия Цезаря» Согласно мнению М. П. Алексеева, эти доводы напоминают трактат де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств» [Д – т. 7. 337, 404]. Интерес к этому эпизоду романа «Преступление и наказание» подчеркивается огромным количеством работ, трактующих в философском или историко-литературном ключе «теорию Раскольникова». В литературе о творчестве писателя отмечен ряд идеологических доктрин, идей, высказанных различными философами и писателями, получивших отражение в идеологии, развиваемой во время беседы Раскольникова с Порфирием Петровичем и которая довольно-таки далеко уходит от реального содержания статьи. Некоторые из этих источников получили полноценное отражение в литературе по данной теме, другие по сей день находятся под спудом, требуют своего введения в научный оборот.

Раскольников остро ощущает, что противостояние одного класса (люди исключительного таланта) другому (представители рутины) проходит через его судьбу; сознательно причисляя себя к разряду людей могущих сказать «новое слово», неожиданно, «не в тон разговора» он прибавляет: «великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть» [Д – т. 6. 203]. Это хорошо понимает Порфирий, который тут же спрашивает, не считает ли и себя Раскольников «тоже человеком “необыкновенным” и говорящим новое слово», на что получает подтверждение Раскольникова: «Очень может быть» [Д – т. 6. 204]. Неслучайно, работая над романом, Достоевский в задумчивости писал по-французски слово «рутина».<sup>1</sup> Эти каллиграфические прописи связаны с размышлениями писателя об основном пункте этой доктрины – существовании двух типов людей, один из которых не обещает человеку никакого решения проблемы его бытия, но предоставляет возможность заработать немного денег и стать «семьянином, отцом, мужем, хорошим гражданином и проч.». Записи на смежных страницах тетради показывают, что фактор «рутины» трактован писателем как основная опасность для его героя-философа, отождествляющего «рутину» и «толпу» и комментирующего это сочетание словом «низость» [Д – т. 7. 89]. Писатель намечал возможность ввести в сюжет романа разговор о рутине, которая, по мнению его героя, необходимо потребует от человека, имеющего душу и сердце, пойти на преступление [Д – т. 7. 94], о том, что в «ужасном положении», в котором оказываются люди, «слушаться судьбы нельзя, о рутине и проч.» [Д – т. 7. 142]. В конце концов, Достоевский утверждает в своей мысли о том, что этот разговор «о рутине», убивающей человека как свободное и мыслящее существо, состоится между Раскольниковым и Порфирием Петровичем, где будет окончательно

<sup>1</sup> Каллиграфическая пропись «La Routine» содержится на страницах записной тетради, среди подготовительных материалов к роману «Преступление и наказание» (РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. Хр. 3. Л. 130).

выяснена суть теории Раскольникова: «У Порфирия. Познакомились. Разговор, о чем спорили на вечере. Выпытывает мысли. Раскольников догадывается, в ударе. О работнике. О разных предметах. О преступлении, о власти рутины и исключения и проч.» [Д – т. 7. 170]. В дальнейших записях Достоевский подчеркивал важность этого разговора «насчет рутины и избранных» [Д – т. 7. 173]. Как и его друг Разумихин, Раскольников ополчается «на рутину их дряхлую, пошлейшую, закорузлую», мечтая о «целом новом пути» [Д – т. 6. 105]. Эти идеи Достоевский вынес из глубин своего личного мироотношения, своего опыта противостояния «золотой середине», как он называл этот слой общества.

Поводом для морально-философского диспута между Раскольниковым и Порфирием Петровичем, при участии Разумихина и Заметова, является публикация статьи главного героя «Преступления и наказания» в газете «Периодическая речь», которой заинтересовался следователь: «одна ваша статейка: “О преступлении”... или как там у вас, забыл название» [Д – т. 6. 198]. Статья – повод для разговора, но ее содержание не совпадает с диспутом о «двух типах людей», что многократно подчеркивается в тексте «Преступления и наказания». Излагая содержание статьи Раскольникова, Порфирий Петрович фиксирует внимание на тезисе: «некоторая мысль, пропущенная в конце статьи, но которую вы, к сожалению, проводите только намеком, неясно... Одним словом, если припомните, проводится некоторый намек на то, что существуют на свете будто бы некоторые такие лица, которые могут... то есть не то что могут, а полное право имеют совершать всякие бесчинства и преступления, и что для них будто бы и закон не писан» [Д – т. 6. 198–199]. Обычно именно в таком смысле и принято воспринимать статью Раскольникова – как указание на деление человечества на два класса, один из которых имеет право на преступление. Однако это уводит нас от истины, со всей очевидностью содержание статьи было другим; обратим внимание, Раскольников решительно не согласен с пересказом Порфирия: «Раскольников усмехнулся усиленному и умышленному искажению своей идеи» [Д – т. 6. 199].

Не обращая на это внимания, Порфирий вторично сосредотачивает внимание окружающих на том же тезисе, пользуясь тем, что статью Раскольникова, кроме него, никто не читал. Его задача – подтолкнуть Раскольникова к беседе на тему, которая поможет ему лучше проникнуть в психологию оппонента: «Всё дело в том, что в ихней статье все люди как-то разделяются на “обыкновенных” и “необыкновенных”. Обыкновенные должны жить в послушании и не имеют права переступать закона, потому что они, видите ли, обыкновенные. А необыкновенные имеют право делать всякие преступления и всячески преступать закон, собственно потому, что они необыкновенные. Так у вас, кажется, если только не ошибаюсь?» [Д – т. 6. 199], – еще более заостряет эту мысль тезис Порфирий. Обратим внимание на реакцию Раскольникова. Он

понимает, что Порфирий умышленно перевирает смысл его статьи, преследуя свою цель – вывести его на тему «о праве на преступление», однако решает принять условия игры, для вида соглашаясь с тем, что его статья именно об этом: «Раскольников усмехнулся опять. Он разом понял, в чем дело и на что его хотят натолкнуть; он помнил свою статью. Он решился принять вызов» [Д – т. 6. 199]. Принимая навязываемую ему тему разговора, якобы связанную с его публикацией, он для вида соглашается с заведомо неверной ее трактовкой: «вы почти верно ее изложили, даже, если хотите, и совершенно верно...» Заметим, что после этих слов Достоевский делает ремарку, указывающую на искусственность этого согласия: «(Ему точно приятно было согласиться, что совершенно верно.)» [Д – т. 6. 199].

Однако следующей своей репликой он мягко уводит тезис Порфирия в сторону истинной идеологии своего произведения: «я вовсе не настаиваю, чтобы необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства, как вы говорите» [Д – т. 6. 199]. Далее, развивая тезис, навязанный его публикации Порфирием, он говорит: «законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и, уж конечно, не останавливались и перед кровью, если только кровь (иногда совсем невинная и доблестно пролитая за древний закон) могла им помочь» [Д – т. 6. 199–200]. А затем одним изящным движением он опрокидывает приписывание этой мысли его произведению, указав, что об этом уже существует гигантская литература: «Одним словом, вы видите, что до сих пор тут нет ничего особенно нового. Это тысячу раз было напечатано и прочитано» [Д – т. 6. 200], фактически уводя эту мысль из пределов понимания ее как «теории Раскольникова» и привязывая ее к мировой философии.

В игру, которую затеяли Порфирий и Раскольников вмешивается Разумихин, который, не зная текста статьи, принимает все вышесказанное за выражение ее основной мысли: «Ну, брат, если действительно это серьезно, то... Ты, конечно, прав, говоря, что это не ново и похоже на всё, что мы тысячу раз читали и слышали; но что действительно оригинально во всем этом, – и действительно принадлежит одному тебе, к моему ужасу, – это то, что все-таки кровь по совести разрешаешь, и, извини меня, с таким фанатизмом даже... В этом, стало быть, и главная мысль твоей статьи заключается. Ведь это разрешение крови по совести, это... это, по-моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное...» [Д – т. 6. 202–203], на что Раскольников видит, что его поединок с Порфирием наивный Разумихин принимает за чистую монету и бросает ему реплику: «В статье всего этого нет, там только намеки» [Д – т. 6. 203].

Итак, мысль статьи Раскольниковова иная, и он воспроизводит ее непосредственно после опровержения трактовки Порфирия о праве на кровь со стороны части человечества по отношению к другой его части. Он говорит о другом, о том, о чем также писали многие и многие, и во что со всей очевидностью верил и сам Достоевский: при выборе жизненного пути человек актуализирует в себе либо полное удовлетворение своих органических (животных) потребностей, либо согласие со своей совестью, поиск возможности реализовать свой творческий потенциал, быть человеком, «имеющим дар или талант сказать в среде своей новое слово» [Д – т. 6. 200]. При новой встрече с Раскольниковым, когда обстоятельства изменились, Порфирий уже не свидетельствует о найденных в статье призывах к пролитию крови «устроителями человечества», но находит в ней иные свойства: 1) нереальность описываемого, 2) искренность и непосредственность изложения: «Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней смелость отчаяния; она мрачная статья-с, да это хорошо-с. Статью вашу я прочел, да и отложил, и... как отложил ее тогда, да и подумал: “Ну, с этим человеком так не пройдет!”» [Д. – т. 6. 345]. Таким образом, речь в романе идет одновременно о двух морально-психологических проблемах: выборе жизненного пути в согласии/несогласии со своей совестью и о возможности пролития крови со стороны нарушителей закрепленных документально общественных норм со стороны разного рода преобразователей сложившегося уклада жизни. Первому посвящена статья Раскольниковова, второму – диалог между Раскольниковым и Порфирием, и его тема содержится в статье лишь в виде прозрачного «намёка».

Эта сюжетная линия романа повествует о первом шаге к самоосуществлению молодого талантливый мыслителя, выступившего с яркой статьей в известном печатном органе. В комментарии к этому произведению в Полном собрании сочинений Достоевского указывается, что писательские способности Раскольниковова определены в рукописях Достоевского достаточно отчетливо, однако оказались не реализованными в окончательном тексте произведения. Практически все персонажи романа, знакомые со статьей Раскольниковова, отмечают литературные способности автора, а Пульхерия Александровна, как это верно отмечено в том же комментарии, «будет связывать <...> радужные надежды на будущее своего сына мать Раскольниковова» [Д – т. 7. 315]. Заметим, что в 1860-е годы для реализации литературного таланта не требовалось наличие серии объемистых романов, достаточно было одной-двух статей. Что показывает, опыт молодого журналиста, за творчество которого Достоевский внимательно следил на протяжении всей жизни, Виктора Петровича Буренина (1841, Москва – 1926, Ленинград), как нам представляется, основного прототипа Родиона Раскольниковова.

С начала 1860-х гг. Буренин имел репутацию блестящего и самого радикального молодого литератора России; его считали лидером «кружка молодежи», талантливым молодым литератором и не признающим никаких авторитетов критиком. В юности Бурениным владели «шиллеровские» настроения, он писал романтические стихи в стиле М. Ю. Лермонтова: «За всё благодарю вас: за презрение, / За смех над страстью, незнакомой вам; / За чудные, хоть краткие мгновения, / Когда я жил во сне и верил снам... / И на грядущие, не видя в нем отрады, / Боюсь я бросить сумрачные взгляды» [Поэты «Искры» 1933: 404]. Характерен литературный дебют молодого радикала – в «Колоколе» А. И. Герцена. Заметим, что его крестным отцом в литературе стал писатель, который проложил дорогу к читателю дебютному роману Достоевского «Бедные люди» – Н. А. Некрасов, которому понравились сатирические куплеты Буренина «Шабаш на Лысой горе, или Журналистика в 1862 году» [Буренин 1862]. Переехав по его совету из Москвы в Петербург, Буренин быстро завоевал огромную литературную известность. Совпадают и некоторые другие черты биографии двух писателей: В. П. Буренин детство и юность провел в Москве; подобно Достоевскому, получил архитектурное образование (1852–1859), но далее, отказавшись от профессии, посвятил себя литературе.

В Петербурге Буренин быстро оказался в центре внимания читающей публики и литературного сообщества, чему немало способствовали его резкие, не считавшимися ни с какими мнениями публицистическими выступления, хлесткие пародии и сатиры, печатавшиеся практически во всех известных печатных органах. Вначале это были «Искра», «День» и «Зритель», затем – «Библиотека для чтения», «Современник» («Свисток»), «Санкт-Петербургские ведомости». Повышенное внимание к текстам Буренина в 1860-е годы можно сравнить только с таким же вниманием к статьям В. Г. Белинского в 1840-е гг. Особый период для Буренина наступил, когда он стал сотрудником «Санкт-Петербургских ведомостей», здесь печатались его обзоры литературной и общественной жизни, подписанные псевдонимом «Выборгский пустынный». Псевдоним связан с местонахождением клиники барона Я. В. Виллие, где по прибытии в Петербург он некоторое время работал в качестве архитектора.

Особенностью творческой судьбы Буренина, начиная с этого периода, стал процесс его формирования как радикального мыслителя, нетерпимого к лжи и пошлости, рутинным нормам, любому стеснению свободы человека. Его публикации были направлены против людей, склонных к тому, чтобы «плыть по течению». Такого рода произведения он создавал особенно часто в период сотрудничества с «Санкт-Петербургскими Ведомостями» (1863–1875 гг.). Для Буренина главным в литературе являлась не «борьба идей», но борьба творческой натуры с обволакивающей и стесняющей его свободу его рутинной, предубеждениями и привычками, убивающими волю и талант человека.

Предвосхищая эстетику А. П. Чехова, Буренин отказывал в ценности философскому спору, основанному на логических спекуляциях, предпочитая ему конфликт между двумя моделями жизни, реализуемыми в «мелочах быта». Этот художественный метод он сам называл «циническим реализмом».

Главное занятие Буренина-критика – вскрытие лжи и лицемерия со стороны говорящих о разных важных вещах авторитетных общественных и литературных деятелей. Отсутствие политической ангажированности (от него в равной степени доставалось и «левым», и «правым») и презрение к групповым нормам сделали его любимцем русского читателя, «специфика его позиции в полной мере раскрылась уже в “Санкт-Петербургских Ведомостях”» [Игнатова 2010: 33]. О своем кредо публициста Буренин много позже писал: «Я с тех пор, как вступил на поприще литературы, поставил себе целью, по мере моего умения и моих сил и способностей, преследовать и изобличать всякую общественную и литературную фальшь и ложь, и в особенности фальшь и ложь, которые топорщатся и лезут на пьедестал, которые прикрываются павлиньими перьями псевдолиберализма или псевдоохранительства, псевдокосмополитизма; которые, будучи, в сущности, поверхностным легкомыслием и фиглярством, селятся изобразить из себя нечто глубокое и серьезное <...> Нельзя требовать примиряющего и елейного тона от того, кто решился принять на себя эту тяжелую роль. А роль эта действительно нелегка: надо быть человеком не от мира сего, чтобы упорно, не боясь криков и порицаний, делать свое дело так, как его разумеешь, идти прямо и твердо тем путем, который себе наметил» [Буренин 1878: 2]. В своих писаниях Буренин опирался на стержневой пункт мировоззрения: теорию жесткого противостояния «гения» и «среднего таланта»; «Гений», способный сказать «новое слово», по его мнению, обладал «учительской» функцией. Этим, по мнению И. Б. Игнатовой, он близок к А. Шопенгауэру [Игнатова 2010: 171].

Фамилия главного героя романа «Преступление и наказание» также намекает на Буренина, который не скрывал своего происхождения из раскольников. Как и Раскольникову, в период вступления в литературу ему 23 года, он также жил в бедности, пытался, переводить, писал литературно-философские эссе. Ему, как и Раскольникову, была присуща полная отрешенность от каких-либо партий и столь симпатичное Достоевскому донкихотское противостояние один на один с пошлостью, ложью, лицемерием и предрассудками обывателя. Каждую неделю в «Санкт-Петербургских ведомостях» печатаются его фельетоны под псевдонимом «Выборгский пустынный», в которых Н. С. Лесков – и не он один – видел «массу начитанности, остроумия и толковости». В своем письме к А. С. Суворину от 11 марта 1887 года Лесков писал о благодарности со стороны Л.Н.Толстого Буренину за «за указания», а также о том, что помимо превосходной критики, у Буренина получается также какие-то «выходки», заставляя всех считать его «ругателем» [Лесков 1958: 337].

Важно заметить, что звезда Буренина зажглась на литературном небосклоне России в начале 1860-х гг. как явление чего-то нового, небывалого, необычного, его тексты поражали не только смелостью суждений, и но и общим духом чего-то сильного, смелого, неангажированного и свободного. Далее именно благодаря Буренину «Новое время» получило репутацию смелого печатного органа, не считающегося с авторитетами. Заметим, что Достоевский высоко ценил эту газету и дружил с ее главным редактором Сувориным.

В основе отношения Достоевского к Буренину лежал живой интерес, основанный на ощущении «дежавю»: ведь именно в таком же положении быстро обретшего популярность, но неистово травимого писателя был и сам Достоевский ровно 20 лет назад, в том же возрасте, что и Буренин. Разумеется, различен их вклад в литературу, характер творчества, идеология и эстетические предпочтения, но общее – состояние «белой вороны» и противостояние пошлости, «золотой середине», «рутине». Совершенно в духе героя Достоевского, в период, когда шла работа над этим произведением, он совершал жесткие выпады против пошлости «золотой середины» в своих «Общественных и литературных заметках»: «О мои друзья! Да охранит вас богиня разума (если таковая может быть допущена в культ россиян) от прельстительных объятий этой белой, точно крупчатой и румяной буржуазы, которую зовут золотой серединой! Ее жирные и круглые руки да не обовьются никогда вокруг вашей молодой шеи. Да не прикоснутся ее, намазанные душистой помадой толстые губы с противно-животной улыбкой к вашему лбу, на который свобода благородной рукой надела свежий венок, чистым поцелуем благословляя вас на битву за святое дело! Да не укачает она вас сном отупения на своих мясистых коленях, напевая долгую, противную, но одуряющую песню о тех мелких и пошлых радостях, какими любит она награждать своих любимцев!» [Буренин 1866б. 1].

Достоевскому был, по большому счету, симпатичен молодой литератор, который, как и он в юности, готов ради правды «донкихотски» выйти на бой против всего и всех. Это особенно ценно в этическом отношении еще и потому, что Буренин критически относится к идеологическим романам Достоевского, а ранее, еще более критически – к его «почвенничеству». Буренин не признавал никаких авторитетов и был наотмашь, если видел нечто, идущее вразрез с его эстетическими идеалами. Как одному из столпов отечественного «нигилизма», в романе «Бесы» ему пришлось по душе сатирическое изображение «либералов 1840-х гг.» [Д – т. 12. 258]. Хотя в его откликах было немало резкостей, однако он написал слова, которые не могли не произвести впечатления на Достоевского: «Г-н Достоевский – крупный литературный талант (едва ли не самый крупный талант после г. Тургенева) и, что бы он ни писал, пишет вследствие искреннего и глубокого убеждения <...> между г. Достоевским и авторами вроде г. Стебницкого лежит целая бездна» [Д – т.

12. 260]. И далее он писал о том, что сам Достоевский считал самым важным своим достоинством: его произведения есть «плод искреннего убеждения, а не низкопоклонства пред грубыми и плотоядными инстинктами толпы» [Д – т. 12. 261]. Достоевский заметил это: «в разборе моего романа „Бесы” пропустил мысль, что если я и изменил мои убеждения, то произошло это во мне искренно (то есть не из видов, а, стало быть, честно), и что фраза эта меня даже тронула» [Д – т. 21. 306]. В записных тетрадях Достоевского 1872–75 гг. есть запись: «Буренина очень тонкие отметки», с ироническим прибавлением: «но допускает возможность поклониться и вершине Алтая» [Д – т. 21. 225].

Как указывалось выше, мысль о противостоянии искренней мысли и чувства лицемерной «рутин» Буренин располагал в тексте или в подтексте почти каждого из своих критических эссе. Так, например. Рассуждая о романе «Братья Карамазовы», он вступал в борьбу с недалекими по его мнению читателями, которые обнаруживали в этом произведении переизбыток «лампадного масла» и «психиатрической истерики», утверждая, что за ними стоит не «простая обрядность», но «исстрадавшаяся глубокой жизненной скорбью душа», и что «тревожная злоба» человека, изображенного писателем, «чутко отзываться в сердце каждого» [Д – т. 15. 493]. В другой своей рецензии на это произведение Буренин опять указал на важное достоинство писателя – умение показать искусно замаскированную ложь, пронизывающую все сферы общественной жизни [Д – т. 15. 499]. В рецензии на роман «Братья Карамазовы» критик писал: «В последнем произведении г-на Достоевского оба упомянутые элемента связаны органически с теми фигурами и с теми мотивами романа, которые составляют основу его общего замысла и действия <...> в форме поучений умирающего старца автор затрагивает, в сущности, такие струны злобы дня, которые должны чутко отзываться в сердце каждого, кто живет этою тревожною злобой, для кого она невольно сделалась предметом неустанных дум». В письме к А. С. Суворину от 14 мая 1880 г. Достоевский писал, что дорожит мнением Буренина. 5 июня 1880 г. Достоевский сообщает своей жене А. Г. Достоевской из Москвы, с Пушкинского праздника, что вчера утром он, «Суворин, его жена, Буренин и Григорович были в Кремле, в Оружейной палате, осматривали все древности...», а затем в саду «Эрмитаж» «сидел и всё время пил чай с Сувориным и с Бурениным». После смерти писателя Анна Григорьевна писала Буренину (15 мая 1888 г.): «Покойный муж мой так уважал Вас; он ценил Ваши отзывы о нем и находил, что Вы, из всех писавших о нем, наиболее понимали его мысли и намерения».

Но в начале 1860-х гг., когда Достоевский находился в состоянии жесткой полемики со «Свистком», ему не раз приходилось отражать выпады Буренина. Начиная с 1863 г. усилиями Буренина, «Искра» и «Свисток» постоянно критиковали журнал «Время», под псевдонимом Михаил Антиспатов он опубликовал стихотворный памфлет «Ах, зачем читал я „Время»» [Антиспатов



1863: 85]. Достоевский пытался ответить литературным «нигилистам» в статье «Молодое перо», «Опять молодое перо» [Д – т. 20. 78–97], что вызвало новый набор памфлетов. «Почвенническая» идеология Достоевского, мысль о спасительной роли христианского нравственного идеала для страны и всего мира в целом, вызывала особенно сильный сарказм Буренина, 22 февраля 1863 года был опубликован фельетон В. П. Буренина и В. С. Курочкина «Ванна из „почвы“, или Галлюцинации М. М. Достоевского. Фантастическая сцена», который был откликом на «почвеннические» статьи в журнале «Время». Этот фельетон, написанный вместе с Курочкиным, в издевательской форме представлял идеологию журнала братьев Достоевских, сравнивая ее с жабой, которая тужилась стать великой, но в результате лопнула, и от нее осталась одна только «почва» [ЛН 1973: 389]. Статья «Господин Щедрин или Раскол в нигилистах» не была исключением, 25 августа 1864 года «Искра» ответила на нее статьей Х. Цередринова (В. П. Буренина) «Видения редакторов. Ерундиада, или Начало конца». Не было у Достоевского в начале 1860-х гг. более жесткого и язвительного журнального недруга, чем В. П. Буренин. Выход из печати первых частей романа «Преступление и наказание» в своей рецензии, опубликованной в Санкт-Петербургских Ведомостях 20 марта 1866, критик расценил как «произрастание беллетристического ананаса» на «картофельных грядках «Русского Вестника»». На роман «Идиот» Буренин откликнулся тремя статьями, опубликованными в «Санкт-Петербургских ведомостях». Согласно его мысли, главный герой представляет собой аномальное явление на фоне «окружающих лиц», критик позволил себе поиздеваться над названием романа, предлагая альтернативное – «Идиоты». В полемическом запале Буренин позволил себе издеваться даже над каторжным прошлым Достоевского. В сценках «Приемный день у редактора», некий подвыпивший субъект навязывает издателю свою «вещицу в тепленьком роде», «записки заключенного», явно намекая на «Записки из Мертвого дома» Достоевского [Буренин 1863: 8–9]. Это не мешало Достоевскому внимательно следить на протяжении всей жизни за творчеством Буренина. Так в 1878 году, читая роман Н. Морского «Аристократия Гостиного двора» в «Ниве», он интересовался, не псевдоним ли это Буренина [301.44], а когда книга вышла, приобрел ее и разместил в своей библиотеке [Гроссман 1919: 132]. Жесткое и обидчивое отношение к Буренину в начале 1860 гг. сменилось симпатией к концу 1860-х и продолжалось затем на протяжении всей жизни. А посередине между двумя полярными состояниями их отношений, началом 1860-х и 1870-ми гг, был роман «Преступление и наказание», в котором личность Буренина сыграла существенную роль в формировании образа Родиона Раскольникова.

Существует мнение, что вымышленное название газеты, где была опубликована статья Раскольникова, намекает на «Русскую речь». Но еще более вероятно, что Достоевский, используя столь любимый им метода криптогра-

фии, сознательно уводит читателя от истинного названия газеты, где статья такого рода на самом деле появилась – «Санкт-Петербургские ведомости». По словам Порфирия, статья вышла из печати «два месяца назад» [Д – т. 6. 198], то есть в течение 1865 года, учитывая, что действие романа происходит в июле того же года. Обратим внимание на то, что название газеты, которую в Петербурге называли просто «Ведомости», сохранилось в подготовительных материалах к роману: «Скажите, статья в «Ведомостях» ваша?» [Д – т. 7. 184]; «Скажите, в «Ведомостях» это ваша статья?» [Д – т. 7. 185].

Судя по всему, эти записи намекают на фельетон «Выборгского пустычника», опубликованный 31 октября / 12 ноября 1865 года в рубрике «Общественные и литературные заметки» в «Санкт-Петербургских ведомостях», с подзаголовком: «Некоторые размышления о том, что каждому смертному, желающему быть истинно счастливым человеком, следует найти себе «настоящую линию» и не заходить на ней дальше известной точки <...>». В статье проводится мысль о жестком противостоянии двух концепций жизни: «настоящей» и «ненастоящей», ее смысловым центром является моральный критерий, заставляющий человека выбрать тот или иной уровень свободы в реализации своей жизни. Первая из моделей значительно более насыщенная и ценная, однако полна опасностей и чревата преступлением, вторая – творчески бессодержательна, но наполнена удовольствиями и наслаждениями:

«Никто не усомнится в том, что наше предназначение на Земле состоит специально в исполнении заветов той зиждущей и охраняющей мир силы, которая способна проявлять себя столь же легко, хоть, например, в образе блаженной памяти гегелевского «Духа» с его исхождениями из себя и возвращениями обратно, как и в образе городского, охраняющего порядок на городских стогнах. Сообразно такому нашему предназначению, мы должны главнейшим образом уразуметь тот путь, по которому нам присуждено, так сказать, свыше совершать свое течение, отгадать ту роль, в которой нам предопределено фигурировать на сцене жизни. От более или менее удачного уразумения и прозрения зависит больше или меньше счастье наше на Земле. Блажен тот, кто, как говорится, попал на «настоящую линию»! Если ему предназначена «линия» роскошная, то все, чем красна наша жизнь, ему приложится: для него раскроются объятия благонамеренных и награжденных солидными чинами друзей; вокруг его шеи обвяжутся белые, полные и гибкие как змеи руки прелестных созданий, и их жаркие уста прильнут к его розовым щекам, покрытыми густыми, сообразно с саном, бакенбардами; перед ним благоговейно преклонятся подчиненные, с которыми он будет здороваться не только двумя перстами, но даже малейшим кончиком одного перста, его будут носить, подобно вихрю, необыкновенно сильных и красивых статей рысаки, с помощью которых он передавит в свою жизнь значительное количество прохожих, он будет потребляться роскошные яства и упиваться тонкими винами; словом – жизнь его уподобится,

так сказать, швейцарскому сыру, купающемуся в сливочном масле. Перевертывая медаль на другую сторону, мы можем изобразить жизнь и того субъекта, которого линия хотя и настоящая, но не роскошная. Он не будет иметь целую клику друзей с чинами и орденами; но зато Небо всенепременно пошлет ему одного столь преданного, что сей посрамит своею преданностью даже древних диоскуров; руки многочисленных красавиц оставят его в покое, но одна какая-нибудь ручка с пальцем, подобным описанному Виктором Гюго, и в котором будет

Quelque chose de étoile,  
Quelque chose de l'oiseau

обнимет его шею и вообще окажет ему такие ласки, что о них придется печатать в газетах как о явлении, выходящем из круга обыденных фактов. Подчиненные будут кланяться ему, ибо без подчиненных и их поклонов немислимо существование даже малейшего атома; рысаки не унесут его как ветры, но зато все извозчики будут с нею брать за беспримерные концы не дороже гривенника или Бог наградит его такую крепостью ног, что они легко возмогут совершить путь от Песков на Васильевский и обратно. В конце концов жизнь его тоже уподобится сыру, катающемуся в масле, хотя сыр этот – мещерский, а масло – чухонское. Из всего вышеизложенного читатель может видеть, как хорошо и выгодно существовать в сем мире, отыскать “настоящую линию” для своего существования. Однако нужно заметить, что дело еще не может ограничиваться только обретением такой линии: найдя ее, следует строго наблюдать, чтоб течение по ней совершалось до известной точки, за которую не следует переступать никоим образом, ибо подобное преступление грозит если не гибелью, но расстройством правильного течения. <...> Так, повторяем опять, перешагивание за известную точку на линии столь же убыточно, сколько бесполезно...» [Буренин 1865: 1].

В одной из следующих своих «Заметок» критик детально анализирует душевное состояние человека, потрясенного осознанием «гибельного направления мира» и погруженного в сонм «гражданских слез»; он стремится исправить мироздание по-своему, он «радикал», у него «энергическое лицо» и «порывистая речь», и он напоминает Буренину одновременно и Брута, и Марата: «он также неряшлив, как знаменитый «друг народа» и неряшлив не одною своею внешностью <...> но и всем своим существом», «вместо крови в его сердце струится настоящая грязь как доказывают все его полемические статьи, писанные <...> „кровью сердца”. А сонм этих юношей, готовых за свободу и право человечества так благородное и так самоотверженно .... – болтать с утра до ночи» [Буренин 1866а: 1]. Смысл этой прозрачная замены слова – «болтать» после четырехточия был внятен читателю, хорошо понимающему «эзопов язык» радикальной русской публицистики в ее противостоянии цензуре.

В 1860-е г., в связи с реформами убыстрился процесс коммерциализации всех уровней социального устройства страны, и тема выбора пути, которую поднимал И. А. Гончаров в «Обыкновенной истории», обрела экзистенциальное значение для миллионов молодых людей, вступающих в жизнь. Это чутко ощутил Буренин, и именно к молодым людям, ощущающим в себе талант и требующие реализации жизненные силы, адресовано его эссе. Второе основание для появления такого рода публикаций, это быстрый рост массового читателя, для которого газета была важнее «толстого» журнала.

Что же касается дальнейшего влияния Буренина на творчество Достоевского, то оно продолжалось. Типичный «шестидесятник» и «нигилист», Буренин менее других считал себя связанным рамками приличия: И. А. Гончаров и Н. С. Лесков видели в нем «бесцеремонного циника», «который только и выискивает, чем бы человека обидеть, приписав ему что-нибудь пошлое», в похожем тоне высказывались и другие литераторы. Желчный нарратив Буренина, вероятно, оказал влияние на формирование этического наклонения повествователя «Записок из подполья» Достоевского, эпиграфом к этому произведению можно поставить строки из стихотворения Буренина: «Нынче я утрюм и злобен, / Надоел я сам себе: / К праздной лени неспособен, / Неспособен и к борьбе. / Скорби сердца не измерить, / Отвращение от всего... / Ах, во что ж могу я верить / И кого любить, кого? / Так мне Божий свет не весел – / Просто взял бы да гуртом / Человечество повесил / И повесился потом» [Буренин 1892: 15–16]. Другое произведение, связанное с литературным отражением буренинского нарратива – «Бобок». Г. Я. Галаган считает, сочинения Буренина предопределили сюжет «Бобка», а также формирование повествователя, обозначенного словосочетанием «одно лицо», Пьер Бобо – издевательская переделка в фельетонах Буренина имени Петра Дмитриевича Боборыкина [Д – т. 9. 93], что сам писатель отметил в своем эссе «Из дачных прогулок Кузьмы Пруткова» (1878) [Д – т. 21. 404: 407–409]. Не исключено, что буренинский рационализм и «цинический» прагматизм лежит в основании мировоззрения и философских спекуляций Смердякова в романе «Братья Карамазовы».

Стихи Буренина о И. С. Тургеневе, опубликованные в «Искре» («Парижский альбом») зло высмеивают его в роли «великого писателя», в речах которого рифмуется «Мерси» и «Христос спаси»: «В русской церкви за обедней / Весь beau monde {2} наш собрался; / Там Тургенева я встретил; / Поболтали с полчаса. / »Каково, Иван Сергеич, Поживаете?» – „Merci. Все пишу о нигилистах – / Русь от них Христос спаси!»». Не начало ли это темы «великого писателя» Кармазинова в романе Достоевского «Бесы», автора романа «Мерси»?

В своей жизни Буренин пережил три этапа, каждый из которых характеризовался определенной репутацией: 1860-е годы – «молодое перо», опровер-

гающий все традиции и сложившиеся мнения дерзкий «нигилист» и безжалостный пафлетист («Искра», «Санкт-Петербургские ведомости»; 1870-80-е г. – сокрушающий авторитеты маститый критик, по популярности равный В. Г. Белинскому в 1840-е годы, и последние три десятилетия – брюзжащий на весь белый свет старый циник, который прилюдно и никакого не стесняясь свел в могилу поэта Надсона [Рейтблат 2005: 154–166]).

На протяжении всех трех этапов Буренин делал четыре основных дела: 1. высмеивал и ниспровергал литературные авторитеты, казалось, тем более он наливался желчью, чем большей популярностью пользовался автор, о котором он писал, 2. проповедовал литературное направление, которое можно охарактеризовать как бытовой или социальный натурализм и который он сам называл «циническим реализмом» (или «наглым реализмом») [Игнатова 2010: 139], 3. Вместе с А. С. Сувориным создал жанр газетно-журнального фельетона, который утвердился затем в отечественной журналистике вплоть до наших дней, 4) развивал в своих критических очерках и памфлетах идею о самом важном из всех противостояний, которые расслаивают человеческое сообщество – о противостоянии талантливого человека и обывателя, «человека рутины», всегда готового уничтожить все, что не уместается в рамки его неширокого кругозора. За всеми этими направлениями деятельности критика, с начала 1860-х гг. внимательно и заинтересованно наблюдал Достоевский. Его всегда интересовали люди такого типа, и в конечном итоге характер Буренина и ряд его статей из продолжающегося фельетона «Общественные и литературные заметки», которые читал писатель в период написания им романа «Преступление и наказание» лег в основание характера и первой пробы пера главного героя это произведения Родиона Раскольникова.

## ЛИТЕРАТУРА

- Гроссман, Л. П. (1919): *Библиотека Достоевского*. Одесса.
- Игнатова, И. Б. (2010): *Литературно-критическая деятельность В.П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод*. Диссертация на соискание уч. ст. канд. Филол. наук. М.
- Лесков Н. С. (1958): *Собрание сочинений в 11 т.*, Т. 11. Письма. М.
- ЛН (1973) – Ф. М. Достоевский: *Новые материалы и исследования. Литературное наследство*. Т. 86. М., Наука.
- Поэты «Искры» (1933) (Б-ка поэта. БС). Л.
- Рейтблат А. И. (2005): Буренин и Надсон: как конструируется миф, *Новое литературное обозрение*, № 5.
- Свисток 1863. № 4.

## ИСТОЧНИКИ

- Буренин (1862) – *Монументов Владимир* [Буренин В.П.]: Шабаш на Лысой горе, или Журналистика в 1862 году, *Искра*. 1862. 30 ноября. № 46. 626.
- Буренин (1863) – Буренин В.П.: Приемный день редактора, *Библиотека для чтения*. 1863. Т. 180. № 12 (декабрь). II Очерки литературного быта. 1 – 24 (вторая пагинация)
- Буренин (1865) – *Выборгский Пустынный*. [Буренин В. П.]: Общественные и литературные заметки, *Санкт-Петербургские ведомости* 1865. № 286. 31 октября / 12 ноября.
- Буренин (1866а) – *Выборгский Пустынный* [Буренин В.П.]: Общественные и литературные заметки, *Санкт-Петербургские ведомости* 1866, 30 января/11 февраля. № 30. 1.
- Буренин (1866б) – *Выборгский Пустынный*. [Буренин В. П.]: Общественные и литературные заметки, *Санкт-Петербургские ведомости* 16/28 января 1866 № 16. 1.
- Буренин (1878) – Буренин В.П.: Литературные очерки, *Новое время*. 2-е изд. 1878. 8 декабря.
- Буренин (1892) – Буренин В. П.: *Песни и шаржи*. СПб.
- Д – Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., Наука, 1972–1990.

НАТАЛЬЯ А. ФАТЕЕВА\*

---

## ИДИОСТИЛЬ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ

Существует много способов описания идиостилей, выбор которых зависит от особенностей самой творческой системы поэта или писателя. Мы хотим на примере индивидуального стиля Ф.М. Достоевского продемонстрировать несколько способов таких описаний.

Прежде всего дадим определение идиостиля. Идиостиль – это система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих текстах авторский способ языкового выражения и стиль его мышления. От идиолекта идиостиль отличается тем, что под идиолектом определенного автора понимается вся совокупность созданных им текстов в исходной хронологической последовательности (или последовательности, санкционированной самим автором, если тексты подвергались переработке). Под идиостилем же понимается совокупность глубинных текстопож-дающих доминант и констант<sup>1</sup> определенного автора, которые определили появление этих текстов именно в такой последовательности<sup>2</sup>. Согласно В.П. Григорьеву, переход от идиолекта к идиостилю связан с приписыванием идиостилю глубинных взаимосвязанных целевых установок автора, выработанных вследствие явной и неявной рефлексии над языком [Григорьев 1989].

Таким образом, целостная система идиостиля создается «вследствие применения своеобразных принципов отбора, комбинирования и мотивиро-

\* Фатеева, Наталья Александровна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН; Fatyjeva, Natalja Alekszandrovna, a filológiai tudományok doktora (DSc), az Orosz Tudományos Akadémia V. Vinogradov Nyelvtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa.

<sup>1</sup> Под константами мы понимаем свойственные только этому автору и повторяющиеся формальные и содержательные характеристики, определяющие стиль языкового выражения писателя.

<sup>2</sup> Данные определения даны мною в тексте докторской диссертации «Стих и проза как две формы существования идиостиля» (М., 1996) и затем приведены в энциклопедии «Кругосвет» ([https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/IDIOSTIL\\_INDIVIDUALNI\\_STIL.html](https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/IDIOSTIL_INDIVIDUALNI_STIL.html))

ванного использования элементов языка» [Пищальникова 1992: 20–21], что обуславливает характерную частотность использования автором тех или иных языковых средств. Это в свою очередь делает возможным применить при исследовании идиостиля и идиолекта функционально-доминантный подход, истоки которого заложены в работах Ю.Н. Тынянова [1977: 227–228, 270–281] и Л.С. Выготского [1965: 191–213]. В работах же С. Т. Золяна, развивающих этот подход, доминанта понимается как «фактор текста и характеристика стиля, изменяющая обычные функциональные отношения между элементами и единицами текста. <...> Предполагается, что поэтический идиолект может быть описан как система связанных между собой доминант и их функциональных областей» [1986: 139]<sup>3</sup>.

В этом аспекте можно выделить следующие подходы к изучению идиостиля Достоевского: 1) лингвистический (изучение языковых единиц и конструкций, характерных для писателя и отражающих художественную организацию его текстов); 2) лексикографический (создание целой серии словарей, ведущую роль в которой занимает идиоглоссарий, а также статистических словарей); 3) когнитивный (определяющий основные концепты идиостиля автора, а также выделяющий особенности моделирования его языковой картины мира); 4) художественно-образительный (сосредоточивающийся на реалиях и деталях внешнего мира – костюма, портрета и т.п.); 5) интертекстуальный (определяющий межтекстовые отношения между текстами Достоевского и более ранними и более поздними текстами).

В рамках лингвистического подхода (в работах Н.Д. Арутюновой, Ю.Н. Караулова, И.В. Ружицкого, В. И. Муминова и др.) выявлены основные характерные языковые особенности стиля Достоевского, которые оказываются взаимосвязанными друг с другом. К их числу относятся:

1) средства выражения неопределенности в тексте (неопределенные *-то* местоимения, прилагательные и наречия с семантикой невыявленной причины: *странный, странно, необъяснимый, негаданный* и другие, конструкции, в которых одновременно отражено действие и его отрицание): *«Тут, очевидно, было что-то другое, подразумевалась какая-то душевная и сердечная бурда, – что-то вроде какого-то романического негодования Бог знает на кого и*

<sup>3</sup> Такое понимание доминанты соотносимо с определением доминанты у Тынянова: «Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты (Христиансен, Эйхенбаум). Это не значит, однако, что подчиненные факторы неважны и их можно оставить без внимания. Напротив, этой подчиненностью, этим преобразованием всех факторов со стороны главного и сказывается действие главного фактора, доминанты» [Тынянов 1977: 227].



за что, какого-то ненасытимого чувства презрения... одним словом, *что-то* в высшей степени смешное и недозволенное...» («Идиот»); «О, много, много вынес он... и *негаданного, и неслыханного, и неожиданного!*» («Идиот»); «Он был *как-то рассеян, что-то очень рассеян*, чуть ли не встревожен, даже *становился как-то странен: иной раз слушал и не слушал, глядел и не глядел, смеялся и подчас сам не знал и не понимал, чему смеялся*» («Идиот»). Введение в текст таких единиц и конструкций позволяет автору создать впечатление таинственности, нестабильности, непостижимости.

2) средства создания кажимости (*как бы, как будто, словно, точно, вроде, похоже, кажется, чудится*), также получающие значения неопределенности, недосказанности, приблизительности, предположения, сомнения и другие, что дает возможность Достоевскому широко использовать данные языковые средства в качестве выражения некой таинственной силы, управляющей судьбой человека. В то же время, как отметила Н. Д. Арутюнова, смыслы, вносимые частицей *как бы* и средства создания неопределенности имеют тенденцию к совместной встречаемости [Арутюнова 1996: 61–62], ср.: «[Смердяков] он был очень слаб, говорил медленно и *как бы с трудом ворочая языком*; очень похудел и пожелтел. <...> Скопческое, *сухое лицо его стало как будто таким маленьким*, височки были *всклочены*, вместо хохолка торчала вверх одна только тоненькая прядка волосиков. Но *прищуренный и как бы на что-то намекающий левый глазок* выдавал прежнего Смердякова» («Братья Карамазовы»); «Но говорил он [Алеша] *как бы вне себя, как бы не своей волей, повинаясь какому-то непреодолимому велению*» («Братья Карамазовы»); со всеми произошло *как бы нечто очень странное*: ничего не случилось, и *как будто в то же время* и очень много случилось» («Идиот»). Отмечается и тенденция не только к взаимной встречаемости, но и к дублированию друг друга: ср. «*Какая-то как бы идея* воцарилась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков («Братья Карамазовы»); «Ракитин этого не поймет, – начал он *весь как бы в каком-то восторге*» («Братья Карамазовы»).

3) отмечаемая у Достоевского тенденция к устранению агенса из субъектной позиции, что указывает на неуправляемость действия и его подчиненность внешней силе: «*Ему как бы хотелось разгадать что-то... поразившее его...*» («Идиот»); «*Ему вдруг пришлось сознательно поймать себя* на одном занятии...» («Идиот»); «При этом оказалось, что *ему ужасно желалось* тоже сделать угодное Версилу, так сказать первый шаг к нему» («Подросток»). В то же время в целях усиления данной тенденции в роли подлежащего может выступать «существительное, выражающее отвлеченное понятие (мысль, желание, идея и т.п.). При этом действие, выраженное личным глаголом, имеет метафорическое значение. В этих условиях личная конструкция становится

семантически адекватной безличной» [Сими́на 1957: 147], ср.: «*Чрезвычайное, неотразимое желание... вдруг оцепенили всю его волю... мучительное любопытство соблазняло его. <...> Одна новая, внезапная идея пришла ему в голову...*» («Идиот»); «С того вечера он здесь не был и мимо не проходил. *Неотразимое и необъяснимое желание* повлекло его» («Преступление и наказание»). Таким образом, с помощью таких конструкций Достоевский указывает, что существуют непостижимые силы, которые фатально управляют героями.

Н. Д. Арутюнова также отмечает, что в контексте синтаксиса неуправляемых действий часто встречается *как бы*, осуществляющее транспонирующую функцию из физического в психологический и даже метафизический план [Арутюнова 1996: 71–72]. Ср.: диалог Дмитрия и Алеши из «Братьев Карамазовых»:

« – Алеша, говори мне полную правду, как пред господом богом: веришь ты, что я убил, или не веришь? Ты-то, сам-то ты, веришь или нет? Полную правду, не лги! – крикнул он ему исступленно.

*Алешу как бы всего покачнуло, а в сердце его, он слышал это, как бы прошло что-то острое.*

– Полно, что ты... – пролепетал он как потерянный.

– Всю правду, всю, не лги! – повторил Митя.

– Ни единой минуты не верил, что ты убийца, – *вдруг вырвалось дрожащим голосом из груди Алеши, и он поднял правую руку вверх, как бы призывая бога в свидетели своих слов. Блаженство озарило мгновенно все лицо Мити.*

– Спасибо тебе! – *вырвалось последним словом у Мити.*»

4) знаки чрезмерности (слова, обозначающие высокую степень проявления признака, интенсивность действия: *ужасно, чрезвычайно, совершенно, неистово* и т.п., включая аномальные сочетания с интенсификаторами и тавтологии (см. [Шарапова 2018]); ср.: «*Неизмеримая злоба овладела Ганей и бешенство его прорвалось без всякого удержу*» («Идиот»); «*Князь глубоко удивился, что такое совершенно личное дело его уже успело так сильно всех здесь заинтересовать*» («Идиот»); «Он [Раскольников] *очень хорошо знал, он отлично хорошо знал*, что они, в это мгновение, уже в квартире, что очень удивились, видя, что она отперта, тогда как сейчас была заперта...» («Преступление и наказание»).

В то же время, как считает В.И. Муминов [2016], интенсивность и экспрессивность присуща контекстам, где максимально представлен признак неуправляемости, как мы это наблюдали в контексте о неизмеримой злобе Гани, которая прорвалась наружу. Еще ранее об этом писала Н. Д. Арутюнова: «... персонажам Достоевского (или даже в них) что-то думается или что-то говорится, из них что-то вырывается, с их языка вырываются и слетают призна-

ния, мольбы и покаяния. Их постоянно куда-то без удержу несет и заносит, в них что-то бушует, загорается и разгорается, их что-то обуревают, они делают не то, что хотят, их действия обратны намерениям, их проявления неожиданны для окружающих» [Арутюнова 1996: 77]. Изображая героев, которые находятся под действием неуправляемых сил либо под властью какой-либо идеи, Достоевский концентрированно использует экспрессивную лексику, передающую глубину переживания героев, их страдание, в том числе от своей неуправляемости: «Уединение стало ему невыносимо; новый порыв горячо охватил его сердце, и на мгновение ярким светом озарился мрак, в котором тосковала душа его» («Идиот»). Исследователи (Н.Д. Арутюнова, В.И. Муминов, Е.В. Шарапова и др.) считают, что эмоции и чувства героев у Достоевского специально гиперболизированы, однако все же выражены так, чтобы не нарушить полностью правдоподобие повествования.

В рамках лексикографического подхода создается «Словарь языка Достоевского», который задуман как серия словарей – идиоглоссарий, частотный, топонимов, фразеологизмов, афоризмов и др. Они с максимальной полнотой должны отразить идиостиль и мир писателя. Основой серии является «Идиоглоссарий», включающий не все слова авторского языка, а только ключевые – идиоглоссы, характеризующие авторский идиостиль. Ю.Н. Караулов [2014в: 107] так характеризует этот тип словаря: «Идиоглоссарий представляет собой новый тип словаря писателя (или авторского словаря), предметом лексикографирования в котором служат не все слова с их семантикой, употребленные автором в его произведениях, как это делается обычно, а только те лексические единицы (идиоглоссы), которые помимо семантических характеристик обладают еще и когнитивными свойствами, то есть несут знание о мире языковой личности писателя, являются ключевыми для понимания и интерпретации его текстов». При представлении идиоглосс в качестве иллюстративного материала используются примеры из разных жанров и разных периодов творчества Достоевского. По мысли создателей словаря (Ю.Н. Караулова и Е.Л. Гинзбурга), словарная статья структурируется таким образом, чтобы в ней отражались особенности языковой личности писателя, поэтому словарная статья словаря включает много разнообразных зон. Сейчас уже вышли 4 тома Идиоглоссария, четвертый том «Н-По»<sup>4</sup>.

Создан также «Статистический словарь языка Достоевского» [Шайкевич и др. 2003], в таблицах лексика Ф. М. Достоевского представлена в распределении по основным жанрам и периодам творчества. На основании словаря, например, становится явным, что с учетом всех жанров у Достоевского

<sup>4</sup> Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Н-По / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Главный редактор чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулов; науч. ред. И. В. Ружицкий. М., Азбуковник, 2017.

наиболее частотны глаголы *быть, знать, говорить, мочь, сказать, хотеть, думать, стать, видеть, писать, любить* и существительные *друг, человек, слово, время, день, рука, письмо, князь, деньги*, в то время как для художественных произведений – глаголы *быть, знать, говорить, мочь, сказать, хотеть, стать, видеть, думать, любить* и существительные *человек, князь, рука, слово, время, глаза, минута*. Так, в глаголах этот ряд почти идентичен, а у существительных в художественных текстах на первый план выходят *князь, рука, глаза, минута*.

С количественной точки зрения интерес представляют не только полнозначные слова, но и служебные части речи. Так, Ю. Н. Караулов [2014б, 117] заметил, что, по данным «Статистического словаря языка Достоевского», частица *бы* (как раз отвечающая за кажимость в *как бы* и вводящая сослагательное наклонение) встречается у Достоевского 16338 раз, что представляет контраст по отношению к данным по этой частице «Словаря языка Пушкина» – 1695, при том, что объем словника словаря Достоевского лишь на 30% превышает объем словника словаря Пушкина. Это Караулов объясняет тем, что Пушкин в первую очередь стремился к ясности и определенности, а для Достоевского характерна «сослагательность» мира, который находится в «некончающемся становлении»: Достоевскому свойственна «амбивалентность оценок», «двойственность суждений, сомнение в себе и в «другом» [там же].

В рамках когнитивного анализа становится очевидным, что и лингвистический анализ и лексикографическое представление выявляют особенности языковой картины мира писателя и определяют стиль его мышления. Однако наиболее эксплицитно когнитивный анализ проявляет себя при изучении концептов. Мы рассмотрим три работы, посвященные полярным концептам Достоевского – *тоска* [Бокова 2014, Мартинсен 2018] и *смех* [Ружицкий 2017], причем вторая работа рассматривает этот концепт, или точнее – идиоглоссу, «глазами лексикографа».

По мнению О.А. Боковой, *тоска* не только национально-специфический концепт, что отражено в работах Ю.С. Степанова [1997] и А.Д. Шмелева [2002], но и индивидуально-авторский концепт Ф. М. Достоевского. Такой вывод автор делает, проанализировав словоупотребление лексемы «тоска» во всех романах «Великого Пятикнижия». К тоскующим героям у Достоевского относятся Родион Раскольников, Иван Карамазов, Андрей Петрович Версилов, Николай Ставрогин. Особой силой отличается тоска в романе «Преступление и наказание», предполагающая безысходность («Какая-то особенная *тоска* начала сказываться ему в последнее время. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от нее веяло чем-то постоянным, вечным, предчувствовались *безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски*, предчувствовалась какая-то вечность на «аршине пространства»), и в романе «Братья Карамазовы», когда Ивана настигает нестерпимая тоска: «на него напала

вдруг *тоска нестерпимая* и, главное, с каждым шагом, по мере приближения к дому, все более и более нарастающая.»

По данным О.А. Боковой, тоска, которая преследует Раскольникова, сопровождается и сугубо индивидуально-авторскими эпитетами: кроме того, что она – *безвыходная, страшная, холодная, мрачная*, она – *мертвящая, судорожная, сосредоточенная*. Последние три эпитета являются индивидуально-авторскими, – пишет автор [Бокова 2014: 35], в то время как все остальные соответствуют русской языковой картине мира, что зафиксировано в «Словаре эпитетов русского литературного языка» К. С. Горбачевича, Е. П. Хабло [1979].

*Тоска* как понятие рассматривается и в статье Деборы А. Мартинсен [2018: 59–68]. В этой статье тоска трактуется как душевная мука, как «моральная эмоция», которая объединяет Раскольникова и Соню. По мнению автора, Раскольников переживает беспредметную тоску, тогда как страдания Сони связаны с ее семьей. Во второй части эпилога все меняется: объектом тоски Раскольникова становится Соня, и эта трансформация говорит не только об исцелении его разделенной личности, но также усиливает основную мысль романа – идею любви и верности. Сама же тоска Раскольникова оказывается постоянной составляющей его личности (см. цитату выше).

Что касается *смеха*, то И.В. Ружицкий приходит к выводу, что героям Достоевского присущ не только «болезненный смех», который встречается в «Преступлении и наказании», «Идиоте» и «Братьях Карамазовых», но и «радостный смех», круг которого у Достоевского гораздо шире.

В рамках художественно-изобразительного подхода изучаются значимые реалии в мире Достоевского: портретные описания, сквозь призму которых проступают мотивы поступков героев [Булгакова, Седельникова 2015], а также детали костюмов героев [Писарева 2017]. Последнее определяет, что «вещный мир в произведениях писателя не только присутствует, но и занимает особое место в текстовой реальности автора» [Писарева 2017: 180].

Что касается интертекстуальных отношений, то здесь важно учитывать как проспективные, так и ретроспективные связи. Так, П. Тамми [1992] в поисках источника названия романа В. Набокова «Отчаяние» находит целую линию развития межтекстовых отношений. В самом романе Набокова он находит отсылку к «Преступлению и наказанию» Достоевского, а именно в строках рассказчика Набокова, где тот иронизирует насчет этого романа: «*Дым, туман, струна звенит в тумане*». Это не стихок, это из романа Достоевского „Кровь и слюни”. Пардон, „Шульд унд Зюне”. И действительно, в романе Достоевского эта строка встречается в кульминационном месте, когда Порфирий Петрович высказывает Раскольникову свое мнение о его статье: «*Дым, туман, струна звенит в тумане*. Статья ваша нелепа и фантастична, но в ней мелькает такая искренность, в ней гордость юная и неподкупная, в ней сме-

лость отчаяния.» В этих строках, как мы видим, как раз встречается слово *отчаяние*, которое стало названием романа Набокова. Сама же строка *Дым, туман, струна звенит в тумане* отсылает к последней записи в «Записках сумасшедшего» Н. Гоголя: «Вон небо клубится предо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; *сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане...*» Вся эта полигенетическая линия свидетельствует еще и о том, что, как и Раскольников, задумавший и совершивший преступление, так и Герман в «Отчаянии», также задумавший и совершивший преступление, находятся в неадекватном психическом состоянии. Более того, Герман как рассказчик ищет адекватное заглавие своему роману, и прежде, чем остановится на «Отчаянии», планирует назвать свой опус «Записки...»: «...мне казалось, что я какое-то заглавие в свое время придумал, что-то начинающееся на „Записки...“ – но чьи записки, – не помнил, – вообще „Записки“ ужасно банально и скучно.» И тут, по замечанию П. Тамми, организуется еще одна связь – уже с «Записками из подполья» Достоевского, в которых подпольный мемуарист пишет о наслаждении отчаяния: «Говорю серьезно: наверно, я бы сумел отыскать и тут своего рода *наслаждение, разумеется, наслаждение отчаяния, но в отчаянии-то и бывают самые жгучие наслаждения*, особенно когда очень сильно сознаешь безвыходность своего положения.» В этих же записках находим запись мемуариста об отличии русских романтиков от немецких и французских («надзвездных»): «Европейская мерочка к нему не подходит. ... Наш романтик скорей сойдет с ума (что впрочем очень редко бывает), ... и в толчки его никогда не выгонят, а разве *свезут в сумасшедший дом в виде „испанского короля“*, да и то если уж он очень с ума сойдет...». То есть снова имеем дело с отсылкой к «Запискам сумасшедшего» Гоголя – это запись от «Год 2000 апреля 43 числа»: «Сегодняшний день – есть день величайшего торжества! *В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я...*» Таким образом, благодаря проспективным и ретроспективным интертекстуальным связям выстраивается линия Набоков <– Достоевский <– Гоголь.

Таким образом, мы перечислили основные направления изучения идиостиля Достоевского. Интерес к индивидуальному стилю писателя не ослабевает, появляются новые подходы к изучению его творчества, в частности, наличие корпуса произведений Достоевского предполагает корпусный ракурс исследования. В частности, на основе корпусного анализа обнаружены значимые статистические особенности в употреблении идиоматики Достоевского по сравнению с современным русским языком, выявлены фразеологизмы, характерные только для языка Достоевского (см. [Баранов, Добровольский 2020]).

## ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова, Н.Д. (1996): Стиль Достоевского в рамке русской картины мира. In *Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур*. М., Наука. 61–90.
- Баранов, А.Н., Добровольский, Д.О. (2020): Понятие корпусной модели идиостиля. In *Тезисы международной научной конференции Третьи Григорьевские чтения по теме «Текст – идиостиль – идиолект»* (М., 12–14 марта 2020 г.). [Электронный ресурс] URL: <http://www.ruslang.ru/doc/grigoriev2020/Baranov.pdf> (дата обращения 16. 02. 2021)
- Бокова, О.А. (2014): Концепт «тоска» в идиостиле Ф.М. Достоевского. In *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов, Грамота, № 1 (31): в 2-х ч. Ч. II. 35–37.
- Булгакова, Н.О., Седельникова, О.В. (2015): Портрет Ставрогина: к вопросу об особенностях идиостиля Ф.М. Достоевского в романе «Бесы». *Вестник науки Сибири*. 2015. Спецвыпуск (15). 235–239.
- Выготский, Л.С. (1965): *Психология искусства*. М.
- Горбачевич, К.С., Хабло Е.П. (1979): *Словарь эпитетов русского литературного языка*. Л., Наука.
- Григорьев, В.П. (1989): «Очерки истории языка русской поэзии XX века»: Основные задачи, проблемы и перспективы. In *Язык русской поэзии XX века. Сб. науч. трудов*. М., ИРЯ АН СССР. 4–12.
- Золян, С.Т. (1986): К проблеме описания поэтического идиолекта. In *Известия АН СССР. Сер. лит-ры и языка*. № 2. Т. 45. 138–148.
- Караулов, Ю.Н. (2014а): Русская речь, русская идея и идиостиль Достоевского. In *Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира*. М., ЛЕКСПУС. 20–34.
- Караулов, Ю.Н. (2014б): От словаря языка писателя к познанию его мира. In *Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира*. М., ЛЕКСПУС. 115–131.
- Караулов, Ю.Н. (2014в): Об «Идиоглоссарии Достоевского». In *Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира*. М., ЛЕКСПУС. 107–114.
- Мартинсен, Дебора А. (2018): Тоска в «Преступлении и наказании». In *Достоевский и мировая культура. Филологический журнал*. № 1. 59–68.
- Муминов, В.И. (2016): Особенности употребления классификаторов неопределенности признака в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». *Вестник удмуртского университета. Серия история и филология*, Т. 26, вып. 6. 25–30.
- Писарева, К.В. (2017): *Поэтика детали в романах Ф.М. Достоевского 1860–80-х годов: гардероб действующих лиц. Дис...канд. филолог. наук*. Смоленск.
- Пищальникова, В.А. (1992): *Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект*. Барнаул, Изд-во Алт. ун-та. 73.
- Ружицкий, И.В. (2015): *Язык Достоевского: идиоглоссарий, тезаурус, эйдос*. М., ЛЕКСПУС. 543.
- Ружицкий, И.В. (2017): «Смех» Достоевского глазами лексикографа. *STEPHANO*, 2017. № 6 (26). 37–48.

- Сими́на, Г.Я. (1957): Из наблюдений над языком и стилем романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». In *Изучение языка писателя*. Л., Учпедгиз, 1957. 105–157.
- Степанов, Ю.С. (1997): *Константы: словарь русской культуры*. М., Школа «Языки русской культуры», 825.
- Тамми, П. (1992): Заметки о полигенетичности в прозе Набокова. In *Проблемы русской литературы и культуры*. Хельсинки, 1992. 181–194.
- Тынянов, Ю.Н. (1977): *Поэтика. История литературы*. Кино. М., Наука, 574.
- Шайкевич, А. Я., Андриященко В. М., Ребецкая Н. А. (2003): *Статистический словарь языка Достоевского*. М., Языки славянской культуры.
- Шарапова, Е.В. (2018): *Аномальная сочетаемость интенсификаторов в языке Ф.М. Достоевского. Дис...канд. филолог. наук*, М.
- Шмелев, А.Д. (2002): *Русский язык и внеязыковая действительность*. М., Языки славянской культуры.

## СЛОВАРИ

- Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий* (2017). Н–По. М., Азбуковник.
- Шайкевич А.Я., Андриященко В.М., Ребецкая Н.А. (2003): *Статистический словарь языка Достоевского*. М., Языки славянской культуры.



ЗОЯ Ю. ПЕТРОВА\*

## «НАСЕКОМЫМ СЛАДОСТРАСТЬЕ...»

(Образная параллель „Человек – насекомое” в произведениях Достоевского и в современной русской прозе)<sup>1</sup>

Образы насекомых представляют собой одни из самых ярких и значительных образов в идиостиле Достоевского. Это отмечают многие исследователи творчества писателя, работы которых специально посвящены этим образам в его творчестве [Богач 2017, Лескова 2014, Лукпанова 2008, Турышева 2003]. Образы насекомых в творчестве писателя рассматриваются и в статье В. П. Владимирцева с более широкой тематикой «Животные в поэтологии Достоевского: народнохристианское бестиарное предание» [Владимирцева 1998].

Образы насекомых у Достоевского многозначны и характеризуют не только человека, но и «природу вообще как силу, внеположную человеку, олицетворяющую мироздание и неотвратимые закономерности бытия» [Турышева 2003: 115]. Отвратительные насекомые – паук, тарантул, скорпион – появляются в снах и видениях персонажей разных романов. Так, в романе «Идиот» в «Необходимом объяснении» Ипполита Терентьева природа – «темная, наглая и бессмысленно-вечная сила, которой все подчинено» – принимает вид «какого-то огромного и отвратительного тарантула», предназначенного «поглотить в себя» человека. Страх Ипполита перед лицом «этой бесконечной силы» находит свое выражение в кошмарном сне, который он пересказывает в самом начале объяснительного слова. Здесь герой вынужден в ужасе спасаться от вторгшегося в его комнату «мерзкого чешуйчатого насекомого» «вроде скорпиона», от которого исходит очевидная угроза и в то же время ощущение роковой тайны [Турышева 2003: 116].

В «Преступлении и наказании» в сознании Свидригайлова паук оказывается неотъемлемым атрибутом вечности, которая представляется ему в обра-

\* Петрова, Зоя Юрьевна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН; Petrova, Zoja Jurjevna, a filológiai tudományok kandidátusa, az orosz Tudományok Akadémia V. Vinogradov Nyelvtudományi Intézetének tudományos főmunkatársa.

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 19-512-23004 «Метафорическая картина мира современной русской и венгерской прозы конца XX – начала XXI в. (сопоставительный анализ)».

зе «деревенской бани с пауками по углам». В. П. Владимирцев отмечает, что пауки в рассказах Свидригайлова о предполагаемых атрибутах вечности «не мелкая проходная деталь – бестиальный эсхатологический лейтмотив всего романа о мучительной участи преступивших, зооморфная печать потустороннего» [Владимирцев 1998: 318].

В романе «Бесы» паук, ассоциирующийся со Ставрогиным, появляется в видении Лизы Тушиной: «Мне всегда казалось, что вы заведете меня в какое-нибудь место, где живет огромный злой паук в человеческий рост, и мы там всю жизнь будем на него глядеть и его бояться».<sup>2</sup>

Д. Богач пишет об этом так: «Представления о большом злом пауке в совокупности взаимодействуют с интуитивными страхами и катастрофическими предчувствиями героини о своей страшной гибели, косвенная причина которой – “кровопийца Ставрогин”. Обратим внимание, что не сам Ставрогин Лизе кажется злым пауком, а тот мир, который за ним скрывается и который ее чем-то отпугивает на подсознательном уровне» [Богач 2017: 9]. Исследователь отмечает и еще один образ паука (точнее, паучка) в романе: красный паучок, который представлялся Николаю Ставрогину в те дни, когда он сохранил малолетнюю Матрешу. «Красный паучок определяет в сознании Ставрогина способность к глубокой рефлексии, где открываются им самим потаенные лабиринты глубин его внутреннего мира, что выражает сложнейшую модель самоанализа. Паучок, введенный в воспоминания Ставрогина о преступлении с Матрешей, функционирует как некий стоп-кадр болевых точек прошлой жизни данного персонажа, он является некой общей морфологией восприятия до мельчайших подробностей природы в тот момент, позволяя герою обнажить свою душу» [Богач 2017: 9].

Как отмечает Г. Лукпанова, «мотивы с насекомыми зачастую появляются в кризисные, кульминационные моменты жизни героев. Так, жужжащая в тишине муха возникает в описании мучительного сна Раскольникова о смеющейся старухе-процентщице, которую он вновь убивает. Известно, что, согласно многим мифопоэтическим традициям, муха как нечистое насекомое ассоциируется с болезнью и смертью, гниением и разложением плоти, злом и грехом. Эпизод словно обрамлен этим мотивом, им он начинается: “Проснувшаяся муха вдруг с налета ударила об стекло и жалобно зажужжала”, и им завершается: “Только жужжала и билась какая-то большая муха, ударяясь с налета об стекло”» [Лукпанова 2008: 190].

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты из произведений Ф. М. Достоевского приводятся по собранию сочинений писателя на сайте электронной библиотеки Lib.ru [Достоевский – электронный ресурс].

Подпольный Человек в «Записках из подполья» сравнивает с пауком идею разврата в окружающей его действительности: «мне вдруг ярко представилась нелепая, отвратительная, как паук, идея разврата».

В этом докладе я сосредоточусь на образах насекомых, характеризующих человека, в компаративных конструкциях, т. е. метафорах и сравнениях. В произведениях Достоевского многочисленны уподобления персонажей разным видам насекомых. В качестве опорных слов тропов употребляются родовое обозначение – *насекомое* – и различные видовые обозначения: *букашка*, *козявка*, *мошка*, *муха*, *тля*, *таракан*, *вошь*, *клоп*, а также примыкающие к наименованиям насекомых названия паукообразных: *паук*, *тарантул*. Во многих случаях компаративные конструкции с этими словами, характеризующими персонажей, отражают традиционные представления о насекомых, распространенные в языке художественной литературы, связанные, в первую очередь, с их мелким размером, ассоциирующимся с незначительностью, и с общенегативной оценкой насекомых. Подобные оценки отражают уничижительное отношение к человеку:

- *букашка*: «Ближе всех стоял к нему какой-то офицер, высокий и красивый малый, пред которым господин Голядкин почувствовал себя настоящей *букашкой*» («Двойник»), «Зверков молча рассматривал меня, как *букашку*» («Записки из подполья»);
- *козявка*: «С отчаянием представлял я себе, <...> как скверно и дерзко будет подхихикивать на мой счет *козявка* Ферфичкин» (Записки из подполья), « – Скажите, пожалуйста, – ввязался Обноскин <...>, как-то особенно независимо развалился в кресле и рассматривая старика в свое стеклышко, как какую-нибудь *козявку*, – скажите, пожалуйста... все я забываю вашу фамилию... как бишь вас?..» («Село Степанчиково и его обитатели»);
- *мошка*: «А пуще того бесполезно будет-с, совсем-с, потому я прямо ведь скажу, что ничего такого я вам не говорил-с никогда, а что вы или в болезни какой (а на то похоже-с), али уж братца так своего пожалели, что собой пожертвовали, а на меня выдумали, так как все равно меня как за *мошку* считали всю вашу жизнь, а не за человека» («Братья Карамазовы»);
- *муха*: «Это была мука-мученская, непрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившей в непрерывное и непосредственное ощущение того, что я *муха*, перед всем этим светом, гадкая, непотребная *муха*, – всех умнее, всех развитее, всех благороднее, – это уж само собою, – но непрерывно всем уступающая *муха*, всеми униженная и всеми оскорбленная» («Записки из подполья»).

В некоторых контекстах акцентируется максимально отрицательная оценка, признак 'отвратительность', иногда связанный с кусачестью насекомого, соответствующей жестокости, злобности человека:

- *жук*: «Или я какой-нибудь отвратительный *жук*, который бы только укусил вас, а не способствовал вашему счастью?» («Село Степанчиково и его обитатели»);
- *клоп*: «<...> Заметьте, что Верховенский человек упорный. – Этот *клоп*, невежда, дуралей, не понимающий ничего в России! – злобно вскрикнул Шатов» («Бесы»);
- *оса*: «Я, Прасковья, тебя не виню; не ты телеграммы посылала; и об старом тоже поминать не хочу. Знаю, что характериска у тебя скверный – *оса!* укусишь, так вспухнет» («Игрок»);
- *паук*: «Он [князь] производил на меня впечатление какого-то гада, какого-то огромного *паука*, которого мне ужасно хотелось раздавить» («Униженные и оскорбленные»).

В компаративных конструкциях со словом *паук* внутренние свойства и поведение человека уподобляются жестокости паука по отношению к жертве, попавшей в паутину: «Как *паук*, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал» («Преступление и наказание»).

Помимо словоупотреблений рассматриваемого семантического класса, находящихся в рамках традиционных образных параллелей, Достоевского отличает особое осмысление образа насекомого при характеристике человека. Достоевский, как никто другой в русской литературе, использует элементы этой группы для характеристики человеческой сущности. Один из смысловых инвариантов слов лексико-семантической группы «Насекомые» в идиостиле писателя – 'темная, низменная сторона человека, отсутствие высшего, истинно человеческого начала' (этот смысл выражают образные обозначения *насекомое*, *клоп*, *паук*, *тарантул*, *фаланга*). Именно для Достоевского характерно выражение оппозиции «истинно человеческое начало в человеке» / «отсутствие человеческого» с помощью образной параллели «Человек – насекомое». Достоевский использовал эту образную параллель для формулировки двойственной природы человека, низменная сторона которого, наиболее далеко отстоящая от идеала человеческого, представлена в образе насекомого.

Одна из формулировок этой идеи с помощью родового слова рассматриваемого семантического класса – *насекомое* – вложена в романе «Братья Карамазовы» в уста Дмитрия, который цитирует «Оду к радости» Шиллера в переводе Тютчева:

«Душу божьего творенья  
Радость вечная поит,  
<...>  
Все создання, все народы  
За собой она влечет;  
Нам друзей дала в несчастье,  
Гроздий сок, венки харит,  
Насекомым – сладострастье...  
Ангел – богу предстоит.

Но довольно стихов! Я пролил слезы, и ты дай мне поплакать. Пусть это будет глупость, над которою все будут смеяться, но ты нет. Вот и у тебя глазенки горят. Довольно стихов. Я тебе хочу сказать теперь о «насекомых», вот о тех, которых бог одарил сладострастьем:

Насекомым – сладострастье!

Я, брат, это самое *насекомое* и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит.»

В этом контексте отмечено сосуществование в человеке возвышенного «ангельского» начала и низменного «насекомого», такая низменная «насекомая» черта в человеке, как сладострастие. В том же романе в других контекстах к этому свойству добавляется жестокость, подлость: «<...> развратнейший и в сладострастии своем часто жестокий, как злое *насекомое*, Федор Павлович вдруг ощущал в себе иной раз, пьяными минутами, духовный страх и нравственное сотрясение», при этом, кроме слова *насекомое*, в подобных контекстах употребляются и другие обозначения: *клоп*, *фаланга*, *тарантул*. Дмитрий рассказывает Алеше о приходе Катерины Ивановны: «Раз, брат, меня фаланга укусила, я две недели от нее в жару пролежал; ну так вот и теперь вдруг за сердце, слышу, укусила фаланга, злое-то насекомое, понимаешь? Обмерил я ее глазом. Видел ты ее? Ведь красавица. Да не тем она красива тогда была. Красива была она тем в ту минуту, что она благородная, а я подлец, что она в величии своего великодушия и жертвы своей за отца, а я *клоп*. И вот от меня, *клопа* и подлеца, она вся зависит, вся, вся кругом, и с душой и с телом. Очерчена. Я тебе прямо скажу: эта мысль, мысль *фаланги*, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не истекло от одного томления. Казалось бы, и борьбы не могло уже быть никакой: именно бы поступить как *клопу*, как злему *тарантулу*, безо всякого сожаления...» В статье Лукпановой этот контекст комментируется следующим образом: «Символика фаланги, клопа и тарантула связана с темной, низменно-деструктивной стороной души Дми-

трия, одновременно как пугающей и ужасающей его («подлец»), так и упоительно захватывающей («сердце чуть не истекло от одного томления»). Он выделяет то главное свойство, что позволяет ему обнаружить в самом себе этих «злых насекомых», – способность сладострастно жалить жертву, смертоносную ядовитость».

Еще один вариант оппозиции «человек – насекомое» строится в идиостиле Достоевского с использованием слова *вошь*. Достоевский задает эту оппозицию и в виде прямого вопроса: «вошь или человек?». Эту антитезу содержит вопрос Раскольникова в романе «Преступление и наказание». Раскольников многократно задает этот вопрос в отношении себя самого и других, в частности убитой старухи. Если он, Раскольников – человек, то, стало быть, он убил всего лишь вошь, «бесплезную, гадкую, зловредную».

Близкий смысл приобретает слово-образ *вошь* в текстах современной прозы. Алексей Макушинский в романе «Город в долине» использует этот же образ – «убить вошь» – в тексте мемуаров Мясникова – организатора убийства великого князя Михаила Александровича в 1918 г. в Перми (этот отрывок цитирует один из персонажей романа, историк); образ *вошь* приобретает определение *тифозная*, добавляющее смысл ‘заразность’: «Все, говорю, решено твердо и бесповоротно, а как-то не могу оторваться от мыслей, не могу их обрубить и не думать. И нет-нет да опять начинаю. Вот и сейчас ловлю себя на том, а *как бы* посмотрел Толстой на моем месте? Если бы Толстому предстояло убить Михаила и спасти многие тысячи жизней трудовиков, то решил бы он убить? Если бы ему нужно было убить тифозную вошь, разносящую заразу, и спасти множество людских жизней, то убил бы он эту вошь? Да, убил. Убил бы и не задумался. А Михаил? Разве он лучше тифозной вши? Ведь тифозная вошь может сделать отбор, умертвить слабых и оставить в живых сильных, а эта вошь будет истреблять всех, а пройдя через горы трупов, воцарится и будет угнетать, давить, порабощать... И борьба возгорится снова, и снова реки крови и горы трупов. Толстой убил бы эту вошь. Он должен был бы убить».

Значение отрицания в человеке человеческого, превращение человека в ничто, ноль, повторяется в современной прозе в конструкциях со словом *вошь*, например в повести Владимира Скрипкина «Тинга» в описании воображаемого героя повести посмертного разговора с небожителем:

«Ну а потом, после смерти, будь что будет.

– Каким ты был в земной юдоли, человеке? – грозно возопит Некто огромный и, вперив в меня свой умный взгляд, сразу поймет – каким. А-а-а... Скотинкой был, гулял, пьянствовал, обманывал. <...>

И явятся перед нами все мои творения и шедевры.

– Да-а-а, – ковыряя пальцем в ухе, улыбнется небожитель. – Не без таланта, паскудник, не без таланта... Ну, что ж, вошью будешь!

- Как вошью? – возмущусь я. – Почему вошью?
- Потому как без веры ты вошь и есть!
- А с верой? – ударюсь я в последний диспут.
- С верой? – подумает секунду. – С верой тоже вошь!» [Скрипкин – электронный ресурс].

С подобным значением употребляются в компаративных конструкциях и другие слова этого семантического класса, например родовое слово *насекомое*: «если уж дома, в своём скворечнике, в том, до чего никому нет дела, кроме меня, я не могу быть независимым, не имею права совершать поступки, тогда я ничтожество, *насекомое*»<sup>3</sup>, «Петь в гетто запрещалось, за пение полагался расстрел; за громкий разговор – пятнадцать палочных ударов, а за пение – расстрел: если запоёт один, то может запеть и другой, запоют все, песня делает их людьми, а они *насекомые*, насекомые, как известно, не поют».<sup>4</sup>

Надо отметить, что в текстах современных авторов, в отличие от текстов Достоевского и – шире – более раннего периода русской литературы, у традиционных опорных слов рассматриваемых компаративных конструкций появляются новые основания сравнения. Помимо употреблений слов класса «насекомые», подчеркивающей отсутствие в человеке человеческого начала, а также употреблений с общенегативной, уничижительной оценкой, а в современной литературе в тропях с этим словом часто делается акцент на конкретном зрительном образе: «Пьяный дружок в каком-то помещицьем высоком картузе походил на *насекомое*, важнодвигающее на месте лапками... Дарья просто закрыла перед ними калитку».<sup>5</sup> «Но дело в том, что на одном из семинаров в качестве приглашённого «тренера» по ведическому свисту мелькнул некрасивый парень средних лет, с лошадиным лицом и длинными тонкими конечностями *насекомого*».<sup>6</sup>

Иногда такое зрительное уподобление развертывается в объёмную, многостороннюю характеристику, порождая значительный фрагмент текста: «Одна нога у старухи то ли не сгибалась, искалеченная артритом, то ли не держала, парализованная, и старуха переставляла перед собой табуретку, опиралась на нее обеими руками и вместо шага совершала какое-то странное телодвижение, подволакивая себя вперед. В этом было что-то от *насекомого*. Похоже ползает жук с оторванной конечностью, припадает на бок»<sup>7</sup>, «Смотрел удивленно, как журналист втискивается в прогал частями, ноги подбирая и пе-

<sup>3</sup> Ю. Трифонов: *Предварительные итоги* [Национальный корпус русского языка, далее: НКРЯ].

<sup>4</sup> А. Рыбаков: *Тяжелый песок* [НКРЯ]

<sup>5</sup> В. Шапко: *Графомания как болезнь моего серого вещества* [НКРЯ]

<sup>6</sup> Т. Соломатина: *Девять месяцев, или «Комедия женских положений»* [НКРЯ]

<sup>7</sup> А. Иванов: *Псоглавцы* [НКРЯ]

ренося так неловко, словно он какое-то ползучее насекомое и у него с другой стороны забора уже несколько ног томятся в нерешительности».<sup>8</sup>

Кроме уже рассмотренных обозначений насекомых, у Достоевского встречается в образном употреблении и обозначение стадии развития насекомых – *куколка*. Этот образ встречается в русской литературе XIX в., он представляет собой метафору развития человека, эволюции личности, чаще всего при описании процесса взросления, например в таком контексте: «Борис, никем и ничем нестесняемый и неподстрекаемый, вырабатывался сам собою из себя самого, как живая бабочка из мертвой куколки, как могучее дерево из молодого отпрыска, как все прекрасное и сильное, предоставленное закону благой природы и напутствуемое благоприятными попечениями, ему сродными и полезными».<sup>9</sup>

У Достоевского этот образ имеет специфическое преломление: писатель, как и в образе насекомого, сосредотачивается на двойственной природе человека, в этом случае образ ассоциируется с борьбой бесовского и ангельского в человеке. В метафоре *куколка* акцентируется зачаточное существование возможностей эволюции в ту или другую сторону. В романе «Бесы» Ставрогин говорит Шатову: «Мы, очевидно, существа переходные, и существование наше на земле есть, очевидно, непрерывный процесс, существование куколки, переходящей в бабочку. Вспомните выражение: “Ангел никогда не падает, бес до того упал, что всегда лежит, человек падает и восстаёт”. Я думаю, люди становятся бесами или ангелами. Говорите: несправедливо наказание вечное, и пищеварительная философия французская выдумала, что все будут прощены. Но ведь земная жизнь есть процесс перерождения. Кто виноват, что вы переродитесь в чёрта».

В современной прозе мы встречаем метафору *куколки* как зачаточной стадии существования человеческой личности, хотя метафора эта проще, чем у Достоевского, идеи о бесовском или ангельском в ней нет: «Не было у вас в жизни серьезных горестей, испытаний. А человек, сквозь них не прошедший, ещё не совсем человек, а только залог его, куколка, хризалида».<sup>10</sup>

Метафора *куколки* регулярно характеризует процесс развития личности: «Приехав в Калининград оформляться, мы сдали все свои документы в отдел кадров филармонии, подали заявления с просьбой принять нас на работу и в один миг превратились в профессионалов. Это произошло так же незаметно, как куколка превращается в бабочку. Вместе с чувством какой-то тревоги я испытывал странное ощущение, будто родился заново, ощущение второй

<sup>8</sup> З. Прилепин: *Санька* [НКРЯ]

<sup>9</sup> Е. Ростопчина: *Счастливая женщина* [НКРЯ]

<sup>10</sup> И. Грекова: *Перелом* [НКРЯ]



молодости, новой жизни. Это было прекрасно<sup>11</sup>, «весной Галочке предстояло получить аттестат зрелости и, скинув хитиновые стяжки и скорлупки, преобразиться из *куколки* в великолепную абитуриентку». <sup>12</sup>

Смысл взросления выражается и образным словом *личинка*: «когда ребенок появляется на свет, на родителей ложится бремя забот о его сохранении, прокормлении, воспитании, научении, словом, о всем, что способствует превращению *личинки* в человека». <sup>13</sup>

В романе Улицкой «Зеленый шатер» образ куколки играет концептуализирующую роль. Один из основных мотивов в этом романе – мотив взросления человека, становления личности, описывается в терминах превращения насекомого из личинки в бабочку, при этом, кроме терминов *личинка*, *куколка*, употребляются научные энтомологические термины метаморфоз, обозначающий вышеупомянутый процесс, имаго – взрослое существо, неотения – достижение способности к размножению до наступления взрослости. Все эти термины используются во внутренней речи и в реальной речи Виктора Юльевича – учителя Миши, Ильи и Сани. Надо отметить, что в этот ряд обозначений включается и традиционная образная параллель душа – бабочка: «Несмышленные малыши, человеческие личинки, они потребляют всякую пищу, какую ни кинь, сосут, жуют, глотают все подряд впечатления, а потом окукливаются, и внутри *куколки* все складывается в нужном порядке, выстраивается необходимым образом – рефлексy отработаны, навыки воспитаны, первичные представления о мире усвоены. Но сколько *куколок* погибает, не достигнув последней своей фазы, так и не треснув по шву, не выпустив из себя *бабочку*. Анима, анима, душенька... Цветная, летающая, короткоживущая – и прекрасная. А какое множество так и остается *личинками* и живет до самой смерти, не догадываясь, что взрослость так и не пришла», «Но почему-то *метаморфоз* этот происходил далеко не со всеми, скорее с меньшинством его воспитанников. В чем суть этого процесса? Пробуждение нравственного чувства? Да, конечно. Но почему-то с одними это происходит, а с другими нет. Есть какой-то загадочный модуль перехода: обряд, ритуал? А может, вид *Homo sapiens*, человек разумный, тоже переживает явление, сходное с *неотенией*, наблюдающейся у червей, насекомых, у земноводных, – когда способность к половому размножению появляется не у взрослых особей, а уже на *личиночной стадии*, и тогда не доросшие до взрослого состояния существа плодят себе подобных *личинок*, так никогда и не превратясь во взрослых?» <sup>14</sup>

<sup>11</sup> А. Козлов: *Козел на саксе* [НКРЯ]

<sup>12</sup> М. Степнова: *Женщины Лазаря* [Степнова – электронный ресурс]

<sup>13</sup> Ю. Нагибин: *Моя золотая теща* [НКРЯ]

<sup>14</sup> Л. Улицкая: *Зеленый шатер* [Электронный ресурс]

В конце романа, в главе, в название которой вынесен энтомологический термин «Имаго», Миха осознает происшедшее с ним превращение, появление крыльев, осознает свою взрослость, но это приводит к трагическому концу: улетает крылатое существо (душа), оставляя хитиновую скорлупку (тело): «Распоряжаться собой – это и значит быть взрослым. А эгоизм – качество подростковое. Нет, нет, не хочу больше быть подростком... <...> Снял ботинки, чтобы не оставлять грязных отпечатков подошв, вспрыгнул на подоконник, едва на него опершись. Пробормотал: «Имаго, имаго!» и легко спрыгнул вниз. <...> Улетает крылатое существо, оставляя на земле хитиновую скорлупку, пустой гроб летящего, и новый воздух наполняет его новые легкие, и новая музыка звучит в его новом, совершенном органе слуха».<sup>15</sup>

Надо отметить, что появление в рядах традиционных опорных слов тропов научных терминов можно отнести к особенностям современной художественной литературы; это явление, как представляется, нуждается в дальнейших исследованиях.

Итак, наше исследование компаративных конструкций с образами сравнения семантического класса «Насекомые» в прозе 19–21 вв. позволяет сделать вывод, что в осмыслении природы человеческой личности с помощью образов насекомых Достоевскому нет равных, хотя метафоры и сравнения с опорными словами класса «Насекомые» распространены и в произведениях других авторов как XIX, так и XX и XXI веков. Употребление образов насекомых для характеристики человека со временем эволюционирует; в литературе последних лет рассматриваемые компаративные конструкции приобретают новые черты: появляются контексты, построенные на ярких зрительных образах, иногда достаточно сложные; кроме того, писатели используют в тропах научные термины из области энтомологии.

## ЛИТЕРАТУРА

- Богач, Д. (2017): Образ паука в художественном мире Достоевского. *Челябинский гуманитарий*, №2 (39). 7–12.
- Владимирцев, В.П. (1998): Животные в поэтологии Достоевского: народнохристианское бестиарное предание. In *Евангельский текст в русской литературе XVII–XX веков*. Петрозаводск, Изд-во ПетрГУ, Вып. 2. 311–320.
- Лескова, Е. (2014): «Кары» Ф. Кафки и “Преднамеренное убийство” В. Гомбровича: типы наказания и традиция Достоевского. *Acta Neophilologica*, XVI (2). 195–201.

<sup>15</sup> Там же.

- Лукпанова, Г.Г. (2008): Энтомологические и хтонические мотивы в романах Ф.М. Достоевского. *Культура и текст*, №11. 186–195.
- Турьшева, О. (2003): Образ превращения в творчестве Достоевского и Кафки In *Известия Урал. гос. ун-та*. Сер. 2. Гуманитарные науки, № 28, Вып. 6. 113–132.

## ИСТОЧНИКИ

- Достоевский, Ф. М.: *Полное собрание сочинений* (электронный ресурс). URL: [http://az.lib.ru/d/dostoevskij\\_f\\_m](http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m) (дата обращения: 20.01.2021).
- Макушинский, А. А.: *Город в долине* (электронный ресурс). URL: [http://lit.lib.ru/m/makushinskij\\_a\\_a/gorod\\_v\\_doline.shtml](http://lit.lib.ru/m/makushinskij_a_a/gorod_v_doline.shtml) (дата обращения: 21.01.2021).
- НКРЯ – Национальный корпус русского языка. URL: <http://www.ruscorpora.ru>.
- Скрипкин, Владимир: *Тинга* (электронный ресурс). URL: <https://www.rulit.me/books/tinga-read-13912-7.html> (дата обращения: 21.01.2021).
- Степнова, Марина: *Женщины Лазаря* (электронный ресурс). URL: <https://iknigi.net/avtor-marina-stepnova/48573-zhenschiny-lazarya-marina-stepnova/read/page-9.html> (дата обращения: 21.01.2021).
- Улицкая, Л. Е.: *Зеленый шатер* (электронный ресурс). URL: <https://7lafa.com/books/85924> (дата обращения: 20.01.2021).

## ВОСПРИЯТИЕ ДОСТОЕВСКОГО И СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ СЛОВАЦКОЙ КУЛЬТУРЫ

«Пока другие русские писатели ... давно нашли у нас свое место... Достоевский приходит к нам только после переворота<sup>1</sup> и только в прошлом году появилось на словацком его главное произведение ... роман „Братья Карамазовы“. Это опоздание не случайно, и его решительно нельзя объяснить простым недосмотром..., если Достоевского обошли, то сделано это было сознательно и умышленно...» – написал в 1943 г. самый авторитетный словацкий литературный критик своего времени, А. Матушка в статье, которая являлась первым опытом подведения итогов столетней традиции переводов с русской литературы в словацкой литературной науке.<sup>2</sup> [Matuska 1943: 6] В цитате обращает на себя внимание однозначно и четко сформулированное подозрение *о сознательном и умышленном* игнорировании словацкой культурой Достоевского. В то же время, слова Матушки дают понять, что: 1) издание перевода «Братьев Карамазовых» представляло переломный момент в словацкой переводческой традиции, и в более широком смысле также традиции восприятия Достоевского в словацкой культуре и 2) в 1943 г. в словацкой культурной элите осознавались отрицательные стороны господствующей традиции восприятия Достоевского – и в более широком смысле также восприятия русской литературы.

В чем состояла суть претензий А. Матушки к традиции?

Матушка поясняет свой тезис следующим образом: «Мы верили в Россию как в ничто другое, мы верили в нее, когда уже не верили ни во что другое и наша вера не вынесла бы писателя, который как никто другой показал не солнечную сторону России, не помещичью идиллию, не здоровье и уравновешенность, а неопределенность, распри грозных сил, рокот тьмы и гул. Гоголю

\* Матейко, Любор, доктор филологических наук, доцент кафедры русистики и восточноевропейских исследований Университета им. Коменского в Братиславе; Matejko Ljubor, PhD., A Pozsonyi Comenius Egyetem Orosz és Kelet-Európai Tanulmányok tanszékének docense.

<sup>1</sup> Имеется в виду крушение Австро-венгерской империи.

<sup>2</sup> Автором первого перевода являлась Зора Есенска, ср. Bratia Karamazovci, Matica slovenská, Turčiansky sv. Martin 1942. Том 1. 501 с., Том 2. 687.

повезло больше, его считали всего-то писателем-юмористом... Почему Толстого переводили, а Достоевского нет? Не переводили самого толстовского Толстого, переводили скорее Толстого-идеолога, Толстого-пророка, мыслителя, религиозного философа...» [Matusška 1943: 6]

Итак, главную претензию Матушки можно интерпретировать как идеологически обусловленную выборочность.

## 1. ВЫБОРОЧНОСТЬ КАК ПРИНЦИП В СЛОВАЦКОЙ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Анализ более широкого материала опубликованный мною недавно, показывает, что корни выборочности как принципа коренным образом обуславливающего словацкую переводческую традицию уходят еще в первую половину XIX в. и что они связаны с началами формирования словацкой национальной идеологии [Матейко 2019]. Появление принципа выборочности связано с двумя мифами: мифом об «испорченности Запада» и мифом о «духовной чистоте Славянства». Оба мифа были сформированы основоположниками словацкой национальной идеологии и на переводческую традицию оказывали решающее влияние на протяжении десятков лет. Другими словами, указанные мифы стали стержневыми элементами нормы, канона, по которому определялся выбор переводов, т.е. то, что словацкие переводчики и издатели должны предпочитать или же, наоборот, обходить стороной. С точки зрения социологии литературы в данном случае можно говорить о своего рода фильтрации, контроле, или же цензуре и самоцензуре. Правда, следует отметить, что: 1) такая фильтрация, касалась лишь той части словацких читателей, которые ограничивались чтением изданий на словацком языке<sup>3</sup> и 2) в периоды, когда литературная продукция подвергалась официальной цен-

<sup>3</sup> В этой связи следует отметить, что в условиях Австро-Венгрии была мультилингвальность в среде культурных элит нормальным явлением. Знание немецкого и венгерского было обычным явлением, ровно как и знание чешского и понимание иных славянских языков монархии. К хорошему образованию принадлежало также знание латыни и французского. Поэтому, если говорить о тех, кто вынужден был ограничиться лишь переводами, следует иметь в виду прежде всего менее образованные слои населения. В этом отношении интересно, например, замечание Э. Б. Лукача, словацкого поэта рожд. в 1900-м г.: «Мое поколение, вплоть до переворота (1918 – перев.) отрезанное от чешских переводов, вынуждено было приобретать знания посредством венгерских переводов. Таким образом, будучи студентами средних школ, мы читали на венгерском Бальзака, Гюго, Флобера, Золи, Мопассана. Лишь переворот для нас полностью открыл чешскую сокровищницу информации и ориентировок, главным образом новых и новейших...» [Lukáč 1967: 204].

зуре со стороны властей, функционировал словацкий литературный канон как очередная «ступень фильтрации», причем мера совпадения целей контроля могла быть разной.

## 2. МИФ ОБ «ИСПОРЧЕННОСТИ ЗАПАДА»

### 2.1. Корни и расцвет мифа

Начала представлений об упадническом и испорченном Западе в словацком литературном дискурсе обычно ассоциируются с «литературным» консерватизмом Яна Коллара, а именно с его отрицанием Байрона и идейных принципов западноевропейского романтизма.<sup>4</sup> Поэзию Байрона, как и романтическую поэзию как таковую принципиально отвергал также основоположник словацкой национальной идеологии, Людовит Штур<sup>5</sup>. На фоне этих позиций понятен и консерватизм, который проявляется в его последнем сочинении «Славянство и мир будущего», написанном им под конец жизни [Matuška 1943: 6].<sup>6</sup> Штур в нем отвергал технологический прогресс и связанные с ним социальные последствия промышленной революции, с негодованием отзывался о тысячах обанкротившихся ремесленниках, а также об урбанизации и

<sup>4</sup> В данной связи принято цитировать трактат Коллара «О литературной взаимности между племенами и наречиями славянскими», в котором он пишет, что «байронизм есть лихорадочный бред и оупление естественных чувств, отсутствие добродетели» и «роскошь бытия в чувственно-духовном иступлении» [Kollár 1954: 148].

<sup>5</sup> Согласно Штуру «Байрона не заботят моральные идеи, не нужны ему человеческие стремления... ему необходимо блеснуть чем-то новым и необычным, и поэтому везде и всегда ему нужно представить деяния и победу духа в самых необычных, выдуманных, странных и противостественных положениях» [Felix 1991: 293]. На примере «Фауста» Гете Штур объясняет свое мнение следующим образом: «Упадок этот виден в самом продуманном произведении Гете, в его Фаусте... Как Фауст... из тяжелейшего напряжения и стремления проникнуть в непостижимую бесконечность впадает в болото чувственности и роскоши и думает, что он уже нашел истинный путь. Современное искусство этого мира несет на себе явные и очевидные знаки этого упадка и испорченности» [Štúr 1853: 17].

<sup>6</sup> Консервативность Штура нашла свое отражение в его последнем сочинении «Славянство и мир будущего». Тут рассуждения Штура выходят далеко за границы литературы, как подсказывает уже эмоциональное обращение к читателю в самом начале произведения: «Выслушайте эти речи, их цель – взаимное соглашение между всеми нами, Братья. Выслушайте их вы, Братья, пространного могучего Северо-Востока и порабощенного Юга и вы, Западные Братья, стоящие в удручающем служении чужеземцам» [Štúr 1931: 15]. (Русский перевод цитат из трактата Л. Штура здесь и далее дается, как правило, по изданию В.И. Ламанского 1867 г., за исключением тех мест, которые в издании отсутствуют. Все цитаты были сверены с немецким оригиналом. В случаях отсутствия перевода у Ламанского дается собственный перевод с немецкого оригинала., Л.М.)

постепенном умирании крестьянства и возникновении нового социального слоя – рабочего класса, массы которого бедствуют в городах. Он совершенно ясно декларировал отвращение к свободе и демократии в ее *западноевропейском подобии* [Štúr 1931: 30–31]. Однозначно отвергает материализм, капитализм, либерализм и коммунизм, так как все они плодят именно те пороки, которые осуждал Коллар и поколение самого Штура в поэзии западноевропейского романтизма.<sup>7</sup>

Ярким примером того, что такая позиция свойственна не только Штуру, являются слова известного соподвижника Штура, Карола Кузмани. В журнале Hronka Кузмани в 1836 г. написал: «...если славяне привыкнут к славянским литературам, они перестанут читать французские и немецкие книги и отвернутся от книг, которые портят нравы и которых за границей становится все больше и больше» [Kuzmányi 1836: 12].

Недоверие и антипатия по отношению к «чужому» и «современному» со стороны поколения Штура понятно. Их позиция определялась условиями патриархального уклада общества, которое жило на периферии Европы и которое в это время затронули последствия промышленной революции лишь слабо. Как в техническом, социальном, политическом, так и культурном измерении.

Это недоверие и антипатия четко проявляются и в корпусе словацких переводов. В сороковых годах XIX в. в нем господствуют произведения Мольера, Фенелона, Руссо, Расина и Вольтера [Vojtech 2004: 185–186]. Таким образом, корпус переводов, в котором представлены авторы эпохи классицизма и просвещения, в самой Франции тогда уже давно вышедшие из моды, четко показывает разницу «цивилизационного времени», в котором находились словацкий и французский читатель и некоторую неподготовленность словацкого читателя воспринимать самые современные литературные тренды.

<sup>7</sup> «Итак, высшая идея, к которой приходит Коммунистическое государство, или, лучше сказать, коммунистическая система, есть пропитание, насущный хлеб. Под этим предлогом наделяя каждого своим правом, столь желанною свободой и равенством, вознаграждая труд каждого, и при этом, полагая побудительною причиною и исходною точкою, всех действий одно только тело, его потребности, его наслаждения, она освобождает тело и в других отношениях, уничтожает, так называемое, принуждение и дает полную волю всем страстям. Она эмансипирует женщину сообразно с понятием о равенстве, разрушает семью, уничтожает домашний очаг, и таким образом дает широкий простор безнравственности, распутству, невоздержанности. Она разрывает все союзы человеческого общества и ставит на место этих священных уз себялюбие, прихоть и т.п., вновь повергая человечество в животное состояние» [Štúr 1931: 78].

С точки зрения динамики восприятия чужих литератур следует отметить, что создавшийся во времена Штура канон продолжал влиять на переводческую традицию также в последующих этапах и в качестве господствующего принципа просуществовал практически до 1918 г.

## *2.2. Закат мифа и попытка его инновации*

В новых условиях после 1918 г. можно наблюдать усиление модернизационных тенденций, которые коснулись практически всех сфер общественной жизни. Модернизация проявляется также в корпусе переводов. Закат мифа в традиции переводов четко отмечается интенсивным заполнением лакун. Количество переводов отчетливо растет, причем доминируют произведения французской, немецкой, итальянской, испанской и латиноамериканской литератур [Bednárová 2015: 21–22].

Однако, после трех десятилетий более-менее интенсивной модернизации миф об «испорченности Запада» в 1948 г. вернулся в формально измененном виде: вместо «испорченного» стал Запад обозначаться «буржуазным» и «реакционным». В результате опять стали формироваться пробелы в восприятии той части мировой литературы, которая возникала не на той стороне Железного занавеса. В данном случае, правда, функционирование мифа в качестве фильтра слилось с целями официальной цензуры. Среди многочисленных примеров можно привести распоряжение Отдела культуры и пропаганды ЦК КПС от 31 августа 1950 г., которым запрещалась продажа 66 книг, в том числе, переводы романтических поэтов Фридриха Гёльдерлина или Новалиса, модерниста Райнера Мариа Рильке, экзистенциалистки и феминистки Симоны де Бовуар, консервативного католического писателя Жоржа Берноса, маститого хорватского драматика и писателя Милана Беговича, а также Эрнеста Хемингуэя [Drug 2001: 26–27].

## 3. МИФ ОБ «ИСПОРЧЕННОСТИ ЗАПАДА» И ВОСПРИЯТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Миф об «испорченности Запада» на первый взгляд не мог оказать отрицательное влияние на восприятие русской литературы в словацкой культуре. Однако, это не так. Вопреки декларируемой необходимости знакомства со славянскими литературами, фильтрация закономерно коснулась и русской литературы. Словацкий читатель очень долго не мог прочитать на своем родном языке не только Байрона и Гете, а также Пушкина и Лермонтова. Пушкин был просто причислен к «опасным» романтикам, его считали слишком



западным и не достаточно «славянским». В результате, первое произведение Пушкина, переведенное на словацкий язык, вышло в свет только после смерти писателя, в 1838 году. До 1850 года было издано всего лишь 5 (!) переводов, и то разбросанных по журналам [Lesňáková 2017: 23].

Строго говоря, словацкий читатель открыл для себя Пушкина собственно только в конце XIX в., когда за пять лет вышло двадцать переводов его произведений. Печальную судьбу Пушкина разделил также Лермонтов: в библиографиях за 1825–1900 гг. можно найти лишь 11 его произведений.<sup>8</sup>

#### 4. МИФ О «ДУХОВНОЙ ЧИСТОТЕ СЛАВЯНСТВА»

##### 4.1. Корни и расцвет мифа

Миф о «духовной чистоте Славянства» отчетливо проявился, например, в восприятии Хомякова. В 1851–1870 гг. соотношение переводов произведений Пушкина и Хомякова было 5 к 13 [Lesňáková 2017: 23].

Специфически сказалось отрицательное влияние мифа, например, на восприятии Толстого. Наглядным примером в этом отношении является «признание» яростного хранителя колларовско-штуровской нормы Светозара Гурбана-Ваянского, опубликованное в 1888 г. в газете *Národné noviny*. В статье о Толстом и Тургеневе он писал, что словацкое общество еще недостаточно созрело, чтобы правильно понять *беспощадную правдивость* русской литературы в изображении *немилосерднейших вещей*, и выразил опасения, что такая «свобода литературы» могла в Словакии только повредить. В статье 1908 года, посвященной творчеству Л.Н. Толстого, тот же Ваянский одобительно высказывается об «Анне Карениной», но о романе «Воскресение» он пишет, что «не удался роман у великого старца», потому что из него проистекает, что в России во «всей ее судебной и административной сфере не нашлось ни одной честной души» [Lesňáková 2017: 31]. Ваянскому, очевидно, были глубоко не по душе критические воззрения Толстого на положение в России, которые могли бы разрушить миф о «духовной чистоте Славянства». Именно позиция Ваянского позволяет понять, что имел ввиду в 1943 г. Матушка, говоря о том, что на словацкий не переводили «самого толстовского Толстого», а скорее «Толстого-идеолога».

Слова Ваянского наглядно указывают на специфику влияния мифа на восприятие Толстого, которая состояла в том, что принцип выборочности касался писателя лишь отчасти. В библиографиях за 1825–1900 гг. можно найти 865 переводов произведений русских авторов на словацкий язык, опубликован-

<sup>8</sup> Обобщение данных о числе переводов см. Lesňáková 2017: 38–39.

ных в книгах и журналах. Вершину «рейтинга» в этом корпусе безраздельно занимает Толстой с 88 переводами. Правда, если заглянуть в список переводов, сразу покажется упомянутая выше выборочность.

За Толстым в рейтинге следуют Тургенев (60 переводов), Пушкин (51 перевод) и Чехов (45 переводов), с которым, кстати, по числу переводов все еще соперничает Хомяков (40). Косерватизм корпуса переводной литературы наглядно показывает соотношение переводов Крылова и Гоголя – 32:26.<sup>9</sup>

На рубеже XIX–XX веков уже появляются определенные нарушения колларовско-штуровского канона, но нарушения являются скорее исключением, чем правилом. Из библиографий за период с 1901 по 1918 гг следует, что «рейтинг» писателей несколько изменился, и словацкие любители русской литературы наконец-таки открыли для себя Чехова. Он представлен 294 переводами. Толстой (113 переводов) и Тургенев (47 переводов) явно отстают [Lesňáková 2017: 33]. Однако, дневник хранителя «нормы», С. Ваянского, ясно показывает, что и тогда с Чеховым все было не так просто. Получив в 1905 году перевод повести «Мужики», Ваянски для себя отметил: «... это уже просто сухая клевета, самобичевание, тенденциозная декаденция... [Petrus 1962: 236] Однако, времена изменились: несмотря на мнение Ваянского, Й. Шкультеты, редактор журнала *Slovenské pohľady*, согласился перевод напечатать.

В новых условиях после 1918 г. оставалась русская литература самой переводимой из славянских литератур. Писательский «рейтинг» по сравнению с ситуацией в первых двух десятилетиях XX в. практически не претерпел изменений: в книжных изданиях доминируют Толстой, Чехов, Тургенев, Гоголь, Пушкин. Сигналом определенного сдвига и нарушения консервативной традиции можно считать лишь факт, что в журналах появляются плоды творчества современных авторов: господствуют переводы Горького, довольно интенсивно вобщем и целом воспринимается литература русского авангарда, причем, небезынтересно отметить, что Маяковский занимает скромное место и гораздо больше появляется переводов Блока, Есенина и русских символистов [Tesařová 2017: 77].

#### 4.2. Закат мифа и попытка его инновации

После 1939 г., в духе идеологии национализма и строительства собственного государства делался в официальной политике Словацкой республики упор на поддержку отечественной культуры. Тогдашнюю атмосферу хорошо иллюстрирует призыв главного редактора журнала *Slovenské pohľady* А. Мраза, который писал, что «наше отношение, наша преемственная связь с мировой

<sup>9</sup> Обобщение данных о числе переводов см. Lesňáková 2017: 38–39.

литературой должны быть плодотворными... они не могут определяться дешевыми политическими лозунгами» [Mráz 1938: 517]. Вопреки тому, что Словакия была союзником Германии и в стране правил авторитарный режим, издавались произведения авторов разнообразной идейной ориентации. Политическая и экономическая зависимость Словакии проявлялась скорее в том, что культурам и литературам стран-союзников Третьего рейха уделялось больше внимания – переводы с немецкого, итальянского, хорватского, румынского появлялись в большом количестве, но также выходили и переводы английских и французских писателей.

Продолжали выходить также переводы с русского, причем не только после 1939 г., а также после 1941 г. Этот факт любопытен тем более, что в Словакии, объявившей войну Советскому Союзу, раскрутилась военная пропаганда, которая показывала участие словацких солдат на Восточном фронте как борьбу за свободу русских. На время – но целиком – изменились идеологические векторы и географическая карта изображающая своих и чужих: вместо Запада и Востока господствует оппозиция союзники и враги, меняется также образ русских: вместо роли спасителей словаков становятся теми, в чьем спасении словаки должны принимать участие.

С 1939 по 1945 год вышло 69 книжных переводов с русского [Tesařová 2017: 73]. Более того, в начале 1940-х гг. братиславский университет ожидал приезд всемирно известного русского слависта – профессора Чижевского.<sup>10</sup> Его приезд не состоялся, но зато в Братиславе появился по приглашению Словацкого университета выдающийся философ русского зарубежья – Н. О. Лосский. Его приезд был связан с одной стороны с некоторой нехваткой кадров, которая возникла в университете после того, как профессора-чехи вынуждены были покинуть свои посты, и, с другой стороны, с личной инициативой братиславских русофилов, прежде всего католического священника и большого почитателя его философии Й. Келлнера.

Однако, тенденция к плюрализации образа европейских литератур оборвалась сразу после окончания Второй мировой войны. Новую тенденцию декларировал уже выше цитируемый историк литературы А. Мраз. В небольшой брошюре, изданной Матицей словацкой под названием «Сегодняшнее состояние славянской взаимности» Мраз писал: «Мы знаем из прошлого, что мы много произносили речей о славянстве, но слова противоречили делам и знаниям...» [Mráz 1945: 23].

В новых условиях миф подвергся определенной инновации: вместо «духовно чистого» славянство стало считаться «прогрессивным». В данном случае функционирование мифа в качестве фильтра слилось с целями официальной

<sup>10</sup> Ср. протоколы заседаний профессорской коллегии философского факультета Словацкого университета от 22 января 1941 г. и от 17 июня 1942 года. Archiv FiF UK, Братислава.

цензуры. Естественно, что, например, русское зарубежье перестало считаться желаемой частью русской литературы. Интересным указателем является тираж переводов с русского: издания русских классиков печатались тиражами от 3 до 7 тыс. экземпляров (только Толстой и Чехов издавались в количестве 10 и более тыс. экземпляров), а, например, «Чапаев» Фурманова вышел в 1952 году тиражом 32 тыс. экземпляров, «Жатва» Николаевой – тиражом 40 тыс. [Pašteková 2017: 92] Приведенные цифры свидетельствуют о попытке массовой советизации культуры с целью изменить при помощи литературы ценностные предпочтения словацкого общества и привить ему представления о мире, отвечающие советской версии «нового человека».

## 5. МИФ О «ДУХОВНОЙ ЧИСТОТЕ СЛАВЯНСТВА» И ВОСПРИЯТИЕ ДОСТОЕВСКОГО В СЛОВАЦКОЙ КУЛЬТУРЕ

Как отмечалось выше, в библиографиях за 1825–1900 гг. числится 865 переводов произведений русских авторов на словацкий язык, опубликованных в книгах и журналах. Никак, кроме как полным «провалом», нельзя назвать количество переводов Достоевского: их всего лишь 17.<sup>11</sup> В абсолютном смысле, и в соотношении, например, к Толстому с его 88 переводами.

Если иметь в виду, что о популярности Достоевского как писателя сообщил журнал *Orol Tatranský* словацкому читателю уже в 1847 году (после выхода в свет его романа «Бедные люди»), то не может не поражать тот факт, что первый перевод вышел лишь в 1881 г., т.е. в году смерти писателя [Lesňáková 2017: 21].<sup>12</sup> До 1918 выходили только мелкие прозы Достоевского, которые разбросаны по журналам. В их списке прослеживается, что при их выборе хранители канона отнюдь не руководствовались художественными ценностями, которые принесли писателю всемирную известность, а скорее его детские прозы.

Некоторый сдвиг в восприятии Достоевского наблюдается после 1918. По поводу 100-летней годовщины рождения писателя даже появилось в газетах и журналах несколько статей, посвященных его жизни и творчеству. Лучшей среди них можно считать статью Йозефа Шкультети, наиболее авторитетного словацкого литературоведа того времени, который оценил Достоевского как самого оригинального представителя русской литературы [Škultéty 1922]. В последующих годах вышло впервые в кижном виде несколько переводов произведений Достоевского. Их не много, но все таки представляют неви-

<sup>11</sup> Обобщение данных о числе переводов см. Lesňáková 2017: 38–39.

<sup>12</sup> Перевод появился в журнале *Slovenské pohľady*, который был тогда главной трибуной словацкой литературы и культуры.

данный сдвиг.<sup>13</sup> Главные его романы оставались словацкому читателю не знакомыми.

Переломными с точки зрения рецепции Достоевского в словацкой литературе и культуре оказывается первая половина 1940-х гг. Среди упомянутых выше 69 книжных переводов с русской литературы появляются и главные романы Достоевского. Заметную роль в восприятии Достоевского в 40-х гг. сыграли прежде всего переводчица Зора Есенска и философ русского зарубежья Николай О. Лосский.

Зора Есенска – одна из самых выдающихся личностей словацкого перевода – отвела в атмосфере войны значительную часть своего времени и энергии переводам Достоевского «Братьев Карамазовых» и «Идиота». Вклад Н. О. Лосского любопытен скорее с точки зрения усилий словацких элит толковать отношения к русской культуре в новых идеологических контекстах по новому.

Вокруг Лосского за краткое время сформировалась группа учеников и сотрудников, и его имя быстро стало известным в академических кругах.<sup>14</sup> Еще до его приезда в Словакию, в 1941 г., Й. Келлнер позаботился, чтобы в журнале *Filozofický zborník* вышла статья Лосского «Достоевского мысли о характере русского народа» [Losskij 1941] и в следующем году Лосский опубликовал еще две статьи, посвященные Достоевскому [Losskij 1942a; 1942b].<sup>15</sup> В 1942 г. о Достоевском писалось и на страницах самого авторитетного литературного и культурного журнала – *Slovenské pohľady*. [Hanus 1942] Его автор занимается вопросом отношения Достоевского к большевизму, который, естественно, представлял главную тему военной пропаганды. Автор пытается указать на связь большевизма с такими отрицательными сторонами русской души, как склонность к анархии, догматизму, тоталитаризму, максимализму, нигилизму и т.п., причем примеры для своих рассуждений ищет в романе «Бесы». В заключении приходит к выводу, что большевизм, ставя перед собой задачу освободить человека и построить свободное общество, отрицает душу и ее трансцендентальное пространство. Поэтому, заключает Ханус, «даже самый

<sup>13</sup> *Netočka Nezvanová. Biele noci*. Preložil Štefan Mihal. Bratislava, 1928; *Zápisky z Mŕtveho domu*. Preložil Peter Tvrдый. Bratislava, 1931, 2-ое изд. 1940; *Zločin a trest*. Preložil Peter Tvrдый, Ostrava 1932.

<sup>14</sup> Первые статьи о Лосском в Словакии появились в новом журнале *Filozofický zborník Matice slovenskej* в 1942 г. Кроме информации А. Хирнера о приезде Н. О. Лосского в Словакию здесь можно найти рецензию Й. Диешки на работу Лосского «Бог и мировое зло», изданную в Праге в 1941 г. С точки зрения рецепции философии Н. О. Лосского в Словакии небезынтересен также экземпляр указанного издания с рукописными заметками известного словацкого переводчика и русиста М. Гацека, хранящийся в Словацкой национальной библиотеке – Архиве литературы (SNK-ALU)

<sup>15</sup> Статьи представляют собой главы из более обстоятельной работы, которая позже вышла полностью, ср. Losskij 1946.

великий мыслитель и самый большой любитель русского народа вынес над ним приговор: названием „Бесы“» [Hanus 1942: 164].

Итак, Достоевский реально вступает в словацкое культурное пространство на фоне военной пропаганды. Старые мифы крушились и именно на Достоевском, точнее на самых темных его мыслях, должен быть построен новый миф. Его постройка осталась не завершенной. Война закончилась и старые мифы подверглись новым инновациям. В процитированном уже выше распоряжении Отдела культуры и пропаганды ЦК КПС от 31 августа 1950 г., которым запрещалась продажа 66 книг, приводится также имя Достоевского [Drug 2001: 26-27]. Таким образом, Достоевский стал очередной раз жертвой мифа о «духовной чистоте Славянства». Ситуация изменилась лишь несколько лет спустя, в 1958 г., в рамках борьбы с последствиями культа личности.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bednárová, K. (2015): *Rukoväť dejín prekladu na Slovensku II. (Situácia slovenského umeleckého prekladu v 20. storočí)*, Bratislava.
- Drug, Š. (2001): Premeny umeleckého života po roku 1948. In *Umenie v službách totality 1948–1956, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava*, 2001. 26–27.
- Felix, J. (1991): *Literárne križovatky*. Bratislava.
- Hanus, L. F. M. (1942): Dostojevskij a svet bolševizmu, *Slovenské pohľady* roč. 58, № 3. 153–164.
- Ján Kollár (1954): *O literárnej vzájomnosti*. Preložil, štúdiu a poznámky napísal K. Rosenbaum. Bratislava
- Kuzmáni, K. (1836): O literatúre. *Hronka*, часть 1, т. 2.11–13.
- Lesňáková, S. (2017): Na počiatku bolo Slovo (1825 – 1918). In *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825-2015*. Bratislava, 10–34.
- Losskij, N. O. (1941): Dostojevského myšlienky o charaktere ruského národa. In *Filozofický zborník*, II, № 2. 73–85.
- Losskij, N. O. (1942a): Teodícea Dostojevského. In *Filozofický zborník*, III, № 4. 193–208.
- Losskij, N. O. (1942b): Dostojevského «Legenda o veľkom inkvizítovi» In *Kultúra*, XIV. 485–490.
- Losskij, N. O. (1946): *Dostojevskij a jeho kresťanský svetonáhľad*, Liptovský Sv. Mikuláš, Tranoscius.
- Lukáč, E. B. (1967): *Kvapky z perlete*, Bratislava.
- Матейко Л. (2019): Мифы об «испорченном Западе» и «духовной чистоте Славянства» в словацком литературном дискурсе. *Славяноведение* № 3. 13–25.
- Matuška, A. (1943): Niekoľko slov o Dostojevskom. *Živena* 33, № 1. 5–9.
- Mráz, A. (1938): Slovensko a jeho život literárny. *Slovenské pohľady* 54, № 10. 516–524.
- Mráz, A. (1945): *Dnešný stav slovanskej vzájomnosti*. Martin.
- Pašteková, S. (2017): Transformácie obrazu ruskej literatúry (1945-1970) In *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825-2015*, Bratislava.

- Petrus, P. (1962): Vacovský denník S. H. Vajanského, *Slovenská literatúra* 9. № 2. 230–245.
- Škultéty, J. (1922): Fedor M. Dostojevskij (Na 100-ročnú pamiatku jeho narodenia v univerzitnej aule v Bratislave 11. novembra 1921 čítal Jozef Škultéty), *Slovenské pohľady* № 1. 8–16.
- Štúr, L. (1853): *O národných písniach a pověstech plemen slovanských*, Praha.
- Štúr, E. (1931): *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft. Slovanstvo a svět budoucnosti. Na základě německého rukopisu vydal v původním znění, s kritickými poznámkami a úvodem J. Jirásek. (Prameny Učené společnosti Šafaříkovy v Bratislavě, sv. 2)*, Bratislava, 15.
- Tesařová, J. (2017): Emancipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry, In *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825–2015*, Bratislava.
- Vojtech, M. (2004): Slovenská literatúra národného obrodzenia a európsky literárny kontext. In *Česko-slovenské vzťahy: Evropa a svět*. Brno. 180–192.

## АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- Fond M. Gaceka, 115AE12. Slovenská národná knižnica – Archív literatúry a umenia, r. Мартин, Словакия.
- Protokoly zasadání profesorského zboru Filozofickej fakulty Slovenskej univerzity z 22. januára 1941 a 17. júna 1942. Archív Fyzickej fakulty Univerzity Komenského, r. Братислава, Словакия.

ЛЮДМИЛ ДИМИТРОВ\*

---

## БЕС-БОЖЕСТВО, БЕС-ВДОХНОВЕНИЕ...

Роман «Бесы» Ф. М. Достоевского и его театральная  
интерпретация как приложение /  
оживление металитературоведческих (гипо)тез<sup>1</sup>

«...А мой покой бесовское мечтанье Трево-  
жило, а враг меня мутил.»

*А.С. Пушкин: «Борис Годунов»*

«Издательская» цитата в заглавии, взятая из самого известного, может быть, стихотворения Пушкина «К А. П. Керн» («без божества, без вдохновенья»), возможна только, если свести предлога «без» до его фонетического эквивалента / коррелята «бес», преобразуя его в неожиданную метафору, уничтожающую «ничто» (отрицание, отсутствие, нехватка) и заполняющую изначально освобожденное место «бес»-ами. В сущности, именно такова и функция демонов, как они описаны в Библии: они присваивают, вторгаются в тебя, вселяются, сдавливают изнутри; человек, одержимый ими, «не порожний», «нечистый», не в своем уме. На Марию Магдалену, например, напали и вселились в нее семь бесов, что совсем различно от ее незавидной функции грешницы (проститутки), какой уже тысячи лет предопределяют ей манипулятивные метаинтерпретации в искусстве. Каламбур вполне в стиле Пушкина

\* Людмил Димитров, доктор филологических наук, профессор, Факультет славянских филологий, Кафедра русской литературы, Софийский университет им. св. Климента Охридского, Болгария; Ljudmil Dimitrov, a filológiai tudományok doktora (DSc), A Szófiai Ohridi Szent Kelemen Egyetem Orosz Irodalom Tanszékének professzora.

<sup>1</sup> «Бесы». По роману Ф. М. Достоевского. Адаптация и режиссура: Иван Добчев, музыка: Асен Аврамов, сценография и костюмы: Борис Далчев, Михаела Добрева, фотограф: Яна Лозева. Участвуют: Борис Крыстев (*Ставрогин*), Виолина Доцева (*Матреша*), Станислав Кертиков (*Верховенский*), Йордан Рысин (*Кирилов*), Мак Маринов (*Шатов*), Николай Върбанов (*Федька каторжный*), Васил Дуев (*Лебядкин*), Надя Керанова (*Лизавета Николаевна*), Елена Дечева (*Дарья Павловна*), Неда Спасова (*Варвара Петровна*), Христина Караиванова (*Марья Лебядкина*), Веселин Мезеклиев (*отец Тихон*). Программа «Изгнание бесов», Театральная мастерская «Сфумато», премьера 14. 11. 2017 г.



на: во многих местах в своем творчестве он закладывает криптограммы (как особый вид игры в слова), которыми он говорит больше, чем сам сюжет при поверхностном его линейном чтении. Его поэзия обеспечивает и другими эпическими заглавиями: «Война и мир», «Тихий Дон», «Алмазный мой венец», конструкцию «во время» («Пир во время чумы»/»Любовь во время холеры»...). Более точно сказать, что знаменитые эпические заглавия возникли как лирические формулы-суждения, предложенные Пушкиным. Но «бес»/«бесы» – духи – искушения очень часто употребляются в его лексике, и Достоевский не только очень хорошо знает это, но и вслушивается внимательно в голос своего предшественника, кого исключительно ценит<sup>2</sup>. Неслучайно как эпиграф к одноименному своему третьему (центральному) произведению из Пятикнижия, наряду со стихами 32–36 из главы VIII Евангелия от Луки, он ставит две неполные строфы из стихотворения «Бесы», подсказывая и цитатность самого титула. Стоит всмотреться в эти паратекстуальные пороги романа, так как расшифрование их имеет решающее значение о заложенной в сюжете идеи, неуклонно следуемой писателем.

Но так как далее пойдет речь о спектакле Ивана Добчева «Бесы» в новой программе Достоевский (под заголовком «Изгнание бесов») в Театральной мастерской «Сфумато», хотелось бы начать следующим тезисом, подсказанным мне его режиссерской концепцией: бесы – это те же самые ценности и добродетели, перечисленные Пушкиным в его посвящении к Анне Керн: *божество, вдохновение, жизнь, слезы, любовь*, но трансформированные с обратным знаком – о-бес-смысленные, нигилированные, отреченные, отказанные, отсутствующие. Лишенные веры, эмоционального заряда, стоимости, несовершенные и неосуществленные, они превращаются в бесов – заложенных в нас, присущих нам и ожидающих мгновение, в которое они покажут себя, опутывая и поглощая нас. Уплотненные, заряживающие и позитивные, они спасательны; но подавленные и несостоятельные – они мешают, затрудняют, приводят к болезни и в конечном счете – убивают (уничтожают).

Подобные рассуждения далеко не изолированы – наоборот – они входят подобающе в имманентную природу театрального таинства: спектакль – это территория, на которой встречаются не только экстатическое действие и рассказ; на ней становятся возможными трансгрессии интертекстуальных пересечений и ссылок, некоторые из них заданы эксплицитно, другие – подсказаны не так явно, и единственно от воспринимающего зависит (соглас-

<sup>2</sup> В знаменитой речи Пушкина, произнесенной 8 июня 1880 г. в Москве, обнаруживаем следующий показательный отрывок: «...в начале поэмы [„Евгений Онегин“ – б. м., Л. Д.], он пока еще на половину фат и светский человек, и слишком еще мало жил, чтоб успеть вполне разочароваться в жизни. Но и его уже начинает посещать и беспокоить „Бес благородный скуки тайной“.» Хотя цитированный стих – Некрасова, Достоевский очевидно склонен определить как «пушкинское» (открытое им) состояние скуки, вызванной «бесом».

но степени его собственной осведомленности) какая из идей спровоцирует его сознание своим реминисцентным потенциалом (какая возьмет верх над остальными) и превратится в работающую – в ключ – при прослеживании и расшифровании происходящего, послания. Если в начале постановки я был склонен объяснить себе Достоевского через Пушкина, с развитием ее в действие постепенно стали вмешиваться / вовлекаться мотивы, раскодируемые через другие семиотические и оптические векторы.

При проникновении в поэтику спектакля уместно процитировать мнение Юрия Любимова, который по поводу своей версии «Бесов» в театре на Таганке (2012) рассуждает следующим образом: «На первый взгляд, этот роман самый „мозаичный“, практически лишенный нарративности, сюжет сбивчив, последовательность необязательна. Но, на мой взгляд, – это самый драматургичный и „театральный“ роман, ибо во главу угла становится не последовательная история, а композиция образов и идей» [Тухватулина 2017, 2: 54]. Замечательно то, что Иван Добчев «собирает» свою адаптацию самостоятельно, не считаясь (пренебрегая) с известными и едва ли не «необходимыми» для большинства претенциозных театроманов интерпретациями Альбера Камю, Анджеей Вайды, Льва Додина, Любимова... На первый взгляд, такой подход можно определить как рискованный, дерзкий или даже «надменный». Но очень важно уточнить, скорее, оговорить, следующее. Никто, включая и перечисленных авторитетов, не имеют монополии на Достоевского и не могут, несмотря на несомненные свои этапные достижения, претендовать на норматизацию прочтения и толкования его произведений. Кроме того, еще Сергей Булгаков предлагает значительно более универсальную формулу осмысления романа: в нем, согласно философу, не идет речь об обхваченной бесами России, а о болезни русской души. Насколько мыслители различных поколений и школ склонны видеть в бесах эвфемизм и аллегорию большевизма, пророчество Достоевского часто мыслится / подчеркивается и как предугадывание идеологического (атеистически-сатанинского) вируса, возникшего в России, который диверсионно проникнет в другие страны с целью вызвать эпидемию (зависимость) красного «мессианизма». Именно здесь преимущество взгляда извне. Нас (болгар) в случае не интересует как именно носители русской/российской культурной идентичности и сознания – *фили* и *фобы*, будь то в метрополии или в эмиграции – осмысляют бесов в романе, так как сама фабула не воздействует на нас политически, и мы не воспринимаем ее через идеологические и исторические коннотации, присущие нам и понимаемые как свои. Наше преимущество в том, что мы читаем ее независимо и абстрактно – главным образом, в художественном и метафорическом плане, вкладывая в ее прослеживание значительно более универсальные (с)мысли, провоцирующие аллюзии, близкие нам, и необходимые в поисках волнующих нас ответов эк-

зистенциального естества, не совпадающих с рецепцией воспринимателей, осваивающих оригинальный контекст и исходящих из него.

В нечто подобном, по моему мнению, кроется и недовольство критики по поводу представления Вайды в московском театре «Современник» в марте 2004. Знаменитый режиссер осуществляет свою первую постановку «Бесов» в 1971 г. в краковском «Старом театре», и она превращается в сенсацию. Более того – он совершает прорыв в польскую театральную действительность, рождает новое мышление и новую культуру о предназначении сцены. Сюжету приписан сугестивный политический ракурс, истолкованный самим Вайдой так: «Я понял, что если я могу поставить „Бесов“, значит, я могу все. [...] „Бесы“ стали частью нашей жизни, мы обнаружили бесов в себе. Возможно, именно это сделало спектакль убедительным. Мы вроде бы схватили русскую душу за горло, но этот спектакль в нас самих остался не только воспоминанием успеха, но и неким надрывом, расколотостью... Ведь мы сказали о себе больше, чем собирались и чем хотелось бы, мы открылись перед зрителями и не стыдились показать то, что обнаружил в нас Достоевский» [Вайда 2016]. Насколько подход Вайды – через его самосознание поляка, это автоматически порождает подозрительность, что пользуясь Достоевским как камуфляжем, он прямо-таки атакует устои веками устоявшегося фикционального образа России, амортизируя мифически генеративный механизм его поддерживания, и, разумеется, нападают на него, а за псевдокритическими аргументами проглядывает замешательство из-за опасности *как бы* уютное идеологическое статус-кво не проломилось. Некоторые из коварных (и не совсем безобидных) формулировок, умаляющих достижения спектакля, гласят: «устаревший задолго до премьеры»; «прямолинейный символизм», какой «за последние годы невозможно было видеть нигде, кроме как в самых плохих самодеятельных театрах» (там же). В телевизионной передаче по поводу романа однако известный философ Владимир Кантор защищает мнение, даже более крайнее, чем мнение Вайды: «Часто говорят, что Достоевский предсказал большевизм, Ленина, Сталина – твердит исследователь. – Это слабая похвала. Потому что если он предсказал, ну – это случилось, до свидания! Достоевский не был предсказателем – он сам себя называл пророком; а пророк – Божий посланец.» [Кантор 2017]. Писатель, естественно, не имел в виду ни того, ни другого коммунистического вождя, но своей высшей интуицией гения предощутил угрозу, которая уже витает в воздухе и нависает над его страной – то же самое, что улавливает и подсказывает много раньше и виртуально / условно Пушкин.

Возвращаясь после подобных размышлений к спектаклю Ивана Добчева, все сильнее волнует меня вопрос: почему его «Бесы» не превратились в Болгарии в событие, независимо от того, что налицо все предпосылки, чтобы это случилось? Даже если событие прошло бы в негативном плане: через отрица-

ние. Добчев предлагает чистый, откровенный, честный, но и бунтующийся театр, театр-(оп)позицию, в котором искусство берет верх над манерностью и актуально нравящимися, часто привнесенными откуда-то, да и то плохо, проявлениями и формами преобладающего направления: маниакальная сценография и безвкусные, в стиле китча, костюмографические решения, с довольно пустой сердцевиной (охотно отмечаемые, разумеется, как сенсационные). Наоборот – несмотря на несколько робких, скорее оперативных информативных (анонсирующих) отзывов, его игнорировали, и жюри демонстративно обошли его при номинациях основных категорий театральных наград «Икар» или «Аскеер». Так же не была отмечена и программа «Изгнание бесов», включающая и «Идиот» Маргариты Младеновой. А это вторая программа по текстам Достоевского в тетре «Сфумато» (первая была в начале XXI-го века – сезон 2002/2003 – и основывалась на романе «Братья Карамазовы» под общим названием «Долина смертной тени» и в двух частях: «Алеша» Младеновой и «Иван» Добчева). Основное, что отличает настоящие от предыдущих опытов – это в направлении не столько их сближения, сколько их отдаления. Даже выбор двух различных романов «Пятикнижия» говорит о том же: «Идиот» чертит (трассирует) дорогу, по которой человек стремится и приближается к ангельскому, а в «Бесах» – его отдаление от божественного, превращение его в существа демонического порядка. Раньше мы наблюдали как за невстречающимися, автономными, так и за дополняющимися авторскими позициями, акцентами и посланиями, выведенными из последнего по времени сюжета о «трех братьях и золотой Грушеньке», в то время как сейчас под общим «кровом» сожительствуют истории, скорее расходящиеся до степени несовместимости, без того, все же, чтобы одна из них платила дань другой.

Но раз уже зашла речь об этом, начнемте с «кровелем» / «крыши». Первое, что видим, входя в зрительный зал перед началом спектакля, и у нас есть возможность осмотреть его спокойно и детально, это сценография. Перед нами конструкция деревянного здания, стремительно возвышающегося ввысь – его вертикальная проекция намекает одновременно о храме, башне, доме (с мезонином), кончающемся фронтоном, очерчивающим треугольник-Троица. Образ недвусмысленно намекает о Всевидящем око, но оно остается одиноким, недостижимым, незатронутым, незамеченным как будто участником (всеми участвующими!) действия. Как раз наоборот – обыгрываемое пространство расположено *внизу*. А из-за специфики зала, чьи ряды расположены в нисходящем порядке, сцена вызывает оптическую иллюзию о еще более стремительном спускании, сползании, обрушивании, проваливании, увязании, даже вкопанности. Инсталляция контаминирует сакральное и профанное – активировано низкое, в то время как высокое пассивно и безучастно (беспристрастно). Так, поощренный своим открытием, полностью соответствующим

роману, режиссер приоткрывает перед нами своеобразную «дверь», скорее щель, сквозь которую можем заглянуть в преисподнюю. Там, на том же уровне, и келья отца Тихона, чье имя с греческого означает 'судьба', 'случай', хотя особым способом напоминает и о славянском корне 'тих', коннотирующем смолкание, смиренность, покой святости: вхождение в / допущение до тишины – ритуальное вхождение в / допущение до сакрума. Но подобная конструкция в известном смысле визуализирует и глубинные „этажи“ – слои подсознания, его извивающиеся виадукты, лестницы, подвижные мосты, расстояния, притягивающие «на буксир» – невидимыми канатами – колеблющуюся между самообвинением и самопомилованием / самосожалением тревожную мысль центрального персонажа.

Действие спектакля организовано вокруг исповеди Ставрогина. Так же как и имя отца, и он носит говорящую фамилию: с греческого *σταυρός* ('крест'), не пренебрегая, разумеется, и хитроумную идею Игоря Смирнова о гибридной ее производности от русских корней *став* и *рог*, предполагающих не только толкование «наставляющий рога кому-либо», то есть, прелюбодей, развратитель, циник – вполне соответствующие его поведению, но и намекающие на языческий образ дьявола, изображаемый с рогами (а часто и с копытами) [Смирнов 1994]. Добавлю только, что и собственное имя, и отчество героя – Николай Всеволодович – имплицитно идею о 'победе' (*νίκη*) и 'всевластии', роднящее его с идеологическим его наставником Верховенским ('верховный'). Но вместо того, чтобы в нем победил и упрочился крест, и Христова идея взяла верх над сатанинским обладанием, сбывая свою этимологическую предзаданность, происходит иное. На этом фоне отец присутствует как полувидимый свидетель всего: когда он читает исповедь, она «оживает» в его сознании и экспонируется как соборное храмовое действо.

Как известно, речь идет о главе «У Тихона», предвиденной как 9-той из 11 части романа, внутренне разделенной на три части, первая из которых включает разговор между священником и Ставрогиным перед чтением «листов», вторая – сама исповедь, и третья – обсуждение текста и попытка старца убедить героя не публиковать его. Иными словами, исповедь занимает идеальный центр главы, «рамкированной» разговорами между двумя персонажами: монолог, предшествуемый диалогами и продолжаемый диалогами. В наши дни, согласны или нет с ее содержанием, исследователи Достоевского единодушно признают ее «кульминационной», хотя объединяются вокруг подобного мнения медленно и с трудом. Первым упоминает ее Д. С. Мережковский в своем исследовании «Л. Толстой и Достоевский» (1901–1902) за два десятилетия до ее опубликования – это происходит едва в 1922 г., несмотря на то, что в 1905 г. Анна Достоевская публикует небольшой отрывок из нее. Как известно, именно эту главу редактор М. Н. Катков снимает с печати и таким образом лишает нарратив не только самой высокой его энергичной

точки, но и покаяния – своим решением он символически о-без-главливает роман, вокруг которого в тот момент, по-видимому, тоже бушуют «бесы». Все же правильно было бы напомнить, что Достоевский живет еще восемь лет после первой самостоятельной публикации текста (1873), но так и не принимает ничего, чтобы переиздать его, чем создает серьезные проблемы литературным историкам именно в отношении главы «У Тихона»: за небрежность, нежелание бороться за официальное ее включение, или за осознанную авторскую волю – примирение – «забросить» главу и изолировать ее от каноничного варианта произведения. Какой бы ни была истина (а она в этом аспекте невосстановима), автономность исповеди Ставрогина превращает ее в нечто подобное пара- и метароману, который дополняет роман, но и оспаривает его, атакует, апострофирует его, функционирует как его контрапункт. Это именно может оправдать спектакль, исходящий только из этого текста. И здесь, как в «Герое нашего времени» Лермонтова, одна глава рассказывает весь сюжет не просто в резюме, но и в субъективном плане, как личное мнение конкретного (даже если он и центральный) героя. Протагонист видит или упускает подробности и детали сообразно с избирательностью своей памяти, но рассказ его объективирован двумя факторами – писанным словом и воспринимательской оценкой Тихона – жест, нагруженный исключительным театральным потенциалом.

Исповедь дает возможность прибавить обогащенную информацию проносящему homo confitens; жанр предлагает встречу сакрального (исповедника) и профанного (исповедающегося) и над-/про-никновение в чью-то личную, интимную тайну, до этого момента успешно сохраненную от общественного достояния. В представлении Ивана Добчева через прочтенные-выговоренные Ставрогиным протоколы она «разламывается» и растворяется в динамичном сплаве обвинения-и-защиты. Душа грешника, оказывается, больна, потому что она потеряла свои ориентиры, точнее, потеряла представление о том, до куда простирается самосознание. Ожидается, что Тихон каким-то образом направит блуждающий дух Ставрогина на опору и центр, которые больше не подвели бы его, то есть, чтобы определить причину болезненного его состояния. Но чтобы о-предел-ить что-то, означает поставить его в пределах: до куда – *она*, и с какого момента *она* перестает быть.

Но так как и я в начале использовал эпиграф из Пушкина, я обязан пояснить. «У Тихона» совсем не структурное открытие Достоевского – глава инверсирует сцену «Ночь. Келья в Чудовом монастыре» из «Бориса Годунова». Там монах Пимен пишет свою летопись-исповедь, и в своих будущих действиях – не только домогаясь неограниченной и верховной власти, но и в безобразиях, манипуляции и пролитой крови, сопутствующих осуществлению его зловещего и самоцельного плана – Самозванец Гришка Отрепьев побужден ею. В сущности, в келье присутствуем при анти-исповеди – священник

/ монах доверяет и раскрывает охваченному бесами и склонному к преследованию идей фикс молодому человеку, который в мудрых и выстраданных словах старца находит оправдание и стимул для действия, могущие изменить ход русской истории. В этом смысле Ставрогин – новый самозванец. Если он признается перед Тихоном, что соблазнил, развратничал с ребенком<sup>3</sup>, и это привело к его самоубийству (14-летняя Матреша, как мы знаем, повесилась) – это особо жестокое и непростимое преступление, сегодня квалифицируемое как педофилия. Насилие над детьми однако – это и главный грех, вмененный Годунову и Самозванцу, несмотря на то, что не они конкретные совершители – царевич Димитрий убит Битяговским, дочь и сын Годунова – кликой Шуйского, тогда все еще тяготеющего к Отрепьеву. Реминисценции еще более конкретны, насколько мгновение перед финальной сценой по приказу самозванца убит сын Бориса – Феодор, который, хотя и не малолетний, все-таки, «младенец».

Ход Добчева однако несколько иной. Во избежание буквальности, плотного следования и идентифицирования с рассказом, он вкладывает поэтику Достоевского в необычайную стилистику Кафки. Оказывается, что образные системы обоих писателей совсем не противоречат одна другой. Актеры не только с кафкианскими масками, но и в костюмах, стилизованных скорее в эпоху „Процесса“ (первая четверть XX-го века), чем в эпоху Александра II (третья четверть XIX-го). Так демонический карнавал и производная, поддерживаемая им сенсационная событийность, становятся образом мира. Постоянные рассказы разыграны как площадной театр, сопровождаемый фокусами, аттракционами, неожиданностями, даже иллюминациями. Привнесены и новые смысловые акценты. Хромоножка Марья Тимофеевна Лебядкина особенно деликатным способом переворачивает идиом о ногах лжи, демонстрируя, что одна нога *полуистины* коротка. Режиссер одновременно «вынимает» отдельные образы как «реквизит» с вторичных пространств (ящиков) и создает высокий, не психологический, а хорово-эпический спектакль, трагедию маски. Потому что здесь маска не столько прикрывает, сколько раскрывает – исповедь, произнесенную «скрытно», только лишь перед одним свидетелем, моментально распространяется и размывается в медийной сенсации, отдающей как общественный скандал: *все* читают одно и то же и охвачены массовым помешательством, сладострастием и опьянением, предвкушая предстоящее унижение / свержение с престола очередного главаря. Все проецируются в образ какой-то – более смутной или более ясной – культурной памяти: обзвучившее *общество спектакля*, зловещем в своей самодостаточности.

Наконец, я задал бы и один, на первый взгляд, неожиданный вопрос. Почему Ставрогин выбирает эту смерть, следуя за своим суицидальным инстин-

<sup>3</sup> Эпизод, в котором можно обнаружить концепт «Лолиты».

ктом: почему он повесился, а не отравился, к примеру? Ответ может быть и этот: бесы вешают. Семантика перерастает в семиотику, выраженную в модусе, скрывающем бесовство в языке – по-вешенного Ставрогина до конца – и в смерти – его демоны не покидают. У Достоевского есть подобные каламбуры и в других местах: в «Братьях Карамазовых» Смердяков сроден со стариком Зосимой лингвистически – оба они (отец в своей смерти) «смердят». А смрад – «верный» знак, что они одержаны нечистым, и они сами нечистые. У Добчева Ставрогин повис с Троицы, «рамкирующей» Всевидящее око, то есть, око Всевышнего (соединяющего 'вышн' и 'видящий'). Занавес, который только на мгновенье приоткрывается, чтобы раскрыть перед *нашими* глазами повисшее тело, и спешит снова закрыть его, является своеобразной скинией, закрывающей за условным «алтарем», в святая святых мира-храма, культового грешника, не распятого на кресте, а обремененного, нагруженного нести имя «крест» – но опозорившего его, непокаявшегося, до самого конца оставшегося по-вес-ой. Как пишет Альбер Камю, «Ставрогин – интеллектуал слишком высокого полета, чтобы хотя бы на секунду забыть, что завершение жизни актом самоуничтожения придает жизни определенный смысл. Убить себя – это значит во что-то верить» [Камю 2013].

Камю драматизирует «Бесов» (под заглавием «Одержимые» / «Бесноватые») в 1959 г. и в различных своих выступлениях позже комментирует, объясняет, дебатировать, продолжает постигать рассказанную историю, переменяющую его полностью, через которую, по собственному его признанию, он проникает в скрытые механизмы, двигающие французским обществом, приводящие к неожиданным выводам. Прочитав еще одно его высказывание, точнее, предположение. «Я не уверен – делится Камю – и это похвала в адрес Достоевского –, что персонаж был до конца понятен автору» [*там же*]. Понятен или нет, дополнил бы я, Достоевский строит фабулу и конфликт до христианского кода. А христианство для него – наднациональная религия; оно не знает избранного народа. Наоборот, ты сам выбираешь христианство, в котором (на первом месте в православии так, как его понимает он) Бог – индивидуальное (со)переживание.

Чтобы поставить «Бесов», нужен собственный опыт о накопившемся, выстраданном, осознанном и отброшенном злодеянии.

Добчев определенно обладает этим опытом.



## ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков, Сергей (1914): *Русская трагедия. О «Бесах» Достоевского*. Впервые – Русская Мысль, 1914. Кн. IV, 1–26. Электронный ресурс: [https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download\\_book/18572215/21751811/&uuid=d56584f6-1172-11e6-99d6-0cc47a52085c&art=18572215&user=636770419&uilang=ru&catalit2&track\\_reading](https://www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/download_book/18572215/21751811/&uuid=d56584f6-1172-11e6-99d6-0cc47a52085c&art=18572215&user=636770419&uilang=ru&catalit2&track_reading) (дата обращения: 16.02.2021).
- Вайда, Анджей (2016): *Я схватил русскую душу за горло! Но мы обнаружили бесов и в себе самих...* Электронный ресурс: <https://culture.pl/ru/article/andzhey-vay-da-ya-shvatil-russkuyu-dushu-za-gorlo-no-my-obnaruzhili-besov-i-v-sebe-samih> (дата обращения: 16.02.2021).
- Камю, Альбер (2013): *За Достоевски. О постановке „Бесов“*. Фрагменты беседы со зрителями. „Бесы“ на сцене. Последнее интервью. Публикация и примечания Евгения Кушкина. Перевод Эллы Кушкиной. Звезда 2013, №11.
- Кантор, Владимир К. (2017): *Философия романа «Бесы»* Электронный ресурс: [https://www.youtube.com/watch?v=T\\_-42W6хuXI](https://www.youtube.com/watch?v=T_-42W6хuXI) (дата обращения: 16.02.2021).
- Луцевич, Людмила Ф. (2014): „Если б это действительно было покаяние“. Исповедь Николая Ставрогина. In *Вестник Башкирского университета*. Т. 19. 2014. №4: 1339–1344.
- Смирнов, Игорь П. (1994): *Психодиахроника. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. М., НЛО.
- Тухватулина, К.А. (2017): *Образы и смыслы романа Ф. М. Достоевского «Бесы» в «Новом Художественном театре». Опыт философско-культурологического анализа*. In *Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки»*, т. 17, № 2. 52–57.

## «ПТИЧКИ БОЖИИ»

(птичья метафорика Ф.М. Достоевского  
и ее отражение в прозе М. Месёя)<sup>1</sup>

К 100-летию со дня рождения выдающегося венгерского писателя 20-го века Миклоша Месёя были опубликованы переводы двух его произведений на русском языке [Месей 2020]. Его повесть «Высокая школа» была переведена раньше [Месей 2000: 5–115], однако до сих пор не была отмечена критикой, несмотря на то, что в повести явно прослеживается не только влияние поэтики абсурда, жанра репортажа и притчевой аллегоризации [Bogi 1984: 567–572; Karátson 1994: 297–308; Szolláth 2010; Szentesi 2006], но и творчества Ф.М. Достоевского, одного из самых почитаемых авторов Месёя [Mészöly 1999: 16]. Мир замкнутой соколиной фермы, на которой обучаются хищные птицы охоте, убийству птиц-добыч и жертв, презентирован в тексте посредством метафоризации, скрывающей поиск нового, свободного поэтического слова. В результате и путь в степи предстает как своего рода «высшая школа» писательского мастерства.

Наше краткое сообщение посвящено птичьей метафорике: изучению того, какие переключки можно обнаружить в повести с крупнейшим русским романом, «Братьями Карамазовыми» [Достоевский 1991].<sup>2</sup> Произведение Достоевского содержит богатый пласт птичьих метафор, относящийся к вопросам свободы и рабства, любви и сострадания, которые поднимаются и Месёем. Ясно, что в обоих произведениях выстраиваются оппозиции по иерархии птиц: хищников и добыч. Кроме того, каждый сюжетный эпизод в романе

\* Молнар, Ангелика, PhD, dr. habil., доцент Дебреценского Университета Института Славистики (Дебрецен, Венгрия); Molnár Angelika PhD, dr. habil., a Debreceni Egyetem Szlavisztikai Intézetének docense. Кондратьева, Виктория Викторовна, профессор кафедры русского языка и литературы Таганрогского института имени А.П.Чехова; Kondratyeva, Viktoria Viktorovna, a Taganrogi Csehov Intézet Orosz nyelv és Irodalom Intézetének professzora.

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и РЯИК в рамках научного проекта № 20-512-23010; The reported study was funded by RFBR and FRLC, project number № 20-512-23010

<sup>2</sup> Приводятся цитаты без указания страниц, но с ссылкой на электронный ресурс: [https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol9/35\\_1.htm](https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol9/35_1.htm)

Достоевского, который нами представляется, так или иначе повторяет историю брата Зосимы, и строится на метафорических конструкциях с птицами по переосмысленным концептам свободы, самообретения и братства, – не случайно имя *Маркеля* содержит в себе анаграмму *Карамазовых*. Таким же образом развертываются и мотивические параллели в связи с другими компонентами текста. При анализе помимо других фундаментальных трудов мы опираемся на работы Арпада Ковача и Гезы Хорвата [Kovács 1994; S Horváth 1995; Kroó 1991; Miller 1992; Ветловская 2007; Касаткина 2007; Степанян 2018].

В прологе повести Месяя первым упоминается одинокий орел, кружащийся над степью и будто лишенный признаков жизни. Плачущая птица чибис издает громкие звуки, с целью предосторожения об опасности, так как в близости расположена соколиная ферма, на которую прибывает главный герой, чтобы написать репортаж о ее жизни. Заведующий фермой, который присвоил себе гусяное имя «*Лилик*», относится с любовью только к мелким певчим птицам: в образной презентации их пения он сам будто превращается в «птенца». А со своим соколом он обращается с заботой и уважением. Даже комната героя, называемая «кельей», расписана им рисунками птиц, его любимых соколов, борющихся с цаплями. Наоборот, к птицам-жертвам *Лилик* не проявляет ни сочувствия, ни жалости: голуби и вороны прикармливаются лишь для того, чтобы стать пищей для соколов. Другие птицы-добычи – цапли используются для обучения хищников «высокой школе». Помимо этого, крик диких цапель, скопившихся на берегу пруда, характеризуется, как некрасивый. Сравнение («будто гулянье на берегу Дуная») связывает стаю с гулянием свободных людей. Наслаждение своим голосом превращает их в жертв / рабов охотничьих птиц. Через предикат – *Лилик* с соколами «вырежут» стаю – устанавливается в тексте повести и соотношение между актом действия птиц-хищников и человека, который потрошит птиц-добыч. Герой-писатель сначала и в самом деле сбрасывает с себя городские привычки и приобщается к жизни степных людей, рассекая ворон. Не только вещная метафора (нож) режет, но и соколы (их полет, крик, когти и клювы «режущие»), а также звук, издаваемый ими: степную тишину рассекает «пронзительный крик» хищников. С позиции же говорящего, этот процесс представляется, как акт убийства. Он переходит от объективного слова репортера и военного слога сокольников к необходимости создания поэтического и гуманного языка. К этой проблеме примыкает вопрос свободы, метафоризируемой локусом смерти – степью, пропекаемой жгучим и безжалостным солнцем.

В романе Достоевского Алеша Карамазов уподобляется нарратором птицам, так как он не заботится о том, на какие, точнее «на чьи средства живет». В этом он отличается от своего отца Федора, который называет его «канарейкой», сопоставляя нетрату денег с парой зерн для птички: «ты денег, что канарейка, тратишь, по два зернышка в недельку». Финансовый аспект опре-

деляет и поступки старшего брата Дмитрия, расследование против которого основывается на том, что он ограбил и убил своего родителя. Столкновение отца и сына из-за расчетливой женщины Грушеньки, именуемой стариком же «птенчиком», напоминает разборку хищных птиц, дерущихся над добычей.

Алеша также проходит «школу жизни» не только в ските, но и в миру. Как выясняется, отношение к Зосиме означает для послушанника сначала полное самоотрешение, а затем обретение полной свободы, в том числе, и «от самого себя». Старчество предполагает абсолютную власть отцов, поэтому и влечет за собой изгнание семинаристов из многих монастырей. Скит Зосимы расположен в глухом месте, почти в «пустыне», через лес. Дом Зосимы отличается не только простотой, но и осенними цветами, контрастирующими с окружностью. Кроме того, келья старца обставлена множеством икон Богородицы, ритуальных предметов (см. обнимающий крест Mater dolorosa), свидетельствующих о предмете любви и поклонения старца. Образ Девы / женщины будет занимать важное место в связи с нашим анализом не только в силу эйдетических композиций, экфрасисов, но и того, что в тропеических употреблениях птица чаще всего характеризует девушку, ребенка с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов.

Любопытная деталь, что и внешность Зосимы также описана при помощи прилагательных, придающих не только его носу (см. сравнение «востренький, точно у птички»), но и всему лицу птичий / женский характер. В противоположность ему, отец Ферапонт наделяется будто признаками хищной птицы. Он высмеивает молодого монаха, задающего ему, по его мнению, «глупые» вопросы. Он подшучивает над ним тем, что утверждает, Святой Дух слетает в виде птицы, а Святодух в виде ласточки. Кажется, нет разницы в его словах, однако можно усмотреть подобное дифференцирование между его фигурой и Зосимой. Отца Ферапонта возмущает и то, что Зосима нарушает строгие законы скита: к нему дозволяется приходиться и женщинам. В его сравнении женщины ставятся в один ряд с птичьими самками – курицами. Нарратор объясняет психической болезнью потребность матери Lise в совершении чуда: Зосима будто исцеляет ее больную дочь. Чудо заключается в том, что девушка может встать на ноги, и ее прежнее грустное состояние сменилось на веселое: она ведет себя, словно птичка. Большую роль в ее перемене играет и Алеша, которого старец отправляет из монастыря в мир: велит ему «слететь» подобно Святому Духу – птице и послушание должно быть вольным.

Алеша претерпевает перелом из-за испытаний и раздвоенности мирской и скитской жизни. Его тоска выражается в проходе через лес: мысли давят его, а он смотрит на сосны. Место безлюдное, но он встречает там Ракитина, высмеивающего его веру. Поэма «атеиста» брата Ивана «Великий инквизитор» словно перекликается с настроением Алеши. Христа искушает старик инквизитор тем же предложением пойти в мир, однако он также идет не ради кормле-

ния людей хлебом, а «обетом свободы». Образ пустыни («нагая», «раскаленная»), приводимый из Евангелия и притч, напоминает степь Месёя. Согласно утверждению инквизитора, он прошел все испытания подобно Христу («ел коренья в пустыне»), чтобы стать свободным, однако он столкнулся с тем, что остался один против людей, которые никогда не смогут «справиться со своей свободой». «Нехристовская» форма счастья (хлеб) на самом деле означает порабощение человечества т.н. «умными людьми», каким стал впоследствии и инквизитор. Параллель выстраивается также между поэмой и отношением его «автора» Ивана, которого Смердяков называет «умным человеком». Отъезд из отцовского дома сначала кажется Ивану «свободой», однако позже осознается им как возможность отцеубийства. Он как «путешественник» рассматривает пролетающую стаю гусей. Дикая птица обычно принимается за свободных, однако порабощенные люди в поэме Ивана определяются инквизитором «гусьями». Итак, проблематика свободы и рабства представляется у Достоевского и сквозь призму метафоризации птиц.

В повести Месёя вопрос выбора также остро встает. Свобода и власть соколов здесь только кажущиеся, ибо дикие птицы залетают в беспорядочные, вольные заповедники, а прирученные хищники на ферме обучаются агрессивной охоте и военной дисциплине, привязаны ремешком и носят кожаные колпаки. Соколов для школы-фермы Лилик либо ловит, либо похищает из гнезд в заповеднике, который однако также репрезентируется в тексте как локус смерти (трупы оленей, скелеты деревьев). В тексте повести вещь («колпак») соотносится также и с речью заведующего, которая сначала будто обеспечивает чувство успокоенности в законности дела фермы, однако затем герой-писатель постепенно освобождается от нее. Такое изменение в нем происходит вследствие разных трагических событий. К примеру, выясняется, что сокол часто даже не охотится, а просто тренируется, и такие игры заканчиваются смертью птиц-добыч, которые же стараются спасти свою жизнь.

У Достоевского с братом Зосимы Маркелом перед смертью также случается подобный переворот: он прозревает (ср. Св. Павл, Св. Августин, Св. Франциск и т.д.). Весеннее возрождение природы и «воскресение» грешника происходит параллельно: в саду появляются почки, птички «гогочут, поют», как дети, а в связи с умирающим человеком маркируются веселость, принятие грехов и прошение прощения даже у птиц. То же самое происходит и со свободным братом Алеши Митей, произносящим гимн солнцу, птицам и природе, словно в бреду. И обоими героями это воспринимается как рай, а окружающими людьми – как предсмертное «помешательство» («без-умие»). Маркель (как и потом Зосима) умирает весело и радостно на половине срока до Троицы и отправляет своего брата в мир «играть», «жить за себя», как ребенок. Его слова кажутся Зосиме божественными и красивыми, значение которых он раскрывает позже. Он объясняет это своей детской отзывчивостью, в силу

которой зерно действительно принесет плоды: он принял слова своего брата, «семя слова Божия осмысленно» в День Господа во храме под воздействием чтения отрока, оплодотворяющего света и очищающего ладана. Следовательно, воплощается и в его жизни притча о сеятеле семян / зерен. Эта история повторяется и у Алеши, выслушивающего поэму об инквизиторе и по примеру Христа поцеловавшего своего брата – «автора» поэмы. Можно сказать, что образ Маркеля становится изначальным олицетворением притчи, которое повторяется у других героев, и, в результате, его слово, которое «ключут» птицы-братья – метафоризацией рождения текста романа «Братья Карамазовы».

В повести Месёя наблюдательская деятельность героя-писателя сопоставляется им же с венаходимостью автора, когда он смотрит на себя через увеличительное стекло и с высоты соколиного полета. Вечером за костром сокольничие поют об охоте, и песня повторяет их акт действия словами, метафорами, относящимися к искусству. В результате рассуждений, герой-писатель доходит до осознания того, что если строить легенды, в которых человеку не быть хищной птицей (богиней Дианой), то он остается одиноким и беззащитным – мелкой жертвой и добычей перед высшей силой: смертью. Преодолеть свое ничтожество и освободиться из рабства получится лишь тогда, когда человек сможет поменять это положение, обрести свободу, найти место, где существует выбор. Это можно понимать и как выход из оков экзистенциального дискурса «тоски», на который наводит беспомощная ситуация в степи, и как обретение нового слова.

В «записках» Зосимы встречается упоминание о юноше, который пантеистически восхваляет окружающий мир и является птицеловом, понимающим «свист» – язык любой птицы (души?) и умеющим приманить ее. Согласно ему, всякое «неумное» существо знает «путь свой», в том числе и конь, морда которого называется им «ликом» (ср. лик Алексея), чем и приобщается к красивым и безгрешным существам, в отличие от человека. Человек же бьет существ, привязанных к нему, «безжалостно». Мотив побоя коня тематизируется в романе, как самый большой грех (ср. также сон Раскольникова).

Зосима детализирует свое «преступление», совершенное в молодости против беззащитного старого слуги: он избивает Афанасия, который не заслуживается, ибо жертва, (как и Григорий или штабс-капитан под побоями Мити). Этот поступок (и его осознание посредством сравнения: «Словно игла острая прошла мне всю душу насквозь» / см. игла в комочке хлеба для собаки) воспринимается субъектом «исповеди», как более греховный, чем подготовка к дуэли – убийству, и контрастирует с красотой окружающей «райской» природы: в саду светит солнце и птицы «Бога хвалят», т.е. будто «гимн» поют. Зосима вспоминает своего брата, чувствующего себя недостойным иметь слуг. Он также сомневается в том, что он заслуживает слуг, и отказывается от дуэли: он уже не способен на убийство другого живого существа. Митя также испы-

тывает угрызение совести за свой поступок перед Григорием, и переживает за то, что смог лишить его жизни.

Автор записок обращается к своим слушателям / читателям как «братьям» (называя их «другами» и «детьми»). Он метафоризирует любовь как «учительницу», так как ей надо научиться, т.е. обрести, освоить ее (точно так же, как слово: «благодение» облегчает жизнь и птицам и детям). Глобальную взаимосвязанность всего живого Зосима уподобляет океану. Молитва птицам сближается с восторгом / веселостью (жанровое слово гимна любви), придающим смысл жизни, «как бы ни казался он людям бессмысленным», т.е. «неумным». Зосима остерегает своих учеников от «уныния», состояние которое объясняется подобно тому, как инквизитор представляет людей слабыми («гусьями»). Сильный человек готов брать на себя грехи всего мира, и этим он отказывается полностью от себя и найдет «спасение себе», т.е. обретает настоящую свободу (становится певчей птицей).

Смерть Зосимы является ключевым моментом в трансформации Алеши. В его «падении-исступлении», отличающемся от ферапонтовского, воспроизводится состояние Маркела и Зосимы: на него словно снисходит Святой Дух («птица»), его душа наполняется прощением и любовью. Падение в его случае означает взросление, осмысление и готовность выйти в мир «бойцом» – воевать со злом. Текстовая детализация этого эпизода имитирует и историко-жанровые признаки гимна. Сходство можно обнаружить и во встрече Алеши и его сводного брата по отцу. Митя радуется, что Алеша («ангел») пошел не по прямым, а задним путям и попался к нему. Митя просит у него прощения, и обращается к нему с просьбой, подчеркивая при этом «летание в необычайное», что воспроизводит фигуру ангела, души и птицы.

Отметим, что перед тем, как говорить, что ему «грустно», Митя предлагает выпить за Грушеньку. В такой упорядоченности слов «грусть» и имя героини созвучны. Обнимая Митю, Грушенька словно воплощает фигуру Скорбящей Богоматери. Героиня называет Алешу «голубчиком» и старается «развеселить» его. Но сама «усмехается» над своим поведением при Катерине Ивановне, прося прощения у Алеши. Таким образом, акт действия героини также повторяет вышеупомянутую модель. Ракитин переводит речь Грушеньки на свой язык, называя Алешу «цыпленком», однако героиня исправляет его слова. Здесь проводится резкая грань между отождествлениями: «голубь» содержит намек не только на жертвенность, но и на духовность. Кроме того, цыпленок является детенышем курицы, что в определении Мити выражает трусливость Смердякова, рожденного от «курицы», «падучей». Согласно Мите, лакей «падал» ему в ноги в страхе за свою жизнь, поэтому не может быть убийцей своего отца. Метафорические слова Мити следователи (представляющие юридическое слово) не понимают, поэтому ему приходится объяснить их и в связи с определением слуги Григория верным пуделем

отца. Митя просит прощения как за побои, так и за слова. Итак, образный язык героя, полный зоономических тропов, является своего рода «оружием». В этом наблюдается и общность с его возлюбленной, в любви к которой он боится признаться. Героиня просит у него прощения и любви за ее глупость («без-умие») верить в то, что могла думать любить другого. Метафора героини: Митя вошел и «все осветил» нарративно удваивается и проецируется на нее же: на ее лице «засветилась улыбка». О точности поэтических определенных Грушеньки свидетельствует и то, как героиня называет Митю «соколом». Сокол же коннотирует и свет.

Здесь кажется уместным отметить, что это имя благородной хищной птицы присваивается любимому человеку с древних времен и в фольклоре. В повести Месёя соколы играют главную роль не только по причине изначальной задачи репортажа о ферме; вопрос свободы также имеется в виду. Венгры считали сокола птицей Бога и Солнца, самым основным символом их национальной идентичности. Турул – это тотемное животное, доказывающее их небесное происхождение. Соколиная охота уже существовала до обретения родины. Сапсан – самая популярная охотничья птица, благодаря своему характерному способу охоты, вследствие которого во многих культурах считается символом небесной силы, агрессии и ловкости.

В романе Достоевского на уровне презентации опьянение превращает любовников в страстных «безумных». При утверждении отдать все за танец у Грушеньки глаза «посоловели», и в этом слове, означающем мутность, можно обнаружить и секвенцию слова «соловей». Слово Алеши о прощении и любви, унаследованное от Зосимы, оказывает таким образом особое воздействие. Это проявляется в том, что танцевать у героини не получится, потому что что ей не здоровится, а схватив ее на руки, Митя действует, словно охотник или хищный зверь, если принять отождествление Грушеньки «драгоценною добычей». Героиня и называет его зверем, однако «благородным» (ср. соколы), который может ее «добрым» увести далеко.

Сон Мити повторяет озарение как Маркела, так и Зосимы. Он видит плачущего дитя, родители которого «погорелые». Несчастье метафоризируется как «голая степь» («грех» ср. у Месёя) и определяется повторением черного цвета (ср. «черная мазь» – «карамазов»). Субъект сна, спрашивающий «почему плачет дитя?», назван «глупым». Это прилагательное также вписывается в ряд оппозиций «умных» и «безумных» людей. Символика сна реализует ситуацию прощения прощения и побуждает героя брать на себя грехи мира, чтобы очистить его и себя от черного смрада. Восторг здесь является как обозначением жанрового признака гимна, так и обобщением наличия прощения, жалости и любви (см. дитя и птички). Свет олицетворяется уже не «грустной», а реализующей свою фамилию «Светлова» Грушенькой, зов которой может показать путь воскресения. Веселость передается образу Мити и улыбка ге-



роя становится «светлой»: имя воплощает модель Маркела. Добрый поступок (кто-то положил подушку под его голову) Митя теперь оценивает, как «сострадание», он становится «дитя» и подписывает протокол.

Сострадание и жалость не выдвинуты на первый план объективным рассказчиком Месёя. Охотящийся на нового сокола Лилик представлен как хищная птица. В первое время дело сокольничих возбуждает со стороны героя-писателя желание быть подобным им. Однако он сталкивается с другим толкованием школы, чем на фермы. Акцент переносится с сильного человека и сокола на сострадание жертвам и добычам (голубям и цаплям). Заведующий соколиной фермой обзывает людей, добывающих его любимую птицу насосом, сравнивая их со зверями. Они возражают, что такое наказание жестокого сапсана заслужено, так как в школе их учили истреблению хищников. Испытания в степи, на соколиной ферме приводят героя-писателя к осознанию себя другим, жертвой. Это проявляется в его изменяющемся, все более метафорическом слове.

У Достоевского «умствование» приводит Ивана в тупик. В словах черта, появившегося в его бреду, воспроизводятся основные мотивы романа, в том числе, семя: здесь оно относится к вере в существование дьявола, тем самым притча о зерне оборачивается в свою противоположность («из него вырастет дуб»). Вера могла бы погнать Ивана в «голую пустыню» (ср. степь), как святых старцев – пустынников, следующих примеру Христа, искушаемых чертом. Присваивается и негативная коннотация его обращению к Ивану «голубчиком», так как в нем улавливается будто презрение (ср. у Смердякова). Иван же называет пришедшего Алешу «голубем», и просит своего брата не произносить имя «черта», не придавая ему таким образом существования. Иван вслед за Митей называет своего младшего брата «херувимом», чистым, как у Пушкина. Интертекстуальная отсылка предполагает такую же перестройку фигуры Ивана, как лирического субъекта в стихотворении «Пророк». «Доброе дело» (подачу подушки) здесь совершает Алеша, повторяя таким образом то, что произошло с Митей. Лишившись своего «ума», Иван также предлагает отдать себя взамен своего старшего брата в суде и так брать на себя грехи. Ясно, что и эта ситуация повторяет «зерновую» и создает общность братства, как у Маркела.

В этот ряд соответствий входит еще одна сюжетная линия: эпизод с детьми, репрезентация которого также содержит птичьих метафор. Последнее пожелание умирающей Илюшечки – это засыпать его могилу крошками хлеба, чтобы воробьи прилетали клевать их и ему было «весело» в компании птиц. Он похоронен под большим камнем (ср. он забросал камнем Алешу, который попросит прощения за своего брата Митю). Фамилия отца Илюшечки – Снегирев произведена от «снегиря». Эта птица отличается своим грустным и далеко доносящимся пением. Название отражает и красоту птицы, зимующей

в заснеженной природе. Отец мальчика, обезумевший от горя из-за утраты своего любимого сына, также падает на землю (в снег), как и остальные герои романа.

Другие мальчики также принимают глубоко к сердцу смерть своего товарища в том числе и Смуров, который бросает красный кирпичик в стаю воробьев. Его поступок символичен: птицы напоминают просьбу Илюшечки и должны были бы находиться рядом с ним. Дети и Алеша перед расставанием соединяются в братстве и любви к умершему дитя (см. сон Мити и поэму Ивана). Таким образом, все герои клюют зерна, посеянные Маркелем. Это также ясно в определении Алешей детей птицами – «голубчиками», «хорошими сызыми птичками». Герой радуется их светлым лицам и оставляет им «непонятные» слова, буквально так, как это делал Маркел. И так, в связи с каждым нашим героем романа повторяется мотив кормления птиц (см. францисканцы), относящийся как к модели поведения Маркела, так и к выработке любви и братства из зерна-слова. Истинная свобода достигается таким же образом: потерей и обретением «я».

В повести Месёя потребность героя-писателя уехать с фермы вызывает во-первых, событие, кажущееся незначительным: поиск бритвенного набора (см. нож и резать), а во-вторых, необычное событие – буря и ее последствие: смерть нескольких соколов. Во время грозы умирает птица-чеглок, которая не смогла освоить учения – школу, оставаясь «ребенком»: она пыталась освободиться, однако запуталась в длинный ремень, обеспечивший ей сравнительную свободу. Герой-писатель, старающийся вместе с сокольничими спасти птиц, покидает ферму, и становится способным по-другому, новым, метафорическим словом создать повесть о своем главном жизненном опыте в степи. Таким образом, Месёй поднимает вопрос свободы и рабства, старого и нового слова посредством метафоризации образов птиц. Из разбора переключек текстов произведений следует, что роман Достоевского с большой вероятностью был одним тем словом-зерном, из которых могла вырасти повесть Месёя.

## ЛИТЕРАТУРА

- Bori Imre (1984): Mészöly Miklós [Híd, 1967] In Bori Imre *Huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról*. Újvidék, Forum.
- Ветловская, В.Е. (2007): Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Санкт-Петербург, Пушкинский дом.
- Karátson Endre (1994): Mészöly Miklós és a camus-i közérzet [1983] In Karátson Endre. *Baudelaire ajándéka*. Pécs, Jelenkor.

- Месе́й Миклош (2020): Фильм: роман; Прощение: повесть. (Пер. О. Якименко, А. Щегловой). Калининград, Phoca Books.
- Месе́й Миклош (2000): Высокая школа. (Пер. Ю. Гусева). In Месе́й Миклош: *Венгерская новелла. Повести*. Budapest, Pont Kiadó, 5–115.
- Mészöly Miklós – Szigeti L. (1999): *Párbeszédkiérlet*. Pozsony, Kalligram.
- Kovács Árpád (1994): *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Króó Katalin (1991): *Dosztójevszkij: A Karamazov testvérek (Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség)*. Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat.
- Miller, R.F. (1991): *The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel*. New York, Twayne.
- Касаткина, Т.А. (ред.): *Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения*. ИМЛИ РАН. Москва, Наука.
- S. Horváth Géza (1995): Основной миф в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». *Slavica Tergestina*, Trieste, 1995. 143–166.
- Szentesi Zsolt (2006): Az autentikus létezés lehetőségei a választás jegyében. *Irodalomtörténeti Közlemények* 2006, 3-4. sz. 392–415.
- Szolláth Dávid (2010): A Magasiskola öt olvasata. *Jelenkor* 2010, 10. sz. 1169.
- Степанян, К.А. (2018): *Путеводитель по роману Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»*. МГУ, Москва, Изд-во МГУ.

## ИСТОЧНИКИ

- Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы. In Достоевский Ф.М. *Собрание сочинений в 15 томах*. Ленинград, Наука, 1991. Т. 9–10.

ГЕЗА Ш. ХОРВАТ\*

---

# РАСКОЛЬНИКОВ – ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР – САВЛ: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗОВ В РОМАНАХ ФЁДОРА МИХАЙЛОВИЧА ДОСТОЕВСКОГО И МИКЛОША МЕСЁЯ<sup>1</sup>

«Не забудьте [...] из Деяний апостольских обращение  
Савла (это непременно, непременно!)...»

*(О священном писании в жизни отца Зосимы)*

Прежде чем приступить к изложению темы настоящей статьи, мне хотелось бы обратить внимание на то, что в этом году отмечается не только юбилей 200-летия со дня рождения Достоевского, но и 100-летие со дня рождения Миклоша Месёя – выдающегося прозаика венгерской литературы 20 века, основоположника современной венгерской прозы. Нам известно, что Месёй высоко ценил и глубоко знал творчество Достоевского, он познакомился с романами русского писателя ещё в подростковом возрасте. Характеризуя самый первый этап своего становления писателем, он упоминает романы Достоевского среди своих первых опытов чтения. Цитирую его слова из интервью с ним (в моём переводе):

«Именно Достоевский умел довести меня почти до бессознательного воображения в переосмыслении романских ситуаций. Особенно в „Братьях Карамазовых“. Читая роман, я понимал, что могу бесконечно продолжать думать о мире великих

\* Ш. Хорват, Геза, PhD, dr. habil., доцент, заведующий Кафедрой русистики Католического университета им. Петера Пазмания в Будапеште; S. Horváth Géza, PhD, dr. habil., a Pázmány Péter Katolikus Egyetem docense, az Orosz Tanszék vezetője.

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Фонда «За русский язык и культуру в Венгрии» в рамках научного проекта № 21-512-23003 «“Свое” и “чужое” в современном русском (русскоязычном) и венгерском художественном тексте».

A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN\_17 pályázat keretében készült.

человеческих эмоций, которые ограничивают романские ситуации [...] и я могу жить в этих ситуациях в течение нескольких дней [...] Фабула, которую я нашел в романе „Братья Карамазовы”, сильно отличалась от окружавшей меня действительности. [...] Я понял и не понял. Но именно потому, что в некоторых местах она оказалась более живой, чем сама действительность, я не мог просто оставить роман в стороне, хотя не знал, что с ним делать. [...] Думаю, вполне вероятно, что реальность для меня была более приемлемой в ситуациях, созданных в этой книге.» [Mészöly 1999: 16]

В настоящей статье основное внимание уделяется роману «Савл», написанному Месёем в 1968-ом году.<sup>2</sup> Главным героем романа выступает библейский персонаж – Савл, будущий апостол Павел из Деяний Апостольских. В романе рассказывается условная история храмового сыщика, который устраивал преследование и гонение на христиан в Иерусалиме, Иудее и Самарии, описываются его колебания в вере и его внутренний путь к обращению. Итак, в центре сюжета этого «псевдоисторического» романа стоит порождение нового человека и возникновение нового взгляда на жизнь у одного из основателей христианских братских общин.

В последнее десятилетие в рецепции романа всё более преобладают интертекстуальные подходы, раскрывающие многосторонние его связи не только с библейскими подтекстами, но и с другими художественными источниками. В центре этих анализов обычно стоит роман Албера Камю «Посторонний» (*L'étranger*), на который мы находим прямую ссылку в эпиграфе «Савла». В настоящей статье я постараюсь показать, что проблематика романа «Савл» восходит к другому, более скрытому источнику – роману «Преступление и наказание», фигуре Раскольникова и, далее, поэме Великий Инквизитор из романа «Братья Карамазовы». Цель анализа заключается не только в том, чтобы выявить возможные переключки и аллюзии между двумя текстами, и подтвердить предположение о том, что «Преступление и наказание» является возможным подтекстом романа Месёя. Задача скорее состоит и в том, чтобы уловить, что именно придаёт чтение Месёя роману Достоевского, какими новыми проблемами его обогащает, какие новые смыслы в нём раскрывает. И, наоборот, какие новые смыслы раскрываются в романе «Савл», если читать его через призму Достоевского. В данном случае, речь идёт о «творческом хронотопе» (М. Бахтин), когда творческое восприятие произведения воссоз-

<sup>2</sup> В своё время роман был переведён на многие языки, такие как французский, итальянский, польский, финский, румынский, но, к сожалению, не на русский. Цитаты из романа взяты из электронного ресурса, перевод везде мой, Г.Ш.Х. [https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00340\\_kv.html](https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00340_kv.html) [далее – Месёй 2021].

даёт и, тем самым, обновляет оригинал; а смысл и значение текста формируются *как бы* по пути между двумя произведениями [Riffaterre 1987].

Надо сказать, что фигура Савла и сюжет его обращения не входит в круг самых известных и проанализированных библейских подтекстов творчества Достоевского.<sup>3</sup> Однако не только вышеупомянутая цитата из «Братьев Карамазовых» в начале моей работы свидетельствует о том, что Достоевский уделил особое внимание истории Савла,<sup>4</sup> но об этом свидетельствует ещё и его личное, т.н. «каторжное» Евангелие.<sup>5</sup> Пометки Достоевского карандашом или ногтем, даже отдельные словечки пронизывают не только «Деяния Святых Апостолов», но и все послания Святого Павла (от начала до конца). Если учесть и этот материал, то можно сказать, что история Савла и вообще текст посланий апостола Павла имели достаточно большое значение для Достоевского.

## ЖАНР И СУБЪЕКТ

Интерпретацию начнём с жанровой принадлежности двух романов. Роман «Савл» часто называется «романом-параболой». В нём действительно обнаруживаются содержательно-структурные признаки параболы – характерного жанра прозы 20 века. Речь идёт о таких признаках, как иносказательность, незавершённая многоплановость, содержательная ёмкость и соотносённость с жанром притчи. Как пишет венгерский литературовед, Эрнё Кулчар Сабо, этот «незаконченный рассказ об обращении сыщика храма можно рассматривать как образец относительности принадлежности к вере, и также можно прочесть как параболу интересубъективной предположенности становления личности» [Kulcsár Szabó 1994: 119]. Дело в том, что путь к обращению Савла изображается в романе как отказ от своего я и приближение главного

<sup>3</sup> Если сравнить, например, с такими, хорошо известными библейскими текстами, как, например, Книга Йова или Евагелие, Послание и Откровение Иоанны, то можно сказать, что в изучении сюжетобразующих библейских мотивов творчества Достоевского относительно мало внимания уделялось фигуре и посланиям апостола Павла. Об этом см. Kjetsaa 1984.

<sup>4</sup> Отсылка к апостолу Павлу в романе «Братья Карамазовы» встречается ещё раз: в истории старца Зосимы «Таинственный посетитель», а именно весьма в маркированном месте. Старец Зосима отвечает на замечания гостя цитатой из послания «К евреям»: «Я взял книгу опять и развернул в другом месте и показал ему „К евреям“, глава X, стих 31. Прочёл он: „Страшно впасть в руки бога живого.“ Прочёл он да так и отбросил книгу.» [Достоевский 1985: 201] В данном месте цитата может указать на последующее обращение посетителя и предугадывает его публичную исповедь, ведущую, с одной стороны, к его освобождению (спасению), а, с другой стороны, к его смерти.

<sup>5</sup> <https://fedordostoevsky.ru/biography/evangelie/> О каторжном Евангелии Дрсиревского см. Коган 1966; Балашов 1996.

героя «к другому человеку». В лице Другого выступают такие персонажи, как его хозяин, Тоху, юродивая девушка, Тамар, апостол Стефан и сестра Савла – Абе́ла.

Следует отметить, что ни один из больших романов Достоевского, как мне представляется, не так близок к жанру *притчи*, как «Преступление и наказание». Я имею в виду, в первую очередь, преобладание второго – библейского, мифологического – плана, определяющего смысл и задачи этой книги.<sup>6</sup> В истории Раскольникова евангельское ядро обнаруживается в виде эксплицитной ссылки к протосюжету – к притче о воскрешении Лазаря –, предписывающему читателю правила чтения романа; игнорирование этого библейского претекста привело бы к явному нарушению смысловой целостности романа. Несмотря на то, что в случае Раскольникова нельзя говорить о полном слиянии персонажа с библейским образом (как в случае Савла), нет сомнения, что библейский рассказ становится неотъемлемой частью истории персонажа в виде аллегорического или символического архетипа.<sup>7</sup>

Действие разворачивается вокруг двух убийств: убийства старухи-процентщицы и «убийения камнями» жертвы – апостола Стефана. Согласно идеологическому предубеждению главных героев, оба убийства оказываются «законными», т.е., «умышленными» убийствами. Раскольников логическим путём приходит к выводу, что старый закон должен быть нарушен для создания нового, тогда как Савл одобряет убийство Стефана для подкрепления ветхозаветного закона. Однако эти убийства составляют всего лишь фабульное действие двух историй, и способствуют более глубокому событию – преобразованию личности. Именно эта перемена – внутренний сдвиг героев, их кризисная ситуация и путь к самопониманию – представляет собой собственный сюжет романов. В результате происходивших событий, и Раскольников и Савл вынуждены отказаться от своей прежней самоидентификации. Равным образом разоблачается язык идеологии. Переворотом в обоих случаях служит осознания греха убийства, т.е. свободного, «внутреннего переживания глубины» преступления. Раскольников доносит на самого себя, а Савл берёт на себя грех за избивание Стефана камнями. (Впрочем, об этом не сообщается в библейском источнике: мы знаем только, что юноша Савл являлся свидетелем

<sup>6</sup> О многоплановой структуре романа «Преступления и наказания» с преобладанием библейских и мифологических конструкций см. Иванов 1994; Тороп 1984; Топоров 1995.

<sup>7</sup> Не только новозаветные, но и старозаветные образы пронизывают весь роман до последней его страницы. Например, см. ссылку на стадо Авраама в сибирской каторге: «Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, там *как бы* самое время остановилось, *точно не прошли ещё века Авраама и стад его.*» [Достоевский 1983: 271, *курсив мой*]. Эта последняя картина возвращает нас в библейские времена завета между Богом и человеком, и тем самым, отсылает к мысли необходимости нового генезиса истории на новой основе – на вере Авраама.

лем убийства Стефана и «он же одобрял убийство его» [Деян VII, 58; VIII, 1].<sup>8</sup> Из этого следует, что принятие страдания на себя героем представляет собой часть уже не библейской истории, а романной фикции, согласно условности романного жанра.)

Однако момент прозрения на долгое время откладывается в романах: во время побоев камнями Стефана Савл ещё убеждён в своей правоте («Я знал, что я прав и он <т.е. Стефан> является средством Господа, чтобы поддержать меня.» [Месёй 2021]. Аналогично, Раскольников даже в течение сибирской ссылки придерживается своего мнения о необходимости справедливости убийства («Но он строго судил себя, и *ожесточенная совесть его не нашла никакой особенной ужасной вины* в его прошедшем, кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться. [...] Но он не раскаивался в своём преступлении.» [Достоевский 1983: 267–268] Перерождение и обращение в конце двух историй символизируется появлением цифры *семь*. В романе Месёя Савл бродит со своими товарищами по *пустыне* уже на седьмой день, когда замечает, что он не способен различать день и ночь, так как ослеп; Раскольникову придётся провести семь лет в ссылке <на деле, в сибирской *пустыне*, Г.Ш.Х.>, но они (т.е. Соня и Раскольников) «готовы были смотреть на эти семь лет как на семь дней.» [Достоевский 1983: 271]

Также наблюдаются сходства уже в исходной ситуации: сюжет в обоих романах начинается с нарушения состояния равновесия, сдвига, собственно говоря, с события изменения. См. в случае Раскольникова:

«Что-то совершилось в нём, *как бы новое*, и вместе с тем ощущалась какая-то жажда людей.» [Достоевский 1983: 7, *курсив мой* – Г.Ш.Х.]

А у Савла:

«Я был вдали от города теперь уже восемь дней, и все больше чувствую, что за это время со мной что-то случилось. Или с городом? Я всё ещё точно не знаю.» [Месёй 2021, *курсив мой* – Г.Ш.Х.].

Ощущение перемены – это, по сути, возникновение новой, ещё только созревающей предрасположенности (диспозиции) в двух героях в самом начале рассказа: это всё более актуальный симптом желания «новой жизни» у Раскольникова, и отображение всё чаще повторяющихся «неожиданных открытий» у Савла. Характерно и умолчание рассказчика/писателя по поводу изображения наступающей новой жизни: судьба двух героев по существу остаётся открытой. Акт обращения Савла уже не изображается в романе,

<sup>8</sup> Текст Священного писания цитируется по изданию: Библия 1968.



сюжет прерывается в момент ослепления героя по пути в Дамаск. Цитирую известные конспекты Месёя к роману «Савл»: «Я не изображаю само „просветление“; это уже неразрешимая задача, выходящая за рамки литературы [...] Что я могу сделать: я хочу показать скрытые приготовления героя к новой судьбе...». Как известно, подобная же интенция раскрывается в эпилоге «Преступления и наказания» в связи с Раскольниковым: он «машинально взял» Евангелие от Сони, но «оно лежит у него под подушкой» и «до сих пор не раскрывал» его.<sup>9</sup>

В романе Достоевского *вдруг* и *случайность* выступают в качестве знаков неожиданной событийности, выходящей за рамки задуманных планов Раскольникова. В романе «Савл» подобную функцию приобретает мотив *щели, трещины* (по-венгерски *'nyílás', 'nyíladék', 'megnyilatkozás'*) как в прямом, так и в метафорическом смысле – с одной стороны, как локус манифестации (нового) слова, т.е. высказывание, а, с другой, как «раздирающее» полотно запланированных действий.<sup>10</sup> Теорема – идеологическое убийство для нарушения старого закона (Раскольников) и убийство в защиту старого закона (Савл) – наталкивается на происходившие убийства.

Дело в том, что в момент совершения каждого существенного поступка субъект действия претерпевает изменение: подчиняясь акту действия он фактически становится субъектом (*sub-jicere*), т.е. «подлежащим» своему поступку – в конкретном случае, убийству. В результате субъект теряет свою прежнюю идентичность, отождествляясь со своим поступком, и растворяясь в своих действиях. По словам Михаила Бахтина, акт поступка создаёт свой единственный мир и порождает своего (нового) субъекта – подлежащего этому миру. Именно это единое и единственное событие следует назвать по Бахтину *событием бытия*. [Бахтин 2003] Всё это можно сравнить со словами апостола Павла о том, что возрождение и воскресение нового человека проявляется как его полное пресуществление, как становление человека Другим: «Не сообразуйтесь с веком сим, но *преобразуйтесь* обновлением ума вашего...». [Рим XII, 2, *курсив мой* – Г.Ш.Х.] Таким образом, как ни парадоксально, исчезновение прежнего (старого) и рождение нового человека неразрывно связано с согрешением героя: воскресение Раскольникова в зачаточной форме начинается в момент совершения самого страшного греха – убийства. Как Н. Бердяев замечает в известной статье о Ставрогине, «Достоевский свиде-

<sup>9</sup> И далее: «Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен.» [Достоевский 1983: 271]

<sup>10</sup> Ср. в «Преступлении и наказании»: «... и когда пробил час, всё вышло совсем не так, в как-то нечаянно, даже почти неожиданно» [Достоевский 1983: 37].

тельствует о положительном смысле прохождения через зло, через бездонные испытания и последнюю свободу. Через опыт Ставрогина, Ивана Карамазова и др. откроется новое. Сам опыт зла есть путь, и гибель на этом пути не есть вечная гибель.» [Бердяев 2007: 6] Как мне представляется, этот концепт у Достоевского (имеется ввиду концепт «Великого грешника») созвучен с антропологией и эсхатологией апостола Павла. Согласно Павлу, история греха парадоксальным образом выступает как подготовка Божьей благодати.<sup>11</sup> А сущность греха именно в том, что человек отграничивается от пути преобразования, т.е. от принятия нужды открытости/свободы и не поддается событию-Христу.<sup>12</sup>

### МОТИВЫ (ПОГОНЯ ЗА ЛЮБОВЬЮ, ЗАКОН, КАМЕНЬ)

Далее следует обратить внимание на некоторые мотивы. Во-первых, на мотив погони за любовью (см. в библейской истории: «Савл, что ты гонишь Меня!» [Деян. IX, 4.]). В венгерском романе мотив гонения на фабульном уровне имеет достаточно конкретное значение: он означает 'преследовать, гнать церковь'; 'расследовать, задерживать и осуждать христиан'. В то же время, мотив гонения претерпевает резкую трансформацию на уровне сюжета и приобретает новое значение: гонение выступает в смысле 'гоняться за любовью' другого человека, провоцировать любовь чужого, следовательно, заставить другого человека, чтобы он принял и полюбил меня. Цитирую из романа Месёя слова Тоху, обращённые к Савлу:

«Думаешь, я не вижу? Ты мог бы сжать сухую ткань. Еще больше... еще больше любви! Разве не достаточно того, что дал Господь?» [...] Любовь исходит от Господа и идет к Господу. Он любит тебя, а ты Его гонишь, хочешь догнать Его. Если б он не любил тебя, как бы ты мог любить Его?» [Месёй 2021]

Далее *гонение* ставится в параллель с мотивом *бега* Павла после его обращения. В первом послании к Коринфянам пишется: «Не знаете ли, что бегущие на ристалище бегут все, но один получает награду? Так бегите, чтобы полу-

<sup>11</sup> «А когда умножился грех, стало преизобилывать благодать.» (Рим V, 20). Так, по определению Бульзмана «...человек может получить жизнь свою лишь по Божьей благодати, но эту благодать он может обрести лишь уничтожившись перед Богом; поэтому грех, в который впал человек, парадоксальным образом является предпосылкой получения благодати.» [Бульманн 2012: 53]

<sup>12</sup> «Павел убежден в том, что человек не в состоянии освободиться от своего прошлого, более того, он не желает быть свободным и предпочитает оставаться таким, каков он есть. Такова сущность греха.» [Бульманн 2012: 53]

чить.» [1 Кор. IX, 24.] Итак, гнать Иисуса получает новое значение и наполняется смыслом 'гнать, искать, преследовать истину' и 'бежать за нетленный венец' т. е. за благодать Божию. Напомним, что именно данная библейская цитата о беге Павла служит эпиграфом к роману Месёя.

Мотив «погони за любовью» (и в форме 'жажда другого человека') также имеет центральное значение в сюжете «Преступления и наказания» (см. уже в самом начале романа: «Но теперь его <Раскольникова> вдруг что-то потянуло к людям [...] ощутилась какая-то жажда людей» [Достоевский 1983: 7]). Библейское ядро романа – воскрешение Лазаря из мёртвых – выступает именно притчей о спасительной любви: Иисус «так любил» Лазаря, что он «прослезился» при его смерти, увидев скорбь Марфы и Марии, а воскрешение его выражает преодоление смерти, закона и греха – силой любви. В данном мотиве раскрывается полноценное, и не сентиментальное, а метафизическое значение заключительной сцены романа: «Их воскресила любовь..» [Достоевский 1983: 270] Естественно, тут речь идёт о божественной, следовательно, создающей, творящей любви – о любви-благодати, без которой Раскольников не способен освободиться от своей идейной диалектики. Не случайно, что Раскольников также «прослезился» – подобно Христу, признавая, что Соня безоговорочно любит его. Ср. у апостола Павла – «если не имею любви – то я ничто» (1 Кор XIII, 2).<sup>13</sup>

Следующим маркированным сюжетобразующим мотивом романа «Савл» является отношение преступления к закону. Как известно, именно в изменении и переосмыслении этого отношения сосредоточивается одно из важнейших поучений апостола Павла: «Ибо мы признаём, что оправдывается верою, независимо от дел закона» (Рим III, 28); «своя праведность от закона, а праведность от Бога – через веру в Христа» (Фил III, 9); «А если вы духом управляетесь, то вы не под законом» (Гал V, 18). Для Павла же, пишет Ален Бадью, в своей книге «Апостол Павел. Обоснование универсализма», Христос–событие неоднородно с законом, а превосходит всякое предписание – благодать не нуждается ни в понятиях, ни в ритуалах. [Бадью 1997]. Павел считает, что «еврейская набожность, покорность закону на деле была бегством от истинного зова Бога, от решения.» [Бульман 2012: 57]. Из этого следует, что предстоящий поворот – обращение Савла – должен привести к изменению отношения к закону. В романе Месёя, идентичность Савла обеспечивается именно соблюдением предписания Ветхозаветного Закона. Савл видит в древнем законе возможность «поймать себя», и каждое изменение и нарушение закона угрожает его внутренней сущности уничтожением и мо-

<sup>13</sup> Бердяев считает, что на обретение дара любви следует смотреть как на цель всей человеческой истории: «Не заключается ли смысл мирового и исторического процесса в этой Божьей жажде встретить свободную ответную любовь человека?» [Бердяев 1923: 70]

жет поставить под сомнение не только «твёрдый, древний закон», но и его я, его самость, полностью слитую с этим законом.<sup>14</sup> Кризис идентичности вызывается именно осознанием парадокса – «непорочность по правде закона» приведёт к законному убийству и полному уединению. Так звучит самоопределение Павла в его Послании к Филиппийцам, «По ревности гонитель Церкви (Божией), [я] по правде законной – непорочный.» (Фил III, 7). Стоит заметить, что в Евангелии Достоевского данный фрагмент библейского текста выделяется карандашом.<sup>15</sup>

Напомним, что статья Раскольникова «О преступлении» как раз рассматривает взаимосвязь преступления с законом. (В интерпретации Разумихина статья о том, «есть или нет преступления?» [Достоевский 1983: 126] С одной стороны, он анализирует «психологическое состояние преступника в продолжение акта исполнения преступления». С другой стороны он утверждает, что люди «по ещё неизвестному закону природы» разделяются на два разряда (разряд слабых, «обыкновенных» и разряд избранных, «необыкновенных» людей.) Он рассматривает вопрос, имеют ли право «необыкновенные люди», т.е. благодетели человечества – преступить закон для осуществления своих благотворительных идей ради всего человечества. Ведь древнейшие законодатели и установители, говорит Раскольников, «давая новый закон, все, до единого были преступниками», ведь они «нарушали древний, свято чтимый обществом и отцов перешедший» закон [Достоевский 1983: 128].

Итак, Раскольников тоже воспринимает закон в качестве воплощения Идеи, а нарушение закона как борьбу между старой и новой идеей, и, далее, между старым и новым Словом. Однако смысл закона меняется по ходу развёртывания сюжета: «древний, чтимый обществом закон» перевоплощается в романе в волчий закон «сильных», основанный на насилии над слабыми.<sup>16</sup> «Это их закон» – говорит Раскольников. А выявление этой общей закономерности называет Соня «мрачным катехезисом» Раскольникова, который стал «его верой и законом». Исходя из этого, значение слов *закон* и *преступление* резко изменяется в романе: тут речь идёт не о том, можно ли переступить ветхозаветные законы («Не убивай.»), но о том, можно ли преступить закон «необходимости» (напр. материальной необходимости, нужды), и, как ни парадоксально, можно ли, например, ликвидировать узаконенное насилие, царствующее в мире посредством убийства. Находясь уже в сибирской ка-

<sup>14</sup> См. у Павла: «Вот, ты называешься Иудеем и успокаиваешь себя законом...» (Рим II, 17)

<sup>15</sup> В комментариях читаем: «Стихи 7–8 отчёркнуты карандашом слева.»

<sup>16</sup> «Я теперь знаю, Соня, что кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин. Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на больше может плюнуть, тот у них и законодатель; а кто больше всех может посметь, тот и всех правее.» [Достоевский 1983: 206–207, *курсив мой* – Г.Ш.Х.]. Символическим образом действия этого закона выступает, в том числе, побивание до смерти кобыленки.

торге, Раскольников воспринимает факт убийства именно с этой позиции: «Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона, пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно!» [Достоевский 1983: 268] Выражение «буква закона» представляет собой крепкую ссылку к известному месту второго послания Павла Корифянам: «Он дал нам способность быть служителями Нового Завета, не буквы, а духа; потому что буква убивает, а дух животворит.» (2 Кор III, 6, *курсив мой – Г.Ш.Х.*). Также отметим, что статья Раскольникова была подписана только «буквой». Это вероятно указывает и на то, что буква как представитель безличного закона и безличной идеи может стать смертоносной силой в мире.<sup>17</sup>

В то же время вспомним, одновременно, что идеи Раскольникова о преступлении уходят корнями в искаженный образ о Новом Иерусалиме. Он убеждён, что деятельность необыкновенных законодателей человечества ведёт мир к желанной цели. В диалоге с Порфирием он утверждает, что между «п(е)реступниками», дающими новый закон, и обществом, верующим в *древний закон* борьба и кровопролитие будет продолжаться до конца времён. Тем самым Раскольников – в деформированном виде – возобновляет историко-философскую концепцию Блаж. Августина «О Граде Божиим» (*De Civitate Dei*), где вся история человечества выступает как постоянная борьба двух божественно-человеческих сил: «Царства Божия» и «царства земного».<sup>18</sup> Однако романский сюжет заключается именно в том, что Раскольников приобретает новую самоидентификацию: в Эпilogue он отвергает ложный образ Нового Иерусалима как идеологему («морозную язву») и открывает Новый Иерусалим как символ новой ценности в самом себе (эта ценность отождествляется с «бесконечными источниками жизни»). Благодаря этому, образ Иерусалима

<sup>17</sup> Этот безличный закон Бердяев называет *внешним*, нарушение которого выступает как первый шаг христианского человека на пути к трагическому акту свободы и новому миру – к божьей благодати: «Человек выходит из под внешней формы, внешнего закона и страдальческими путями добывает себе внутренний свет. Все переходит в последнюю глубину человеческого духа. Там должен раскрыться новый мир.» [Бердяев 1923: 73]

<sup>18</sup> Провозвестниками истинной истории человечества были те немногие праведники и пророки, которые еще в «темные века» истории поняли свое истинное Божественное предназначение. Именно они, немногие, избранные самим Господом, и составляют на земле «Град Божий», как земное выражение «Царства Божьего». См. эту концепцию в искаженном виде у Раскольникова: «Первый разряд всегда -- господин настоящего, второй разряд -- господин будущего. Первые сохраняют мир и приумножают его численно; вторые двигают мир и ведут его к цели. И те и другие имеют совершенно одинаковое право существовать. Одним словом, у меня все равносильное право имеют, и -- *vive la guerre éternelle* -- до Нового Иерусалима, разумеется.» [Достоевский 1983: 129]

удваивается и выступает как сакральное место раскаяния, локус соприкосновения с грунтом бытия.<sup>19</sup>

Тут небезынтересно вспомнить оригинальную интерпретацию Достоевского романа «Анна Каренина». В известной статье «Восьмая часть Анна Каренина» он рассматривает именно соотношения закона с человеческой преступностью. Это статья особенно интересна тем, что толкование закона Достоевским чуть не совпадает с истолкованием закона Раскольниковым. Достоевский сразу обращает внимание на эпитафию романа, «Мне отмщение и Аз воздам» в интерпретации апостола Павла. [Рим XII, 19]. «Закон дан, написан, сформулирован, составлялся тысячелетиями. Зло и добро определено, взвешено [...]» [Достоевский 1973: 318–323]. Итак, закон в понимании Достоевского соответствует кодексу, которому «предстоит следовать слепо (ср. со слепотой Савла) [...] и следует держаться того, что написано, и держаться буквально и бесчеловечно ...» [Там же]. Подобно апостолу Павлу, Достоевский различает «древний», следовательно, человеческий закон («закон греха и смерти»), и «закон духа». Однако, в отличие от Павла, у которого дух сопротивляется телу как метафизическая сущность к физической («закон духа жизни во Христе»), Достоевский, с одной стороны, устанавливает, что «ненормальность и грех» исходят из самой человеческой души, а, с другой стороны, он говорит о «законах духа человеческого», которые настолько «ещё неизвестны и таинственны», что у человеческого духа нет, и не могут быть ни «лекарей, ни даже судей окончательных.» [Там же] Тут вероятно соприкасается тайна духа человеческого с тайной мира. Однако эти тайны совершенно недоступны человеку, только Богу, а человек может только догадываться по ним («Теперь мы видим как бы сквозь стекло, гадательно...» [1 Кор XIII, 12]). Единственный исход из данного положения, указанный в романе Толстого – это путь к Милосердию и Любви, пишет Достоевский.

В то же время, идея разделения людей на два разряда – на «избранных», «великих, сильных», которые берут на себя наказание и мучения за грехи людей, и «слабых, малосильных», которые «должны служить материалом» для первых –, отсылает нас дальше, к образу Великого Инквизитора. В поэме Ивана Карамазова нарушение закона и тема преступления проявляется несколько в другой форме – в аспекте свободы выбора, и, опять же, в аспекте любви. Вместо «твёрдого, древнего закона» Христос возлагал на человека тяжесть выбора во имя свободы сердца («обременил людей мучениями»).

<sup>19</sup> Вспомним эту сцену из романа: «...цельное, новое, полное ощущение «загорелось в душе одной искрой и вдруг, как *огонь*, охватило всего [...] упал на землю, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. [...] Это он в Иерусалим идёт, братцы, с детьми, с родиной прощается, всем миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лбызает.» [Достоевский 1983: 260, *курсив мой – Г.Ш.Х.*]

Поскольку он отверг чудо, тайну и авторитет, человек должен «свободным сердцем решать, что добро, что зло», и руководством для этого служит, естественно не закон, а всего лишь – *живой образ Христа*. Вот так звучат обвинения кардинала, «страдающего инквизитора» (как выражается Алёша), где титул *инквизитор* несёт в себе значения лат. *inquirō* 'расследовать, исследовать, вести следствие о ком, о чём, осматривать'. Как ни удивительно, «страдающий Инквизитор» является сыщиком, подобному Савлу. Таким образом, Инквизитор действует как новый законодатель, давая людям хлеб и разрешая им даже грешить, чтобы избавить их от страшных мук «личного и свободного решения», тем самым делая их счастливыми. Несомненно, тема свободы и выход из-под власти закона во имя любви стоит в центре поучений Павла. Согласно ему, человек свободен в своих решениях: «Всё мне позволительно, но не всё полезно...» (1 Кор VI, 12). Однако каждая встреча ставит человека в новые ситуации, и каждая ситуация представляет собой своего рода вызов, призыв к нему быть свободным. Вопрос лишь в том, способен ли он услышать этот зов, призывающий его быть самим собой в свободном решении. [Ср. Бультман 2012: 56]. Совершенно ясно, что в образе страдающего Инквизитора воплощены страшные сомнения Ивана (*inquirō*), мучающие его непрерывно, а в фигуре молчащего Христа поэмы манифестируется его надежда на воскресение. Внутренняя борьба Ивана перевоплощается в его поэме в эти два образа, которых, одновременно, можно воспринимать, как столкновение «прежнего, старого» и «нового» человека. Иначе говоря, как Савла и Павла.

Метафорическим эквивалентом закона в романе «Савл» выступает *камень*. Это не удивительно, если учесть, что у святого Павла служение закону обретает значение служения «смертоносным *буквам*, начертанным на *камнях*.» (2 Кор III, 7). В то же время, камень как лейтмотив пронизывает весь роман и проявляется более чем семьдесят раз в этом достаточно коротком тексте. Надо сказать, что камень имеет сложную и весьма амбивалентную семантику как в «Священном писании», так и в романе. Как известно, камень одновременно является камнем преткновения, причиной падения, способным к разрушению и наказанию (см. удар камня), с другой стороны, камнем веры и спасения, предвестником воскресения. Например, в видении Даниила камень, оторвавшийся с горы «ударил в истукан» и разбил его ноги. «А камень, разбивший истукан, сделался великой горою и наполнил всю землю.» (Дан II 2, 35). В данном случае в роли Мессии и его царства осмысливается камень, уничтожающий земные власти.

Камень как смертоносный агент выражается в самом акте убийства – в побивании камнями Святого Стефана. Однако уже сам акт «побивания камнями» в древности носило символическое значение и выражало отвержение наказанного человека от общества. В романе Месёя отверженность превращается в акт индивидуации и осмысливается как отчуждённость самого героя,

Савла. Таким образом, предикат объекта действия (убитой жертвы) переносится на субъекта действия (грешника) – на такую перестановку ролей указывает, что после убийства Савл надевает сандалии Стефана. Вот эту замену атрибутами и преобразование соотношения объекта и субъекта следует считать, на мой взгляд, метафорическим актом повествования, свидетельствующим о раскрытии более глубокого смысла события убийства. А в нарративном высказывании мы читаем: «Голая спина Стефана была сухой как *щебень*» [Месёй 2021]. Итак, в нарративном высказывании Савла объект действия, Стефан отождествляется с самим камнем, и это вызывает в память значения «камня преткновения» (*petra scandali*), отсылающего, естественным образом, к образу Христа. Скандал (*scandalon*) проистекает именно из того факта, что Израиль искал закона истины не по вере, а в буквальном действии закона, поэтому сам Христос является камнем скандала, т.е. камнем преткновения для Израиля. Не случайно, что первую фазу внутренней борьбы Савла вводит именно следующая сцена, в качестве признака кризиса его идентичности: «я случайно ударился о камень, и мои сандалии порвались» [Месёй 2021, *курсив мой – Г.Ш.Х.*]. Ведь камень преткновения означает камень «столкновения, камень спотыкания».

Далее именно камень служит в высказывании рассказчика метафорой выражения непонятной для себя ситуации: «Горячие слова, которые я хотел высказать кому-либо, текли передо мной как *валун*» [Месёй 2021, *курсив мой – Г.Ш.Х.*]. Камень видимо переходит в вербальную сферу и в результате трансформации проявляется как знак еще невысказанного, невыразимого внутреннего опыта персонажа, то есть выступает в принципиально новом, *субъективном значении* (подобно идиоме), отличном от смысла, передаваемого культурной традицией. Итак, речь идёт об обновлении камня, о росте его онтологического статуса в мире романа, а артикуляция же и высказывание слова уравнивается рождению субъекта своего текста. А переоценка значения камня и превращение его в означающее не только слова, но и трудности порождения нарративного высказывания соответствует преобразованию всего мира произведения. «Травинка, появляющаяся из каменистой, измельченной земли» и «цветок, вот-вот распутившийся в пустыне», вероятно, указывают на аналогичную трансформацию: *травинка* и *цветок* становятся метафорическими эквивалентами нового рождающегося слова – Логоса. Таким образом сюжетное событие вызывает преобразование, моделируемое в тексте трансформацией *камень:слово*, аналогично превращению неживого, твёрдого, мощного в живое, слабое и маленькое (т.е. *paulus*).<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Нет надобности говорить о том, какое значительное место занимает в «Преступлении и наказании» мотив камня, начиная с «неотесанного» камня, под который скрывает свой клад Раскольников, до камня гроба Лазаря. Всё это подробно раскрыто и интерпретировано в



Итак, именно артикуляция и высказывание своего слова уравнивается возрождению субъекта – поэтому приобретает такое важное значение сцена исповеди в обоих романах. Раскольников раскрывает свою тайну перед юрочивой девушкой Соней, как раскрывает Савл историю гонения перед Тамар – юрочивой девушкой. Акт исповеди служит ядром, языковым центром в обоих романах (естественно, сюда можно отнести и монолог Великого Инквизитора), из которого развёртывается наррация романов – персональное повествование. Но это уже тема для отдельного исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бадью, А. (1999): *Апостол Павел Обоснование универсализма*. Пер. О. Головой. М.; СПб, Московский философский фонд. Университетская книга. Электронный ресурс: [https://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/badyu/02.php](https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/badyu/02.php)
- Балашов, Н. В. (1996): Спор о русской Библии. In *Достоевский. Материалы и исследования*. СПб, Т. 13. 3–15.
- Бахтин, М. (2003): К философии поступка. In Бахтин, М.: *Собрание сочинений. Т. 1*. Москва, Русские словари – Языки славянской культуры. 7–68.
- Бердяев, Н. (1923): *Мирозерцание Достоевского*. The YMCA PRESS Ltd., Прага.
- Бердяев, Н. (2007): Ставрогин. Бердяев, Н.: *Смысл творчества*. Москва, Хранитель, 5–15.
- Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завет. Канонические. (1968) Москва, Издание Всесоюзного Совета Евангельских Христиан – Баптистов.
- Бульман, Р. (2012): *История и эсхатология. Присутствие вечности*. Москва, Канон+.
- Достоевский, Ф. М. (1983): Преступление и наказание. Бедные люди. *Романы. Дядюшкин сон. Повесть*. Москва, Худож., лит.
- Достоевский, Ф. М. (1985): *Братья Карамазовы*. Москва, Худож., лит.
- Достоевский, Ф. М. (1973): Об искусстве. Москва, Искусства
- Иванов, В. (1994): Достоевский и роман-трагедия. In Иванов, В.: Родное и вселенское. Москва, Издательство «Республика». 282–311.
- Kjetsaa, G. (1984): *Dostoevsky and his New Testament*. Oslo, Humanities Press. New Jersey
- Коган, Г. Ф. (1966): Вечное и текущее (Евангелие Достоевского и его значение в жизни и творчестве писателя) In *Достоевский в конце XX в.* Москва, 1966. 147–168.
- Kulcsár Szabó Ernő (1994): *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest, Argumentum.
- Mészöly Miklós (1999): *Párbeszédkísérlés*. Kalligram.

---

специальной литературе о романе [см. напр. Тороп 1984]. Подобно этому, не стоит доказывать, что семантическая трансформация камня тесно связана с преобразованием героя романа. «Вода камень точит» – говорит Раскольников о себе в конце романа. [Достоевский 1983: 517]. Трансформация *камень: вода: слёзы* указывает на путь смыслообразования в романе Достоевского и моделирует превращение личности из неживого, твёрдого и мёртвого в живое.

- Mészöly, M. (1993): Naplójegyzet az Atléta-hoz és a Saulus-hoz. In *A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Riffaterre, Michael (1987): The Intertextual Unconscious, *Critical Inquiry* 13(2), 371–385.
- Топоров, В.Н. (1995): О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (Преступление и наказание). In Топоров, В.Н.: Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва, Издательская группа «Прогресс» – «Культура». 193–258.
- Тороп, П.Х. (1984): Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского, Труды по знаковым системам, Тарту. 138–158.

Dosztójevszkij recepciója  
Magyarországon



Рецепция Достоевского  
в Венгрии



FRIED ISTVÁN

---

## A MAGYAR DOSZTOJEVSZKIJ- BEFOGADÁS ÚTJAI

– Márai Sándor és Tandori Dezső –

Dosztojevszkij egy életen át menekül zsenije és lelkiismerete elől, drezdai és ri-  
viériai hónapos szobákban írja, nyomorogva, két epileptikus roham között a *Fél-  
kegyelmű* és a *Karamazov testvérek* egyes fejezeteit, hogy aztán halódva, betegen  
hazatérve elmondja a Puskin-émlékbeszédet, mely valóságosan megrázkódtat  
egy nemzetet, felrobbant egy társadalmi és történelmi rendet, elindítja azt a po-  
litikai folyamatot, mely ma is tart még. Mi a beszéd értelme? Az orosz népnek  
hivatása van, kiáltja egy író nemzete felé: a nemzet megérti ezt a kiáltást. Mi volt  
Dosztojevszkij életművének értelme, a remekművek, a jelenet a *Karamazov test-  
vérek*ben, mikor Zoszima, a sztarec térdre hull Mitya Karamazov előtt, az em-  
beri sors előtt, vagy a másik jelenet, amikor egy író műve és élete végén néhány  
alkalmi szóval üzen nemzetének, s ezt az üzenetet oly tökéletesen érti meg egy  
nemzet, mintha parancsot kapott volna a végső cselekedetre.

(Márai Sándor)<sup>1</sup>

Mert egészen kétségtelen, hogy az óriás Hegyek, mint Buddha, Krisztus, Arisz-  
totelész, Michelangelo, Dosztojevszkij, Tagore és a többi kevesek olyan területre  
vetettek fénysugarakat, ahová a tömeg nem tudott elhatolni soha, és ami még  
kétségbeejtőbb, az elmúltak fundamentumára állva még hinni se lehet, hogy va-  
lamikor elhatol.

(Tamási Áron)<sup>2</sup>

Ha Dosztojevszkij magyar hatástörténetének részleteit keresi egy kutató, több kér-  
désre kényszerül, hogy akár hipotetikus válasszal szolgáljon:

1.) Milyen szerepet játszik a Dosztojevszkij-befogadás a magyar világirodalom-ká-  
non állandóan módosuló, kiegészülő, szelektáló történetében?

<sup>1</sup> Márai Sándor: Az író és a nemzetnevelés. In uő: *Ihlet és nemzedék*. Budapest, 1992, Akadémiai/  
Helikon, 52–53. o.

<sup>2</sup> Tamási Áron: Vértanúsors és tömeghivatás. In uő: *Jégtörő gondolatok. Útirajzok, esszék*. I. Ösz-  
szegyűjt, jegyz. Tamási Ágota, Z. Szalai Sándor. Bev. Z. Szalai Sándor. Budapest, 1982, Szépirodalmi,  
162. o.

- 2.) Melyek voltak e befogadás szerveződésének feltételei, ideértve a 19. század utolsó harmadától kezdve sorra megjelenő fordításokat, az eleinte közvetítő nyelvből (németből és/vagy franciából) származó megismerkedést a század utolsó évtizedeitől szaporodó szakirodalommal?
- 3.) A 19. század ötvenes éveitől az egyes orosz irodalmi alkotások, illetve szerzők megjelenése a magyar könyvkiadásban milyen képet alakított ki az orosz irodalomról, és a 19. századi olvasmányok, emellett, részben ezzel ellentétben a közvéleményre áradó politikai vonatkozású információk segítettek-e a Dosztojevszkij-befogadást, ráakódtak-e a pánszlávizmus fenyegetéséről érkező dolgozatok révén az irodalmi befogadás mikéntjére? Az orosz hatalomról, (történelmi) viszonyokról, a cári Balkán-tervek értelmezéséről és a Habsburg, majd a dualista Monarchia érdekeit szem előtt tartó politikai-hatalmi (és idesorolhatóan kulturális) gondolkodás megnehezítette-e Dosztojevszkij műveinek mindenképp irodalmi értelmezését, vagy a művekből kiemelt ruszofil elemeket abszolutizálta, miközben nemigen vitatta az életmű jelentőségét? A Turgenyevet kronológiailag követő orosz irodalom státusának elismeréséhez hozzájárult-e a korábbi Puskin-, Lermontov-, Turgenyev-olvasások<sup>3</sup> tapasztalata? Milyen mértékben hatott a nemzetpolitikus Dosztojevszkij magyar olvasóira? A küldetés-tudattól vezérelt orosz szerzők, Tolsztoj és Dosztojevszkij munkásságának megismerése módosított-e a részben az orosz irodalom sugallta imagológiai jellegű orosz-ság-képzeten? Mennyire mondható általánosnak a Jókai képviselte felfogás, mely szerint jókora különbség van a cári Oroszország, illetve írói/kultúrája között, míg az előbbi a kíméletlen elnyomás megtestesülése, a más népek szabadságának eltiprója (és e tételt Jókai orosz tárgyú köteteivel példázza),<sup>4</sup> az írók közvetítette szellemiség, népképzet rokonszenvre és együttérzésre tarthat számot (a *Szabadság a hó alatt* című regényre hivatkozom).

E néhány szempont bizonyos irányíthatja a kutatást, amely részben ismerős, jórészt azonban ismeretlen területen törhet csapást. A magyar tolsztojánizmusról viszonylag bőséges ismereteink vannak, viszont Dosztojevszkij esetleges jelenléte a magyar világirodalmi olvasmányok között, a magyar irodalom jeleseinek Dosztojevszkij-ismerete és annak némely következménye még feldolgozójára vár. Amiként annak

<sup>3</sup> Az orosz irodalom magyar befogadásának történetéről tájékozódhatunk Kozocsa Sándor és Radó György bibliográfiai könyvsorozatából, valamint a Zöldhelyi Zsuzsa és munkatársai által összeállított, jegyzetelt szöveggyűjteményekből. A Világirodalmi Lexikon az egyes írókról alkotott szócikkeiben feltünteti az adott mű első magyar fordításának évszámát. Dosztojevszkij magyar befogadásáról készült vázlatos felmérés: Rejtő István: Dosztojevszkij Magyarországon (1851–1945). In Kemény Gábor (szerk.): *Tanulmányok az orosz-magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. II. Budapest, 1961, Akadémiai Kiadó, 293–339. o.

<sup>4</sup> Az alább említett regények mellett két elbeszéléskötet (*Véres könyv*, *Észak honából*) ismert meg Jókai orosz-ság-képével.

megfontolása is, hogy (például) a *Pesti Napló* 1888-ban, 115 folytatásban, Szabó Endrének orosz eredetiből készült átültetésében publikálta a *Bűn és bűnhődést*, majd 1896-ban, ugyancsak 115 folytatásban és Szabó Endre fordításában *A félkegyelműt*.<sup>5</sup> Azaz tárcaregényként(!); az e műfajt szívesen és rendszeresen olvasóknak lehetővé téve (bizonyára kevésbé) világirodalmi műveltségük kiszélesítését szorgalmazó olvasást, (inkább) egy bűnügyi elemeket is tartalmazó, „érdekesnek” minősülő-minősíthető regénnyel történő megismerkedést, amiért az a szerzői név szavatolt, amely jelen volt az időszerű irodalmi híradások között.

Előzetes felméréseim szerint Márai Sándor és Tandori Dezső megnyilatkozásait messze nem fölösleges kiemelni a magyar Dosztojevskij-befogadás történetéből; ezek nem (egészen) mentesek, főleg a Máraiéi, az említett imagológiai előfeltételezésektől, és annyiban teszik bonyolultabbá a magyar befogadástörténetet, hogy egyik író sem oroszul olvasta a műveket, hanem jórészt magyarul, Márai az emigrációban németül; elsősorban meghatározónak vélt jelenetek és alakok értelmezésére került sor, egy irodalmi idegenségtapasztalat reagálási akciójára. Egy-egy mű, műcím, figura (mint Pilinszknél Sztavrogin)<sup>6</sup> nyomán fogalmazódik meg egy írói alkatról, magatartásformáról körvonalazott vélemény, nemegyszer valamely jellegzetesnek, egy legendából elvontnak a leírásába ütközünk, máskor a pszichoanalízisnek a személységre vetítésével jeleskedő életrajzi mozzanatok merülnek föl a Dosztojevskij-képen. Kevésbé a művészi pálya epizódjai, inkább a biográfiából közkeletűvé lett sorsfordulatok,<sup>7</sup> melyekkel párhuzamosan a cár Oroszországában élhető íróéletekre szintén vetül fény. (Persze, ez nemcsak a magyar irodalomszemlélet különössége.)

E vázlatos bevezetés következtetése, hogy a komparatiztika régebbi, franciának mondott iskolája igényeitől (melyek mindenekelőtt két irodalom, szerző, mű valóságos, adatokkal erősíthető, közvetlen érintkezéseinek taglalását szorgalmazták) ugyan ne forduljunk el teljesen, de a hatástörténeti elemzést kíséreljük meg kiszabadítani a kapcsolattörténet, a kontaktológia fogságából, és részint a kulturális-irodalmi transzfer irányába mozdítsuk ki, részint – noha a kutatásnak messze nem elhanyagolható tere lehet – a merő fordításvizsgálatot (a szövegek egybevetésekor szemlélt „hűséget”) a helyén kezelve tegyük az eddigieknél többretegűvé, összetettebbé a kiinduló és a célnyelv szövegeinek egymásra olvasását.<sup>8</sup> Másképpen fogalmazva: természetesen a magyar fordítás összevetése az orosz eredetivel lehet

<sup>5</sup> Hansági Ágnes: *Tárca-regény-nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*. Budapest, 2014, Ráció, 403, 411. o. Érdekességképpen írom ide, hogy Csehov *A párbaja* 1895-ben 33 folytatásban jelent meg: uo. 409. o.

<sup>6</sup> Legutóbb az idevágó szakirodalmat is összefoglalva: Eisemann György: Epikus cselekvés-lírai újraírás. Pilinszky-versek Dosztojevskij-idézéseiről. *Filológiai Közöny*, 2014. 3. sz. 369–384. o.

<sup>7</sup> „Az ítélet felolvasása után két perc telik el a várakozásban. Akkor a dobok peregni kezdenek, az elítélt szemérol leveszik a kendőt.” Márai Sándor: Dosztojevskij. In Márai 1992, 103. o. Az esszé ebből az „élményből” magyarázza, hogy az „író hősei mintha mindig e két perc feszültségében élnének.”

<sup>8</sup> Fried István: *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*. Budapest, 2017, Lucidus, 39–63. o.

elvégzendő feladat, de az esetleges elértésekre vagy a kényszerű, de mellőzhetetlen és magyarázható megalkuvásokra rámutatás kevéssé eredményezheti a magyar Dosztojevszkij-ismeret elmélyítését. Ehelyett talán produktívabb annak fölmérése, miszerint azok az irodalmi vagy kulturális reáliák, utalások, intertextusok, önértelmező stratégiák miképp szembesülnek, egyáltalán szembesülnek-e a magyar fordítás során az orosz író adott művének világával. A nyilvánvaló, nem csak időbeli távolság nyomába eredve tudatosítható, vajon a Dosztojevszkij megidézte, szövegileg realizált, szövegi és képi (ikonok szerepe) örökség megszólal(tatható)-e a nem kortárs (vagy akár kortárs) magyar olvasó számára a magyar (akár eredetiből készült) tolmácsolásban.

Talán nem fölösleges, ha a legtöbbet emlegetett, vitatott problémát hozom föl elsőként annak igazolásául, hogy korántsem a mindig nehezen körülírható fordítói hűségre, illetve hűtlenségre emlékeztetés a tétje a fordításelemzésnek. Hanem – egyszerűsítve – világszemléletek vagy etikai(!) felfogások eltéréseire döbbsenhet rá a fordítás, a magyar szöveg olyan értelemben, hogy az eredeti szöveghez közelítő egy egészen más „alapállásból” gondolja el az etikai vonatkozást, ennek okán az eltérés „terminológiai”, adott esetben világnézeti/szemléleti szinten jelzi a szerzői és a fordítói elképzelés különbözősét. Nem arról van szó, hogy a fordító – elgondolását érvényesítve – nem veti alá magát a szerző fogalmi világának, hanem arról, hogy a sajátját (mely persze, nem kizárólag az övé, hanem környezetéé, a szó szűkebb és tágabb értelmében), mondhatnók, reflektálatlanul tulajdonítja a fordítandó szövegének. Nemcsak a két nyelvben eltérő, nyelvtani természetű megfontolások játszhatnak szerepet, hanem a kétféle hagyomány, az orosz (pravoszláv) és a magyar (nyugati keresztény/keresztény) is, illetőleg Dosztojevszkij és magyar fordítója innen is levezethető „valláserkölcs” felfogásában mutatkozó különbség. E két, lényegbevágó „terminológia” eltérése következményeként a látszólag ugyanaz áthidalhatatlanul válik nem ugyanazzá.

Előbb a mindig fölmerülő kérdés, a regénycím. A bonyolultabb és valóban nehézkesebben magyarul megszólaltatható *Presztuplenyije i nakazanyije*: már az oroszul jól tudó Szabó Endrénél *Bűn és bűnhődés*;<sup>9</sup> vagyis, jóllehet nem németből fordított, nem vethetjük egészen el a *Schuld und Sühne*-t mint mintát. A „nyugati” – korai – variáns, a *Razskolnyikoff* szerencsére nem honosodott meg a magyar irodalomban. A magyar cím kitűnően hangzik, a főhős életének két szakaszára, azok egymásbaérésére utal. Ám hiányzik belőle, hogy itt nem kizárólag jogi értelemben vett bűnről, nevezetesen egy akart és egy akaratlan gyilkosságról van szó (a tárcaregény olvasói így is olvashatták), hanem erkölcsi törvényeken való átlépés, etikai normák áthágása következményeiről, amelyeket egy „világnézettel”, a 19. század univerzálissá tett felfogásával vél a főszereplő alátámasztani. Razskolnyikov abban a tekintetben közel áll a 19. század karrierregényeinek fő alakjaihoz, hogy cselekedetével a maga

<sup>9</sup> Már a napilapban közléskor is, vö. 5. sz. jegyzetben i.h.



felsőbbnek hitt „igazságát” véli szolgálni, megtagadván a valóban felsőbb igazság etikáját. A dilemmára, amely Raszkolnyikové és koráé (másképpen a francia regényekben Rastignacé, Julien Sorelé,<sup>10</sup> másképpen a viktoriánus kor Becky Sharpjái) a maga „idegenből” importált feleletét adja, mely feleletben utóbb maga is elbizonytalanodik; mely személyiségének válságát eredményezi; és amelyre a regényegészben érkezhethet többféle reakció (Szonyáié, Porfirijéé).

Egy másik problémakör a kétnyelvűség strukturáló szerepe (az orosz és a magyar irodalomban). A magyarnyelvűségért folytatott 18–19. századi küzdelem nyelvpolitikai/kritikai megjelenítése, a magyar irodalomban is sokszor kárhoztatott két/többnyelvűség ugyan polémikus, szatirizáló, parodizáló irodalom tárgya, semmiképpen nem démonizáló, Jókainál sem. Ám az orosz és a magyar irodalomban más-más nemzeti-kulturális elgondolásokba ágyazódik. Nemezszer az egymással szembenálló ellenfelek duplex veritasa lesz cselekménnyé, mint Jókai *Rab Rábyjában*. Ez a duplex veritas Dosztojevszkijtől eleve idegen. Mármost a nem orosz szakot (szlavisztikát) végzett hallgató az inkriminált helyeket bizonyára magyar irodalmi tapasztalataival olvassa, azok viszont egy eltérő nemzetkép formálódásáról tanúskodnak. S ha Turgenyev regényeinek szalonjeleneteiben a magyar olvasó/író Krúdy Gyula, vagy rajta is túl, általában a „nemesi fészkek” rokon hangulatát képes érzékelni, nem bizonyosan tudatosítja, miből fakad a Dosztojevszkij-regények indulata, kritikai megjelenítő ereje az oroszától eltérő (nyelvű) kultúrájának a társadalom és jórészt a liberálishoz közeli értelmiségiek beszédrendjével szemben. A fordító az értő olvasók közé tartozik. Mégis fölmerülhet: a szavakhoz, mondatokhoz, az azokra gondolt jelentéshez hűnek maradván is kárt szenved a kulturalitás, amely a szóválasztásban, az orosz olvasó előtt ismerős fordulatokban, allúziókban, a képi utalásokban teszi lehetővé író és olvasó párbeszédét.

Konkretizálva a följbbsieket:

- 1.) Amiről eddig szó volt, mentalitás- és társadalomtörténeti vonatkozásokban gazdag. Tolsztoj és Dosztojevszkij regényeik elé nemezszer a Bibliából kiemelt mondat(ka)t illesztenek mottónak.<sup>11</sup> Ezek a pravoszláv Bibliából származnak, és például az *Ördögök* egy fontos fejezetének nem egy bekezdésében a szereplő (Sztyejan Trofimovics) francia nyelvű kommentárjainak kontrasztjai. A két nyelv két gondolatosság ütközése, egy talajtalanná lett és időből kiesett szereplő kapaszkodása; a Biblia mondatainak szilárd bizonyossága és a társasági életben nélkülözhetetlen francia nyelv felületes evilágisága között.<sup>12</sup> Itt azonban a fordí-

<sup>10</sup> A napóleoni példa szem előtt tartásában van közös a francia és az orosz figurák között.

<sup>11</sup> Többek között a *Karenina Annában*, az *Ördögökben*, a *Karamazov testvérekben*.

<sup>12</sup> Fried István: A legfelelősebb(?) ember (Sztyejan Trofimovics – Dosztojevszkij – Turgenyev). *Forrás*, 2015, 4. sz. 63–72. o. Ugyanitt *Lapozás* című versciklusában emlegeti Tandori Dezső a *Karamazovokat* és Tolsztojt, uo. 58. A harmadik szerző Virginia Woolf; s bár nem kerül szóba, viszonya Turgenyev regényeihez eléggé közismert.

tói kétségre hivatkoznék. Mi történik akkor (mint korábban írtam), ha a fordító a katolikus vagy református Bibliához fordul segítségért (s hová máshová fordulhatna?): vajon ugyanaz a passzus ugyanaz marad-e. Nyelvileg valószínűleg közelíthető egymáshoz, annyit azonban feltétlenül közbe kell vetnem, hogy a szerb vagy a bolgár fordítót nem gyötörheti az a kétség, ami a szlovákokat, a szlovént vagy a magyart: tudniillik, hogy az ógyházi szláv és más szerb/bolgár/orosz nyelvi érintkezés (hatások!) nemcsak a (nyelvi) megfelelést teszik lehetővé, hanem a tágabb értelemben vett szakrálisat is, míg a magyar és a szlovák fordító a saját bibliai hagyományaira kénytelen hagyatkozni (a szlovákok a králicei biblia evangélikus változatára). Ekképpen – ismételve – az ugyanaz adekvációja legalábbis problematikus marad, a fordítás ténye talán erősebben hangsúlyozódik.

- 2.) Vissza a francia nyelvű beszédnek funkcionálásához. Közismert, hogy már a 18. században az orosz arisztokrácia – beleértve a cári udvart, a tudományos életet, általában a nemességet – milyen mértékben használta (a társasági életben) a németet és főleg a franciát. Az orosz klasszicizmus drámaírói igen sokat köszönhettek a francia példaképnek (akár nálunk Bessenyei György). A 19. század orosz prózája pedig a kétnyelvűség, helyenként a kettős irodalmiság érzékeltetésével viszi színre a felsőbb társadalmi osztályok érintkezési formáit. A *Háború és béke* bevezető fejezete vagy Beuhov *Pierre* neve állandó hivatkozási anyag. Dosztojevszkij nyelvkritikai magatartása határozott jelzéseivel még a Tolsztojénál is radikálisabb. Beszédés, hogy az öreg Karamazov egyik francia mondata („Il faudrait les inventer”) mintha Voltaire-re utalna. Ez és a többi francia mondat idegen test az orosz szövegben, kompromittálja beszélőjét, az ellentétes oldalra szituálja, ugyanakkor a szereplő társadalmi/társasági státusának meghatározhatatlansága nem viszi közelebb ama nemesi réteghez, amelynek francia a beszélt nyelve.<sup>13</sup> A Dosztojevszkij-befogadás paradoxona, hogy nemcsak a francia kiadásokban lesz problematikus a kiinduló és a célnyelv viszonya, hanem a magyarban is, amikor is megeshet, hogy a francia mondatokat esetleg az oroszból fordító szintén a lapalji vagy a regény végén lelhető orosz szövegből adja vissza, szintén (lapalji) jegyzetben. Az olvasás folyamatossága kárt szenved, persze akkor is, csak másképp, ha a francia mondatok a főszövegben magyarul szólalnak meg.

A magyar irodalom orosz irodalmi vonatkozásait tekintve a Dosztojevszkij-regények teljes értékű befogadása némi nehézségekbe ütközött: részint a magyar társadalom, kiváltképpen az aktivizálódó középrétegek – a már említett negatív politikai tapasztalatok miatt – eleve gyanúperrel éltek a magyar oroszirodalom-képtől eltérő jelenségekkel szemben. Ezt a képet jelentős mértékben Bérczy Károly kissé biedermeieresített, ám költői *Anyegin*-átültetése alapozta meg, valamint a neme-

<sup>13</sup> Nemcsak erre szorítkozik a Voltaire-re hivatkozás. Vö. erről: Wolf Schmid: Teodicea A Karamazov testvérekben. Ford. Selmeczi János. *Filológiai Közöny*, 2014, 3. sz. 346–353. o.

si társadalom átpoetizált emlékezetének elkönyvelt Turgenyev-próza. Az *Anyegin* népszerűségét fokozta a magyar verses regény (Arany János, Arany László) részese-dése egy korszerűbb, önreflexiókban gazdag, tekintélyes világirodalmi rokonsággal rendelkező verses epikából, amely aztán a századvégi novellák egyik típusában és a leginkább az *Anyeginre* és a Turgenyev-művekre gyakran reflektáló Krúdy Gyula prózájában fontos szövegközi vonatkozásokat segített megvalósulni.

A Dosztojevszkij-befogadás többarcúságára következtethetünk, hogy esetenként akkor is, ott is nyomokra bukkanhatunk, ahol nyilvánvalóan a Dosztojevszkij-mű – már csak a kronológia miatt – nem szolgálhat előzményül. Jókai idézett Puskin-regényében (*Szabadság a hó alatt*) éppen úgy kiemelt helyet biztosított a *Cigányoknak* (lefordította és a regénnyel együtt közölte), mint Dosztojevszkij a Márai emlegette Puskin-emlékbeszédben. A Nyecsajev-per nyomán született regények (*A jövő század regénye* és az *Ördögök*) igen kevésbé gondolhatók együvé, noha mindkét regényben fölvezetődik egy államregény lehetősége, pozitív és negatív utópiák ütközése, mindketten elutasítanak anarchista ajánlatokat. Jókai a romantika démonizáló stratégiáját veti be, és európai távlatba helyezi az állami terrort, tekintettel a 19. század 30-as, 40-es éveitől akutnak hitt pánszláv veszélyre („Éjszak rémes árnyai”), Dosztojevszkij a fővárostól távolabb eső kormányzóság kisszerű viszonyait állítja színre, jeleníti meg a paródiába (is) illő szereplők machinációit, a naiv-sznob vidéki elit tehetetlenségét és tehetségtelenségét, miközben az orosz és a világ jövőjét tervező, elképzelő válaszok (is) megfogalmazódnak – s mindebbe irodalmi és képzettörténeti utalások komponálódnak be.

Jókai regénye végére Európa „örök” békéjét vízionálja, és egy eszményi minta-állam reményét pendíti meg. Az *Ördögök* – mint jeleztem – több opciót bont ki, egy olyan negatív utópiáét, melynek a 20. században lesz folytatása, a szláv/orosz messianizmusét, mely szintén nem marad következmények nélkül, és nem utolsósorban az anarchiáét, melynek hívei különféle okokból és célzattal robbantanák föl az állami-társadalmi kereteket. Dosztojevszkij és Jókai kortársak, ifjúi éveikben másképpen képzeltek el a világ menetét, mint érettebb periódusukban; ami irodalmi tájékozódásukat illeti, ott párhuzamosságokra bukkanhatunk. Mindketten olvasói és „használói” voltak Dickens és Victor Hugo műveinek (nem feltétlenül ugyanazoknak); a német irodalomból Jókai inkább Heine, Dosztojevszkij Schiller olvasói közé tartozott.<sup>14</sup> Mindkét író fokozatosan alakította ki nemzete küldetésének ideáját, amely a nemzeti önazonosság markáns létrehozásával párosult. Jókai a kettős Monarchia civilizáló feladataival azonosult, hangsúlyozván Magyarország történelmi szerepét, Dosztojevszkij – Jókaihoz hasonlóan – nem tekintett, mert nem tekint-

<sup>14</sup> Közösnek tetszhet a naturalizmus esztétikájának, regényi gyakorlatának elutasítása, a Poe-val induló bűnügyi-lélektani történetek felhasználása.

hetett el hazája nagyhatalmi státusától, az ezzel járó felelősségtől, de nála fölmerül a „harmadik Róma” eszméje, a világ megváltását az orosz áldozat teszi lehetővé.<sup>15</sup>

A Jókai–Dosztojevskij konfrontálást némi kitérésképpen egy 1971-es Márai-naplóbejegyzéssel kísérlem meg alátámasztani. Eszerint: „Jókai regényében a kőszívű ember fiai egytől egyig csalódott széplelkek. Mindegyik akar valamit, és aztán csalódik. A magyar Karamazovok ők, de pasztikból kivágott, akvarellal színezett alakok.”<sup>16</sup> A különbségek által megvilágított hasonlóságok egyben két írói módszer, két írótypus, két műváltozat egymás mellett láthatóságát sugallják; a távolság nem értékbeli, hanem – ha úgy tetszik – módszerbeli, képzőművészeti metaforát működtet a naplóról, „stílszerűen”, mivel Jókai festői tehetségének realizálását jelzi – Dosztojevskij életművében ugyancsak számottevő a képzőművészet jelenléte, utalnék a Svájcban megtekintett Holbein-kép elementáris hatására és regénybeli funkciójára. E kitérőt követőleg annyi vonatkoztatható vissza Márai olvasástechnikájára és irodalomfelfogására, hogy egyrészt Jókai és Dosztojevskij egy bekezdésben említése nem szeszélytől vezetett ötlet, mivel – másrészt – mind Jókai, mind Dosztojevskij olvasása a szűkebb írói világnál messzebbre utal, az irodalmiba bevont imagológiai körvonalazását célozza meg.

Jókai népszerűsége nem akadályozta az újabb világirodalmi áramlatok betörését a magyar irodalomba, jóllehet a naturalizmustól nem egyszer látványosan elhatárolódott, Zolát és Tolsztojt több ízben együtt emlegette, mint olyan szerzőket, akikkel szemben ő másképpen ír. (Más kérdés, mennyire olvasta műveiket; hiányosan fennmaradt könyvtárában meglelhető Tolsztoj *Kreutzer-szonátájának* egy 1890-es német nyelvű kiadása,<sup>17</sup> *Kassári Dániel* című művében Zola *Nanájára* van célzás.) Így a Dosztojevskij-befogadás problémái nem innen eredeztethetők. Az megfontolandó és mérlegelendő, hogy háttérbe szorult-e Tolsztojjal szemben (vagy egy idő után mégsem?). A Magyarországon fokozatosan, de nem szűk körben terjedő etikai anarchizmus, államnélküliség címszó alatt megjelenő és gyakorlati következményekkel járó tolsztojanizmus (ehhez hozzátéve „Tolsztoj futását”-t, melynek je-

<sup>15</sup> „A szlávok hisznek abban, hogy missziójuk van a földön. Ez a szláv küldetésstudat vad, szenvedélyes, erős. Egyszer, a cárok idejében úgy jelentkezik, mint az európai legitizmus védelmezője, másszor, mint a szláv testvérek és népek oltalmazója, most, mint a világ proletárjainak egyesítője, de a lényeg mindig ugyanaz, a tudat, mely Dosztojevskij lángoló szavaival kapta meg legfényesebb értelmét, a küldetésstudatot, hogy a szlávok magára veszi a világ szenvedését, s a kereszténység új, forradalmi élményével ajándékozza meg a birtoklás szűkülő aggodalmában elmerülő világot. Az occidentális ősszorongás életérzésével szemben az orientális ősbizalom élménye dereng Keletről.” Márai Sándor: *Prométheusz megváltása*. In Márai 1992, 218. Márai Walter Schubert *Európa és a Kelet lelke* című könyvéhez fűzött megjegyzéseket. A könyv Svájcban jelent meg 1938-ban, Márai 1939-ben ismerteti.

<sup>16</sup> Márai Sándor: *A teljes napló 1970–1973*. Sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest, 2015, Helikon, 114. o.

<sup>17</sup> „Egy ember, akit még eddig nem ismertünk.” A Petőfi Irodalmi Múzeum Jókai-gyűjteményének katalógusa. Szerk. E. Csorba Csilla, összeáll. Birck Edit, Kómár Éva, Mészáros Tibor, Németh Zsuzsa, Varga Katalin. Budapest, 2005, PIM, 140. o.

lentékeny magyar visszhangja volt) kiszélesítette a Tolsztoj-befogadás területét, ez nem csupán irodalmi jellegű volt (Márai egy esszéjében ír Tolsztoj feleségéről!),<sup>18</sup> természetesen mindez növelte az olvasói érdeklődést. Emellett Tolsztoj rendelkezett szlovák és jóval kisebb mértékben magyar kapcsolatokkal, melyekről hírt adott a magyar sajtó. Idekívánkozik, hogy a magyar russzisztika csak attól fogva lett tudományosan értékelhetővé, miután az egyetemeken megindult az orosz nyelv és irodalom szak, addig német és francia szakirodalomból, életrajzi feldolgozásokból tájékozódhattak az érdeklődők. Nem állítható, hogy Dosztojevszkij regényeit – igaz, jelentős megszakításokkal, melyek (irodalom)politikai okokra vezethetők vissza – ne fordították volna le, mára mindegyik fontos műnek megjelent megfelelő fordítása, és a példányszámok tanúsítják, sikeres szerző lett. Ezt természetesen mozgatótta elő Bahtyin monográfiájának, regényelméleti írásainak publikálása, továbbá a nemzetközi russzisztikában is becsült, sokat hivatkozott magyar (magyar és nem magyar nyelvű) Dosztojevszkij-monográfiák kiadása. Az oroszság-kép azonban – bár a Dosztojevszkij-olvasástól is függően – részint a népszerűsítő, írók készítette esszék alapján formálódott. Ezen a téren a nagyhatású szerzők beszámolóit, esetleg a személyes érintettséget sem mellőző dolgozatait, olvasmányemlékei földelése meglepetésekkel szolgálnak, „az ő Dosztojevszkijük” lett a legoroszbabb orosz író (vö. dolgozatom első mottójával).

Ezt a feltételezést Márainak az emigrációban vezetett naplóiból lehet szemléletesebbé tenni. A már idősebb korban újraolvasott Dosztojevszkij-művekben orosz „nemzeti” tulajdonságok reprezentálódnak (szerinte), és az egyértelműen, egész élete folyamán csodált-becsült Tolsztojjal ellentétben rossz érzéséről számol be; olvasói tapasztalatában az irodalmi megfontolásokat kissé háttérbe szorítva az „oroszságra” valló karakter rajza dominál. Egy helyütt az „orosz zsenik” sorát ekképpen veti papírra: „Pavlov, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov.”<sup>19</sup> Innen és más naplórészletek tanúsításából következtethetünk arra, hogy írói-olvasói viszonya Dosztojevszkijhez ambivalens, igaz, önnön írásához nemegyszer hasonlóképpen viszonyul. A motóban idézettekől elmozdulva az íráság kevésbé kerül a középpontba, inkább része az olvasmányokból fölmerülő emlékeknek. Az időszersítés nem marad el, hol egy társadalmi esemény, hol egy, a jelent átjáró kérdéskör, hol egy akut politikai helyzet kommentálása bukik ki egy szerinte gyöngé német fordításban tanulmányozott *Megsértettek és megalázottakhoz* írt jegyzetből. A szüzsé és az író személyisége ebben az olvasatban egymásra vetül, miközben „misztikus” és nacionalista minősítéssel látja el az orosz írókat. A Márai-szótárban mindkettőhöz különféle aszociációk fűződnek, a „varázsló” Krúdy jellemzője, de „Goethe élete mögött épült a Mű, s a háttérben, mint misztikus díszlet, épült a *Faust* ködvára.” A misztikushoz

<sup>18</sup> Márai Sándor: Egy rossz házasság. In Márai 1992, 101–143. o.

<sup>19</sup> Márai Sándor: *A teljes napló 1967–1969*. Sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest, 2014, Helikon, 292. o.

lehet hasonlítani, mivel ez távolságtartást sugall, de Dosztojevszkij „misztikája” a nacionalizmussal osztozik eszméiben. Utóbb olvasói reakcióiból indul ki, hogy más olvasmányemlékeket is bevonjon értelmezésébe, az elismerés és a nem kevésbé heves elutasítás között ingadozva. A Dosztojevszkij-mű erős érzelmi reakciókat vált ki, és amire Márai (ex negativo) rámutat, a Dosztojevszkij-figurák többértelműsége, rétegzettsége, a többfelől megítélhető regényalakok kiismerhetetlensége, amely az oroszokat és általában az oroszországot Európa számára oly nyugtalanítóvá teszi. Hermann Hessére hivatkozik, hogy a nem kifejtett, hanem sejtetett „végzetes folyamat” jelölje meg a jelen és a jövő baljós előjelű eseményeként.

„Dosztojevszkij *revisited*. Nyugtalanító olvasmány: az érzelmes, szófecserlő, pátoszon túlsugárzik az a démonikus forróság, ami megkülönbözteti a korabeli Dickens és Jókai érzelmes bőbeszédűségétől. Mindig a pénz, aztán a »jóság«, a »szív-tisztaság« – és vég nélküli fecsegés arról, hogy a hős »alapjában« nem olyan bitang gazember, mint amilyen, hanem tiszta szívű... Az olvasó türelmesen hallgatja ezt a népmesébe illő szószátyárságot, de végül is elfárad. Ami Dosztojevszkijben nyugtalanító, fásasztó, elkedvetlenítő, igen, csaknem sértő; nem a mese képtelensége, az előadásmód önkritikátlan hadarása, hanem az »orosz« – örökké a részegség, az önvád, az agresszió határvonalán támolygó soknevű Caliban. Amit Hesse, baljós szóval, »Európa elkaramazovosodásának« nevezett, végzetes folyamat.”<sup>20</sup>

A szöveg értelmezéséhez szükséges tudnunk, hogy egy, az otthonába visszavonult Shakespeare-ről szóló novellájában az őt meglátogató barátaitól végső üzenetként Caliban szavaival búcsúzik. Hozzáteszem, hogy Márai (egyik) újságírói álneve Caliban volt.<sup>21</sup> Ezzel gondolom alátámaszthatónak feltételezésem: miszerint a följobbi passzus elhárító mechanizmus működtetésében érdekelt, az olvasmány hatásától szabadulni akaró értelmező támadó-védekező állást épít ki, hogy a Dosztojevszkij-műből kiáradó nyugtalanság elkerülje. Persze nem kerül el, mint az a napló további olvasásakor kitetszik. Az olvasás nem enyhíti a zavart, a nyugtalanság nem hagy alább. Márai kiemel egy-egy részletet, kommentálja, és elárulja, mily mértékben kerül az orosz mű hatása alá. Az 1970-es esztendőkre már a korábbi elismerés és tisztelet ellentettjébe átcsapó Thomas Mann-értékelés még annyit azért tartogat Márai számára, hogy a német íróhoz hasonlóan (legalább egy naplőbejegyzésben) egybevesse a két nagy orosz szerző munkásságát. Mann *Goethe és Tolsztoj* értekezése lényegében a Schillertől kölcsönzött tipológia segítségével foglal állást az írói magatartások és világban-létük ügyében – szemben a „szentimentális” Schillerrel és Dosztojevszkijjel. Mann *Doktor Faustus*ának egyik kulcsjelenetében a *Karamazov testvérek* egy fejezetével létesít – meglehetősen látványosan – szöveggközi kapcsolatot, Márai elkerüli a találkozást Schiller műveivel. A nem túlzottan terjedelmes

<sup>20</sup> Márai 2015, 85. o. Hesse egy 1919-es esszéről van szó.

<sup>21</sup> Részletesebb kifejtése: Fried István: *Márai Sándor. A XX. század koronatanúja*. Budapest, 2018, Szépművészet, 283–289. o.

Márai-naplórészlet azonban sokat mond, miféle prózapoétika, művészfelfogás felől utasítja el orosz írók „módszeres eljárásait”, egyben – ezúttal – kevésbé olvasóként, inkább pozicionáltságát féltő íróként szólal meg:

„Tolsztoj mégis fegyelmezettebb volt, epikus távlata volt, és Csehovnak volt kritikája és önkritikája, ironikusan. Dosztojevszkij mindig hadar, a mellét veri, a szemét forgatja, sír és nyög, de aztán felvillan ebből a mocskos ködből néha egy szemvakító sugár. (A szta-rec-jelenet.) Tolsztoj mindig prédikált, Dosztojevszkij néha kényszerít, hogy az olvasó higgyen neki.”<sup>22</sup>

Ezzel a néhány idézettel természetesen nem merítettem ki Márai Dosztojevszkij-hez fűződő önellentmondásoktól terhelt, így nem csekély nehézségekkel súlyosbított viszonyának minden részletét. Az érzékeltetett idegenkedésnek nem csak (az egy időben Magyarországon is sokat olvasott) Voguë megnyilatkozásai nevezhetők meg forrásául,<sup>23</sup> hiszen a szláv küldetésstudat és a szláv (eleinte sem csupán irodalmi) kölcsönösség a nyugati szlávok között is szerzett híveket, így veszélyként jelent meg a magyar gondolkodástörténetben. A 20. század történelmének sem mellékes fejezete a szlávizmusok funkcionálása (csehszlovakizmus, jugoszlavizmus) az európai tudat két világháború közé eső periódusában. Márai élményei 1944–1945-ben ott munkálnak az orosz-kép irodalmi emlékei, hogy az emigrációban Dosztojevszkij regényeinek újraolvasásakor, felidézésekor az orosz katonákkal találkozás és a velük való beszélgetés beépüljön a Dosztojevszkij-olvasás keltette nyugtalanságába. Az elkaramazovosodás rémképe az európainak tételezett eszmeiség, műveltség és polgáriság ellen támadó totalitarizmus ideológiájával kap alakot, nemcsak Isten és a lélek halhatatlanságának tagadása és a mindent szabad azonosságát idézve, hanem a rommá lett Európa (melyet immár Iván nem sirat) kiszolgáltatottságát vizionálja: Márai a magyar helyzetet látja rá emigrációjában ilyenképpen. Mindezt kiteljesíti, hogy Márai a „nyugati típusú” regényírás iskolájában szocializálódott, a hazai irodalmi hagyományból válogatott, és a Dosztojevszkij képviselte polifóniával szemben a kamararegény dialogikus megoldásait választotta. A Dosztojevszkij-mű szuggesztivitása és talán vonzása riaszthatta meg. Emigrációjának magányában, mikor a kortárs „világirodalom”-mal nem tudta/akarta fölvenni a kapcsolatot, és a fél-múlt francia irodalmát szemlélte (Gide naplóit, Montherlant regényeit stb.), a hazai, szabadságghiányos irodalomtól elzárkózott, minden nyugtalanító, meggondolásra készítő olvasmány óvatosságra intette, a tagadás vagy elhatárolás gesztusait hívta elő.<sup>24</sup> Márai (szintén) az éjszakai kibeszélések, a tudat mélyrétegeibe vezető olvasóit,

<sup>22</sup> Márai 1992, 85–86. o.

<sup>23</sup> Márai Voguë-olvasmányáról: Márai 1992, 349, 363. o.

<sup>24</sup> Ami feltűnő, Márai említetlenül hagyja az André Gide-től Albert Camus-ig ívelő francia befogadást.

de részint szövegközi utalásai, részint a szereplők szó szerint vett monologikus előadásával elfedett dialogicitás nem engedik a Dosztojevszkij-művek nyelvi sokszólamúságnak érvényesülését, Márai regényterein, polgári-otthon interiőrjeiben más jellegű az időkezelés, mint a Dosztojevszkij-művekben létrejövő téridős szerkezet. Ami a küszöbszituációt illeti, ott megfontolandó, mennyire termékeny lehet az egymásra olvasás; ám a több évtizedes idői és téri távolság miatt Márai elzárkózik a hatástörténeti sorba lépéstől, s a kívülálló értelmező pozíciójából mérlegeli a tagadóvá lett viszonyt, miközben érdeklődése állandósul. Ugyanakkor az orosz irodalomnak tisztelő olvasójaként veszi kézbe Puskin (*Anyegin*), Turgenyev, Tolsztoj, Csehov, utóbb izgalommal Szolzsenyicin (*Ivan Gyenyiszovics egy napja*), majd Szinyavszkij, Amalrik műveit, megismerkedik Kuprinnal – nem felejtve, hogy Puskin- és Turgenyev-olvasásába Krúdy közvetítése is belejátszik. Dosztojevszkij személyiségének változása nem hagyta nyugodni Márait. 84 éves, mikor egy 1984-es (!) amerikai Dosztojevszkij-életrajz 1984-ből származó ismertetésének olvasásáról számol be; ami érdekli, az író szibériai száműzetésének tapasztalata. És ehhez hasonló „tünetet” észlelt „1945-öt követően Magyarországon.”<sup>25</sup>

Máraitól teljesen eltérő, különösnek-egyedinek, akár rendhagyónak fogható föl az, ahogyan Tandori Dezső egyes Dosztojevszkij-alakokat, regényjeleneteket a maga személyes világába, úgy is mondhatnám, irodalmi intimszférájába fogad be, tegyem gyorsan hozzá: prózában, olykor versben és rajzban. Ugyanakkor az összetetések során váratlanul bukkan elő, hogy – el/visszautasítva – olyan irodalmi sorba épül be az orosz író, mely Tandorit vonzáskörében tartja. Így Ambrose Bierce prózáját méltatva: „Bierce-hez képest személyiséget megosztó » Jekyll-Hyde«-történetes Stevenson félúton áll meg, Dosztojevszkij unalmas tablókkal rakja körül, amit nem mer kimondani, szintén Ivanra és Szmergyakovra, Dmitrijre és Aljosára polarizálva anyagát, és – hogy egészen különböző értékű, jellegű vállalkozásokat soroljunk – Evelyn Waugh csak kacérokodik a világi eseménytörténettel.”<sup>26</sup> Bierce „rémparaboláinak” bemutatásakor nemcsak az elhatárolás eszköze segíthet, hanem az is, hogy ez olyan elhatárolási aktus, mely más írók idevonható alakjait hozza játékba. Utóbb Poe öröksége is megidéződik, és ezzel áttételesen a Dosztojevszkij-utalás is új árnyalatot kaphat. Nem kevésbé váratlanul, odavetve bukkan föl a *Vörös és fekete* társaságában a *Félkegyelmű* egy Julien Greent tárgyaló esszében.<sup>27</sup>

Tandori ritkán nyilatkozik meg a Dosztojevszkij-életmű észszerőről, viszont ismétli a regények általa kedvelt, önmagára vonatkoztatható locusait, ezek más-más szövegkörnyezetben mégis többnyire egyfelé mutatnak, egy, a saját szituáltságára (is) érvényesíthető helyzetre. Méghozzá a szövegközi utalások ama esetét hagyja áttetszeni,

<sup>25</sup> Márai Sándor: *A teljes napló 1982–1989*. Sorozatszerk. Mészáros Tibor. Budapest, 2018, Helikon, 195–196. o.

<sup>26</sup> Tandori Dezső: *A szomszéd banánhal*. Szerk. Tóth Ákos. Szeged, 2017, Tiszatáj könyvek, 25. o.

<sup>27</sup> Tandori 2017, 141. o.



mely a tulajdonnév (mint hívószó) megnevezésével félreérthetlenné teszi, honnan való, médiumként a magyar nyelvre történő, mástól származó fordítás szolgálg; e tudatosított alakzatban formálódik a Tandori-szövegüniverzum sokat mondó helyévé, és a továbbiakban akként értelmeződik. Egyik kedvelt utalása Katyerina búcsúja Dmitrijtől,<sup>28</sup> mely egy történelem lezárásának jelződéseképpen funkcionál. Nemcsak egy kiteljesedni nem tudó szerelmi történet (igaz, Dmitrij részéről több minden más volt, talán a legkevésbé szerelmi átlagtörténet) utolsó akkordja, hanem egy félreértés, tévesztés, tévútra került számítás befejező mozzanata, legalábbis a Tandori-„interpretáció” ezt sugallja. Az egyik fontos helyen, a korszakzáró *Úgy nincs, hogy van* verseskötet aforizmusokat sorjázató; nemegyszer költői prózába átcsapó, versformába tördelt bevezetőjében (mely a „pontversek” kontrasztjaként volna fölfogható) utalásszerűen ennyi olvasható: „Kátya a *Karamazovok* végén,/a Szibériába induló Mityának:/ »A szerelem elmúlt, Mitya.«” Ez a néhány sor előkészítése a Tandori-beszéd egy rendkívül súlyos mondatának, mely újrájátszatja a Dosztojevskijnél „interpersionális” szituációt, hozzátéve a maga monologikus helyzetét, a jelenetet a saját beszédére hangszerelve. A Dosztojevskij-allúzióhoz igazított mondat az idézet idézete, kurta figyelmeztetés előzi meg: „Magam”; ez az ő szava, őrá szól, csak magára vonatkoztatható. Ennek ellenére közhírré teszi, mert olyan eseményről tudósít, mely mások számára is jelentéssel bír:

A szerelem elmúlt, Litya.

S hogy ne adódjék semmi kétség, zárójelben: (*Literatúra*). Egyelőre nyitva marad, hogy az „életem”-mel azonosított „irodalmam” ért-e a végére, saját irodalmi, irodalommal formált élete, vagy a verseskötet kínál lehetőséget a tudósításra, hogy befejezte, ehhez hasonlót már ne várjanak tőle. Mert elmúlt az a szenvedély, megszűnt a mozgató erő, mely az életem=irodalmam alakzata révén önazonosítását/önazonosulását lehetővé, létezővé tette. Egy korábbi versben (*A kevésbé tetszetős évszakok korai hajnalai*) már feltűnik, még csak motivikus jelzésként párosítva a más allúzióval, a verébhalált gyászolva, de a versegészben a gyász feloldására törekedve, összefüggésben a halálból-élet Goethét távolból megidéző (stirb und werde...) tézisével. A fenyegetettség a könyvből árad ki, de könyvvé lett versek közé érkezik vissza:

<sup>28</sup> Erről másutt más szempontból részletesebben írtam: Fried István: A szerelem elmúlt, Mitya. *Tempevölgy*, 2019. 3. sz. 40–55. o.

a régi könyveik,

nagy végeik, a szerelem meghalt Mitya, a báj nem hat  
többé Girejre, ez mind-mind tudva volt, ez mind-mind „ez  
igaz” egyenként, más lebomlások jönnek,  
jöhetnek, addig mind vers lesz, minden vers lesz.<sup>29</sup>

Az irodalom állandó újramegjelenése enyhíti, hogy még a régi könyvek is a versben szinte leltárba vett verssé kívánczozó elemekkel csengenek ki, s a kevés bizonyosságba a goethei utalás játszik bele („És csak annyi lesz, hogy egyre megy egyre meg egyre meg egyre/meg fog halni valami belőlünk; és az is élni fog, élni, élni.”); a következő lépés az irodalomtól, egy bizonyos típusú irodalmiságtól vett végső (vagy annak szánt) búcsú, mely a Tandori hivatkozta Dosztojevszkij-regény egy jelenetének példájával jelenti be a maga irodalomból eredeztethető, irodalomra vonatkoztatott záradékát. Ennek groteszkbe transzponált felhangja a Mitya diminitivumra alkotott, igencsak egyedi-alkalmi Litya, mely azt (is) sugallja, hogy korántsem érzelmenteli ez a búcsú, erős „irodalmisága” ellenére (vagy éppen azért) az eltávolodás, a megszűnni/szüntetni akarás analógiás művelete.

Akad még egy olyan jelenet a *Karamazov testvérek*ben, melyet Tandori a saját, életrendjét átható, műként sugárzó világában helyez el, azzal a kettős érvényességgel, amelyet az előző versrészletekkel kíséreltem meg szemléltetni. Egymást követő, aligha könnyedén meghatározható műfajú kötetekben (*Főmű; Sohamár. De minek?*)<sup>30</sup> a Dosztojevszkij-regény *Iljusecska halála* fejezetéből idéződik meg, amely átvezetőként funkcionálhatna a világba a sztarec végakarata szerint kiküldött Aljosa kezdődő, tervezett, de csak ötletként megmaradt új regényében. Aljosa búcsúzik (ismét: búcsú!) a gyermekektől, és búcsúzik apja, testvérei és féltestvére(?) történetétől, hogy kilépjen az ismeretlenbe. Nem is látszik semmit magával vinni, csak a sztarec megbízását a világ megismerésére, a világ létével szembesülésre – valamint a sír köré gyülekező gyerekek emlékezetét: „Állapodjunk meg, Iljusa kövé-nél, hogy sose feledjük egymást.” A sírra meg sok morzsát szórjon a kisfiú apja, hogy a verebek oda-odarepüljenek, így nem érzi Iljusecska egyedül magát a sírban. Az idézet ismétlődésével lesz hangsúlyossá, meg azzal, hogy rokonítható olyan, különböző Tandori-művekben felbukkanó, gesztusnyelvi jelentőségű cselekvésekkel, melyeknek során az elbeszélő-költő Tandori kitüntetett helyeit látogatja, a tabáni verébsírokat, a közelbe kihelyezett téli etetőket. Mindaddig, míg egy területrendezés alkalmából meg nem semmisülnek. Kezdetben az ablakpárkányra kitett, majd

<sup>29</sup> Tandori Dezső: *A Legjobb Nap. Versek*. Szerk., bevezető, utószó: Tóth Ákos. Szeged, 2006, Tiszatáj könyvek, 20–21. o. A másik utalás Puskin *A bahcsiszeráji szökökútjára* vonatkozik.

<sup>30</sup> Tandori Dezső: *Főmű*. Budapest, 1999, Liget könyvek, 157–159. o., Tandori Dezső: *Sohamár. De minek? A holló megváltása. (Esszék, regénybe foglalva)*. Budapest, 2001, Ister, 90. o.

műanyagzacskókban a havas bokrokra-ágakra aggatott madáreledel kiterjesztése a négy fal közötti, otthoni verebekkel kapcsolatos munkának. A benti és a kinti gondoskodás pedig olyan részesezés az irodalomma emelt világból, amely megfeleléseket keres és talál azoknál az íróknál és műveknél, akiknek-amelyeknek jelenléte segít továbbépíteni a Tandori-életmű világirodalmi kapcsolatrendszerét, annak tárgasságát biztosítva. Márpedig Dosztojevszkij és regényalakjai – Tandorinál szóban és rajzban<sup>31</sup> egyaránt – beépültek az *oeuvre*-be, Tandori-szereplőkké lettek. Ezek a figurák, idézem a *Jaj-kiállítás*<sup>32</sup> című próza-, vers-, rajzkötet fülszövegét, akképpen töltik be funkciójukat, hogy mint „örök celebek” léteznek tovább, életük nem csupán versekben, hanem a „versnek testet adó rajzba[n] is” folytatódik: „A képzőművészet és az irodalom összefonódásának lenyomatai ezek a hol pillanatnyi érzelemzördülések szülte vázlatok, hol művészien kidolgozott színes krétaportrék.” Az említett kötetnek két, egymással szembenező lapjáról Karamazov Iván és Karamazov Aljosa<sup>33</sup> tekint ránk, pusztán portrévázlattal a szemüveges Iván, míg Aljosa környezetét érzékeltető, némileg kusza vonalaival a fölöttes háttérből elősejő Iván figyelő tekintetével. Az ezeket nem sokkal megelőző lapon *A szellemképekről. Kollázs* című prózai mottókból, versből és értekező prózára emlékeztető írásból egymás alá ollózott szövegegyüttes veréb és ember egymásra vetődő tekintetével sugallja az egymásra utaltságot. A Dosztojevszkij-utalással kiegészül ez a tematikai sor; Aljosa magához engedte a gyermekeket, abban a reményben, hogy ez a találkozás-búcsú az emlékezet részévé válva egyben Iljusát sem hagyja elveszni a feledésben. Nem utolsósorban a verebek sírhoz szoktatása révén. Ezáltal a madarak allegorizálhatják az emlékezetet, csipogásuk, morzsacsipegetésük a gyermekhalálhoz fűződő bánatos képzetek közé a továbbélés reményét csempészhetik. A létezés fakadhat az irodalomból, az irodalom meg értelmezheti a létezését, egymásra vannak utalva, noha mind a létezésre, mind az irodalomra egymás felől megválaszolhatatlan kérdések vetődhetnek. Olykor a vers nem mondható-írható másképpen, mint széttört nyelven: „Olvas-e könyvek által a Nemzeth eleo?” A felelet nem kevésbé roncsolódott: „És mégis, mégis! Fáradozni is/hiba volt...void hjábavl, hiábalavól,/Kár fáradozni, hogy ily igazat mondd?’ E jól felismerhető utalás után újabbak esti kérdésekről, lila láncokról, sáraranyról, majd:

<sup>31</sup> „egy mai szerkesztő tök meghúzná Dosztojevszkijt. (Tömörebbre, kevésbé önismétlőre.) Félre azonban a tréfát: hogyan alakul ki »az« Aljosa, »az« Iván alakja? Miért, hogy nékem egyedül Szmergyakov nem ikonszerű?” Tandori Dezső: *Kolárik légvárai*. Budapest, 1999, Magvető, 154. o.

<sup>32</sup> Tandori Dezső: *Jaj-kiállítás*. Budapest, 2011, Scolar.

<sup>33</sup> Még a hagyatékából is előbukkannak Dosztojevszkij-alakok: *Tempevölgy* 2019, 11. sz. 3, 31. o. Vö. még: *Tiszatáj-online* a *Napi Tandori*-sorozatban 2020. április 29. és november 20. között, korábbi és 2018-as rajzok. A hagyaték feldolgozója, Tóth Ákos közzétételei. Korábban a *Tiszatáj* Baka Istvánnak szentelt számában Tandori Bakának ajánlott *Újratörés* című versét követőleg rajzok: *A Karamazovok*. *Stb.* 2015, 9, 4. o.

Valóban, mire való ez a sok  
szépség, mit is olvasni mindet, akár ötöt is, akár  
kettőt, akár megnézni a Hamletet, ha valami színész miatt  
épp nem, Raszkolnyikovot tanulmányozni, ha nem akarsz  
se agyonverni gazdag öregasszonyt, se lelkifurdalást  
élvezni (nem bírsz), semmi gyakorlati hasznod az egészből.<sup>34</sup>

Mennyire tudatosan, mennyire hirtelen ráérezéstől vezetettve érkezne a versbe Raszkolnyikov, még hozzá Hamlet mellé, aligha dönthető el. A köznapi gondok (megélhetés), a még megmaradt verébke élésén aggodalmaskodás „prózaisága” mily mértékben súlytalanítja a szépségvágyat, nem merőben időlegesen okoz rosszérzést. Annál beszédesebb, hogy – ha utóbb tagadó formában – „nincs trieszti karát, / dujno, más dajno...” Az irodalom emlékezetére hagyatkozik a beszélő, a megőrzés halvány reményére; s így ebben a szövegösszefüggésben a robotban telő élettel egy lehetséges, noha sokaktól fölöslegesnek gondolt létezésrend nem szűnő alakjai azok, akik föl-merülnek, némileg oldva ennek bizonytalanságát, az irodalmi szólás eleve bizonytalanságának adva át a helyet. A Tandori-szövegüniverzumból különféle formában köszönnék ránk a Dosztojevskij-figurák, a *Nincs beszédülés* akár „tömegesnek” is nevezhető Karamazov-portréi az olvasáson túl az újra-megjelenítés szándékáról tanúskodnak, arról, hogy jelenlétük az irodalomra/rajzra vált létezés-alakzatként sejtetik az önironikus „celeb”-státusnak aposztrofált személyes Pantheon rendjét. De olyan játssi ötletre is érdemes egy oldalpillantást vetni, mint „Rubaskába húzva, tiszta Dmitrij vagyok...”, nem túlozva azonosulás igényét, ellenben érzelve a befogadás irányát. A Dosztojevskij-művek esetleges olvasatlansága ellenében hozza föl, rajzolja meg a portrékat, együtt magyar „celebekével”<sup>35</sup> máskor a Balzac- és Stendhal-hősökével együtt. Az olvasói tudatokban nem bizonyosan jelenlévő Dosztojevskij mellé a saját „elegyes prózájának” ismeretlenségét emlegeti, így a feledést tudomásul nem vétel mint közös írói sors dokumentálható. Aljosa a gyermekekre bízva az emlékezet ébren tartását, és ehhez a verebektől vár segítséget. Tandori Dezső gondolatainak körétől nincs ez messze, így azokat a mozzanatokat, mondatokat, jeleneteket ragadta ki a művekből, amelyek az általa alkotott szövegekörnyezetben úgy idézik az orosz írot, hogy az idézetten áttűnjön a szövegen munkálkodó gesztusa, viszont ez a gesztus azért (is) lehet jelentőssé, mivel Dosztojevskij-regényből van kiragadva. A szövegeköziség jól ismert változatai szerint formálódó Tandori-mű egyben a Dosztojevskij-értelmezést is árnyalja. Hiszen ami és ahogyan átemelődik az új kontextusba, egyben arra (is) figyelmeztet, hogy egyes, talán kevésbé kitűnő

<sup>34</sup> Tandori Dezső: Kis Témakör: A Nagy helyzet. In uő: *Az Éj Felé. Versek*. Szeged, 2004, Tiszatáj könyvek, 62, 64, 65. o.

<sup>35</sup> A „celeb” a Jaj-kiállítás kötet hátsó fülszövegén idézőjelek között áll, a személyes érdek és az (ön) ironia közé pozícionálhatóan.

helyek, csekélyebb idézettséggel rendelkező mondatok nem kevésbé fontossá válhatnak, beszédesebbé, érdekesebbé lehetnek, mint az unalomig hivatkozottak. Az új szövegegyüttesben a Dosztojevszkij-allúzió az idézet olyan vonását jelzi a mondatnak-jelenetnek, amelyet az „eredeti” helyet olvasó nem érzékelhet, ott talán kevésbé jelentősnek tetszik, az új kontextusban több fény vetülhet rá, más fénytörésbe kerül, máshonnan éri a világosság, eddig homályban maradt rokonulásai bukkannak ki, netán az eddig csak gyanítottra új vonás rajzolódik.

Egy Tandori-módon kanyargósra megírt esszében (*A feledhetetlen lecke. A történelmi regényről, s hogy miért nem*)<sup>36</sup> a csattanóra visszatartott alcímet (*A legnagyobb történelmi regényíró*) követő mondat emígy hangzik: „A legnagyobb történelmi regényíró pedig Dosztojevszkij Mihajlovics Tódor volt.” A mára furcsán hangzó névhasználat (valamikor nem hangzott furcsán) némi (ön)íroniát rejt, mindenesetre az esszé merészen nyúl bele egy máig sem nyugvópontra jutott műfaji (és nemcsak műfaji) vitába. Tandori sem arra vállalkozik, hogy rendet teremtsen a könyvtárnyi vitairatok között,<sup>37</sup> kerüli a fogalmi nyelvet, mely félreérthetetlen elkötelezettséggel járna, hol szeszélyes, hol játékos előadása (nála a *Tündérbert* egyhelyütt *Tündérke Rt.*) meglepő magyar művel érvel, Móricz Zsigmondot követőleg Kellér Andor *Zöld gyep, zöld asztal*, valamint Illyés Gyula *Petőfi*-életrajza következik, mint a műfaj kiemelkedően fontos záródarabjai. A történelmi regények a 20. században szerinte parabolák, netán korrajzok: s ha jól megfontoljuk, van ebben némi igazság. Közbevetőleg Balzacról találunk féllapnyi fejtegetést (ám ne higgyük, hogy a *Huhogók* szóba kerülne), majd a fél- és a régmúlt regénybe írhatóságáról töpreng. Kissé meghökentető: „[Jókai] a történelmi regényeivel világ. E szóval. Kimagasló. Bár komolyan alig vehető.” Inkább emlékeire hagyatkozik Tandori, ma már nem nagyon olvassa, állítja. Kellér regényes esszéjének (vagy esszészzerű regényének) hőstét, Szemere Miklóst viszont írója<sup>38</sup> az „utolsó igazi történelmi regényalakként fogta föl”, és egyáltalában a Kellér-mű – úgy véli – „egy fél Jókai-életművel ér fel.” Közbevethető volna, hogy Kellér Szemereje mennyit köszönhet Krúdy Alvinczy Eduárdjának, hogy többek között *A kékszalag hőse* emlegethető-e és milyen minőségben Kellérről szólva; Illyés Petőfit „történelmi alakká” tette. Előzményeként, Illyés forrásaként Ferenczy Zoltán Petőfi-életrajza nem kínálta-e tálcán ehhez az adatokat? A jelen eseményei legföljebb történetek, „megszokott”, „történelmi szükségszerűségek”. Tandori sze-

<sup>36</sup> Tandori Dezső: *Csodakedd, rémszerda*. Szerk. Tóth Ákos. Szeged, 2010, Tiszatáj Könyvek, 174–184. o. A „rubaskás” Tandori: uo, 122. o.

<sup>37</sup> A Tandori-íráshoz időbeli közelségben: Szirák Péter; *Történelem nem volt, hanem lesz. Alföld* 2005, 3. sz. 48–53. o. Újabbban: Szegedy-Maszák Mihály: A történelmi regény létezési módja. *Filológiai Közöny* 2014, 3. sz. 332–345. o. A széles merítésű, kissé túlzásfolt tanulmány végkövetkeztetése szerint a történelmi regény „olvasási mód”. Ez elfogadható, bár feltehetőleg nemcsak a történelmi regény az. David Damrosch szerint a világirodalom is az.

<sup>38</sup> Kellér Andor hasonló módon írja regényes esszébe (esszészzerű regénybe) Szomor Dezső különként megrajzolt alakját.

rint a jelenben nemigen merül föl olyan tematika, amely történelmi regénybe írást igényelne. Tandori szűrőjén Ambrose Bierce novellái, Balzac és „bizony Dosztojevszkij) (*Ördögök* etc.)” akad fenn, persze, jó lenne tudni, mi fér bele az etc.-be. Az említett záró passzusban újra előkerül az *Ördögök*, hozzáfűzve a *Holtak házát*, majd egy külön mondatként ismét funkcionáló etc.-t. A Bierce-szel kezdődő sorba iktatódnak a „nagyon nagy” történelmi regények. A magam részéről nem gondolom tévedésnek, ha a Tandori olvasta *Bűn és bűnhődést* meg a *Karamazov testvéreket* is ideérthetőnek vélem. Az indoklás ugyan rövid, de elárulja, hogy a műfajba sorolhatóság szempontjai közül az események-jelenségek „történelmi” jelentősége mellett a parabolától eltávolítás játszik szerepet, de a „Karrier-rajz”, a „stilizáció” eltávolíthat e műfajtól. Dosztojevszkij esetében Tandori az orosz (eszme- és) személyiségtörténet egybeesését emelte ki, nem rettent el az, ami Márait ellentmondásokra ingerelte, ellenkezőleg, a szuggesztív előadásmódot tétele igazolására emlegette.

S bár Balzac kora „történelmi vállalkozásait” ültette át regényeibe, történelmi jelentőségűnek felfogva a „párizsi sikátorokat, készülő bulvárokat, a kapuk kilincseit, a romlott és csudás szereplőket minden magánkipárolgásukkal” együtt, tünetszerű, hogy Walter Scotttól nem tétetik említés, pedig az ő, Balzac által történelmi-nek tartott regényeivel szemben, vállalta a jelenkor történetének, erkölcsstörténetének nyolcvan kötetre tervezett regényciklusba foglalását. Tandori szerint Victor Hugo *Nyomorultakja* sem minősíthető a műfaj reprezentánsának (és *A párizsi Notre Dame? Vagy az 1793?*). Ezek után merész kapcsolódással szinte logikusan következik a Dosztojevszkij-életmű kiemelése, melynek erkölcsstörténeti vonzasköre is be- tagolható lenne a tárgyalásba:

„Mögötte [ti. Dosztojevszkij mögött] egy nagy nemzet (örült, «igiyot», csodás, bármilyen) sorsa állt, eljött az akasztófa alól, volt annyi ökonómiaja az oroszországnak; s ő még pánszlávizmusával stb. is, démonaival, úgy tudta áthatni a gondolkodást, hogy ahhoz képest Stendhal legvirtuózabb kis hősei is tanapródok.”

Nagyon kevésbé célravezető, ha Tandori világirodalmi vízióit szembesítjük a rusz-szisztika, vagy általában az irodalomtörténet máshonnan érkező, másfelé célzó kérdésirányaival. Nála egy olyan irodalmi (és jóval kevésbé történeti) sor vázolódik föl, mely nem egyeztethető a korábbi értékelések többfelé tartó műfaji emlékezetére vonatkozó megállapításaival. Inkább a korrajzot is magába foglaló, a történetiséget a jelentősnek minősülő művekből táplálkozó áramlatok egymásra következő történéseiben fedezi föl (Balzactól Dosztojevszkijig), beleértve nemzetképnek és regényalakok mentalitásának összefüggéseit, eltekintve a kronologikus egymásra következőéstől. A Tandori elképzel(tet)te történelmi regény igazi ideje a 19. század, a 20. század magyar változatai közül az említettek jelentőségét húzza alá, jöllehet más okból, mint amiért Dosztojevszkijt a kiemelkedően fontos történelmi regények szerzőjeként emlegette. Közbevetendő, hogy az egyes szerzők és művek említésekor az

esetleges párhuzamokat, elődként elgondolható szerzőket/műveket nem hozza szóba. Inkább az a gyanú merülhet fel, hogy az esszében olyan rendet alakít ki, amelyben Dosztojevszkij regényírásához vezet az út, ha nem közvetlenül, akkor számos áttétellel, nem a tematika, hanem a „történelmi” jelenség értelmezésének szintjén valósulhat meg az egy fejezetben előadás. Kellér Andor nem leplezett „krúdyzálása” rejtve marad, viszont a szűkebb térből (Szemere Miklós kalandos életének színtereitől) a „nagy nemzet” írójának törekvéséig szeretne eljutni, ahhoz a 19. századhoz, amelyben a regényalakok a maguk történetét történelminek képesek olvastatni. S ha a Máraira tett megjegyzéseiből következtethetünk is arra, hogy Tandori idegenkedik olyan regényalakzatoktól, melyekben a cselekmény nem látszik eléggé lényegi tényezőnek, ez magyarázhatja vonzódását olyan művekhez, amelyekben vagy több szálon fut a cselekmény, vagy az események egymásra torlódását követve elégülhet ki az olvasó várakozása. Dosztojevszkij regényeit tekintve e följebb említett két tényező ösztönözhetette Tandorit, hogy történelminek gondoltassa el a valóban dús szövéssű, több „főszereplős” cselekményt, a párhuzamosan futó szereplői sorsok a bonyolított, rétegzett történetmondásnak kedveznek. Az elbeszélői pszichologizálás, a tudat mélyébe aláereszkedés megengedi Tandori feltételezéseinek elfogadhatóságát: mindezek a Nat Roid-regénysorozatban is – igaz, több áttétellel – visszaköszönnének. Talán azt is megkockáztatom, hogy Tandori többretegű prózapoétikája (és ars poeticája) teszi lehetővé a Dosztojevszkij-regények/regényalakok szóban-rajzban kifejezett nagyrabecsülését. Más kérdés, hogy ez nem találkozik a russzisztikából érkező készítményekkel (a magyar nyelven kiadott russzisztikai monográfiák, értekezések nem kevésbé jelentősek), ellenben a maga írói világán kívülre utasítja, ami nem „úgy” történelmi egész, ahogy például hivatkozott esszéjében elképzel(tet)i. Tandori nem egy „nagy író”-felsorolásában találja meg Dosztojevszkij helyét más szerzők között, világirodalmi tablójáról nem hiányzik az orosz író. A felsorolások arra figyelmeztetnek, hogy a 19. századi orosz irodalomra rendszeresen hivatkozó Tandori az elődeitől eltérő oroszság-kép formálásában mutatkozik érdekeltnek. Bár csak könnyed utalásnak tetszik, a pánszlávizmus immár nem rettegésre okot adó eszmeiség, hanem a „démonnal” együtt egy írói világ része-mozgatója, azaz az irodalmi mezőn funkcionál, ennek személylété alakított képviselői viszont a Tandori-galériában kerülnek a világirodalom és a magyar irodalom ágensei közé. Ez a galéria (is) vegyes anyagot tartalmaz, a lovak, a rózsa, az angyalok motívumai mellett a Hétrakleitoszt és Wittgensteint idéző, parafrázáló, szimbólumként jelölt, szóval-rajzzal komponált jelenések vonatkoztathatók a verses-prózai kisformákra, többek között a majd félévszázadon át vezetett jegyzetfüzetek aforizmusaira. A *Nincs beszédülés* válogat is, nem is, zsúfoltságával, tudatos túlrájzoltságával úgy tesz, mintha valami teljes adna, noha éppen ismétléseivel jelzi, hogy a teljesség elérhetetlen. Nemcsak hasonlat minden, hanem káprázat is. Mindenesetre az orosz irodalomból Tandorihoz átléptetett figurák sosem epizód szereplői a történeteknek, együtt a Csehov-alkokkal jól megférnek a magyar irodalmi „kedvencekkel”, nem állítják választás elé

az olvasót/lapozgatót. Hanem sejtésem szerint sikerült a különféle irodalmak (ideértve a Simenon-alakokkal jegyzett krimi) szereplőiről egy olyan képtárat megszervezni, mely létrehozójuk integratív igyekezetéről hoz hírt. Ugyanis Tandori Dezső „világirodalmában”, panteonjában részint megőrzik az általa alapvető fontosságúnak tudatosított szerzők, művek, figurák egykori hovatartozásuk emlékét, részint olyan szöveg/rajzviszonyok közé illeszkednek, melyekből következtethetünk a szintézis formálódásában szerepet játszó vonásaikra. A Tandori által példaértékűként kiemelt helyzetek, kijelentések, arcvonások egyfelől megidéznek az „eredetinek” gondolt helyszínt-szöveghelyet-alakot, másfelől ennek az általános, az egyetemes irányába mutató továbbgondolhatóságát teszik nyilvánvalóvá. S ha Márai – viszonylag korai, 1944/1945-ös találkozásokat, szembesüléseket, tapasztalatokat rögzít napló-feljegyzéseiben, ennek előtte a két világháború között keringő orosz irodalmi-politikai információkat<sup>39</sup> dolgoz föl, gondol majd össze háborús élményeivel, Tandori esetében világirodalmi olvasmányai, tájékozódása nyomán merít az orosz irodalomból, magát függetlenítve a megélt politikai korszaktól. Ha Márainál Dosztojevszkij nem csak író, Tandorinál az orosz szerző mindenekelőtt író, akinek regényeibe, szereplői világába ki-ki beleélheti magát.

Lényegesnek bizonyul, hogy a megélt évtizedek oroszországról formált képe és Dosztojevszkij „pánszlávizmusa”- „démona” miféle besoroláshoz jut, mint reagál az emigráns író, valamint a hazai irodalom külső köreiből magát egy megépített-védett, önnön törvényei szerint működő világba visszavonó „belső emigráns” szerző. A közelítés talán a nyugtalan–nyugtalanító minősítés síkján nem teljesen azonos, mégis hasonló jellegű kreatív szembesülésből fakad: a különösség ellenére is (vagy éppen azért) megfontolást sürgető Dosztojevszkij az életművek megkerülhetetlen írójaként igényli, hogy időnként szinte (ön)értelmezés-értékű lényegiség képviselével legyen jelen Márai és Tandori tevékenységében.

Dosztojevszkij (és művei) nem annyira az idézetek nagy száma, jóval inkább azok meghatározó ereje, kisugárzása miatt követeli(k) az alaposabb bemutatást. Érdekes figyelmet szentelni e megnyilatkozásoknak, mielőtt Dosztojevszkij magyar útjáról monografikus feldolgozás készülne (feltárva a befogadás „üres helyeit”, a negatív viszonyulásokat is). Meghaladva a leszűkítő kontaktológiát, megkísérrelhető nem csak Márai és Tandori Dosztojevszkij-képének (re)konstruálása. A nézőpont bizonyára nem a Dosztojevszkij-kutatás akkoriban és mainapság irányadó trendjei által határozódik meg, hanem az tetszik termékenyebb aspektusnak, hogy mitől lesz a Dosztojevszkij-oeuvre, legalábbis jónéhány részlete, egy irodalmi és nemcsak irodalmi érdeklődésnek fontos tárgyává. Miért érzi feltétlen szükségesnek Márai is, Tandori is, hogy önértelmezésükkor Dosztojevszkij-értésükről/félreértéseikről számot adjak-

<sup>39</sup> Nem zárható ki, de további bizonyításra szorul, hogy Márait és nemzedékét feltehetőleg foglalkoztatta a két világháború között jelentékeny olvasói sikereket elérő emigráns orosz író, Merezkovszkij esszéisztikája (Örök útítársak).



nak. Tanúsítvány: a félreértés esetleg azonos értékű az értéssel; akár termékenyítőbb is lehet. Mint hivatkoztam, Márainak és Tandorinak (és talán nem csak nekik) a Dosztojevskij-mű több volt, mint olvasmány, mint irodalom. Márai ez „élményhez” hozzáfűzi: „Veszedelmes nép, mert »bűntudata« van – és ezért azt hiszi, mindent megengedhet magának, legfeljebb megbánja.”<sup>40</sup> Tandori magának rajzolja meg a Karamazovokat, emlékeztetőül és figyelmeztetésül, nemegyszer mind a négyet (Szmergyakovot is), mint azonos kiindulópontból az elágazásokat, mint egymáshoz egyszerre nagyon közeli és nagyon távoli változatokat. Mint lehetőségeket, amikké válni lehet.

Ilyen módon a magyar Dosztojevskij-befogadás látszólag extrém eseteibe ütkö-zünk. De ez az extremitás két, határhelyzetére folyamatosan reflektáló szerző ön-magával folytatott párbeszédéből fakad. A külső-belső (e)migrációs szituáltság ön-értelmezése keresett hivatkozható példát, lelt rá Dosztojevskij személyére, illetőleg sokféleképpen értett alakjaira. A magyar Dosztojevskij-befogadás során Márai is, Tandori is külön úton járnak, személyes érintettségüket tárják föl, ahogy Dosztojevskijre és figuráira tekintenek. Ha úgy tetszik, önnön extrém helyzetükből. Nem zárva ki annak lehetőségét sem, hogy kijelentéseiket, következtetéseiket, ötletszerű megjegyzéseiket a Dosztojevskij-kutatás is hasznosítsa.<sup>41</sup>

## FÜGGELÉK

Visszakeresve Tandori Dosztojevskij-idézeteinek lelőhelyét, megállapítható, hogy pontosan idézte forrását, *A Karamazov testvérek* Makai Imre jegyezte fordítását. „A szerelem elmúlt, Mitya, folytatta Kátya. De szívfájdítóan drága nekem az, ami elmúlt” – hangzik a teljes szöveg. A regény epilógusának második részéből való. Ugyaninnen a harmadik részből vette Tandori, ahogy Sznyegirjov Aljosával beszélgetve idézi föl Iljusecska kérését: „Papa, ha behantolják a síromat, morzsolj rá egy kis kenyérhéjat, hogy odarepüljenek a verebek, én meghallom, hogy odaszálltak, és jobb kedvem lesz, hogy nem egyedül fekszem ott.” A temetésen figyelmeztetni kell a törzskapitányt. „Ekkor eszébe juttatták, hogy el kellene morzsolni a kenyér-

<sup>40</sup> Beszédes, miként zárja Márai Dosztojevskij esszéjét: „ritkán esik meg [...], hogy egy író ilyen pontosan jelentkezik egy nagy népi közösség ösztönvilágában erjedő hívásra, s kimondja azt, amit hallani akarnak tőle. Márai 1992, 106. o. A főszövegben idézettek lelőhelye: Márai 2015, 85. o.

<sup>41</sup> E dolgozat kéziratának lezárását követően jelentek meg az alábbi értekezések, amelyek visszajelentkezésként a magyar Dosztojevskij-kutatás/hatástörténet meglepetéseket rejtő és termékeny szempontokban gazdag lehetőségeiről. Papp Ágnes Klára: Magyar bűn-magyar bűnhődés. Dosztojevskij és Nietzsche »vitája« Móricz Sáraranyában. In Horváth Kornélia és Osztrólczyk Sarolta (szerk.): *A modern magyar líra/próza világirodalmi kontextusban*. Budapest, 2020, Kijárat Kiadó, 421–434. o.; S. Horváth Géza: Az identitásvesztéstől a személyességig. Mészöly Miklós: Saulus – Dosztojevskij: Bűn és bűnhődés. In Horváth–Osztrólczyk 2020, 530–546. o.

héjat; erre roppant izgatott lett, előkapta a kenyérhéjat, csipdesni kezdte, és az apró darabokat szétszórta a kis síron. »No, most aztán jöjjetek, kis madarak, szálljatok ide, kis verebek« – dörögte gondba merülve.” Az eredeti szöveggel összeolvasva kitetszhet, hogy tartalmilag, a szavakat illetően semmiféle kifogás nem emelhető, problémaként a fordítás lehetetlensége mutatkozik, a két nyelv és gondolkodás közötti interferencia. Az első esetben a „ljubov prosla” – a főnév nőneme miatt a múlt idejű ige is nőnemű, pontosan illik Kátyához, részéről volt (szenvedélyek fűtötte) szerelem. Minthogy a magyar nyelv nem ismeri a nyelvtani nemeket, így kényszerül a szöveg az általánosba. A másik, megoldhatóbbnak tűnő kérdés: az orosz szöveg kicsinyítő alakjai; papocska, vorobuski, korocsku, ptyicski... A fordító köztes megoldást választott: papa, kis kenyérhéj, kis madarak, kis verebek – a papácska (papuska), kenyérhéjacska, verebecske (verébke), madaracska (madárka) helyett. Holott nemcsak az orosz, hanem más szláv nyelvek is szívesen élnek a kicsinyítéssel, mint a közelség, meghittség jelzésével. Tandori műveiben maga él a verébke, sántika veréb jelöléssel, szempontjából egy kicsinyített alak még inkább rokonszenvre lelhetett volna. A *kis* jelző kevésbé érzékelteti azt a kicsinyítéssel elérhető érzelmi viszonyt, amely Iljusecskát (kicsinyített-becézett alak) a verebekhez, a törzskapitányt fia szavaihoz, emlékéhez fűzi.

DUKKON ÁGNES

---

## DOSZTOJEVSZKIJ-RECEPCIÓ MAGYARORSZÁGON AZ 1920-AS ÉVEKBEN

(Szabó Endre, Laziczius Gyula, Sinkó Ervin, Varga Béla írásai alapján)

Csehov és Dosztojevszkij magyarországi recepciója az 1920-as években bontakozik ki igazi mélységében. Az I. világháború, a Tanácsköztársaság és a trianoni békediktátum utáni helyzet súlyos gazdasági, társadalmi bajai ellenére a kultúrában egyfajta szellemi előrelendülés, fölemelkedés figyelhető meg. Ebben a közegben vizsgálom az orosz irodalom, ezen belül Dosztojevszkij fogadtatásának néhány részletét.

Az 1920-as években az orosz klasszikusok közül egyértelműen Dosztojevszkijé a vezető szerep: 1921 és 1928 között nyolc esszé és recenzió jelent meg műveiről a *Nyugatban*, de más folyóiratok és az író regényeinek kiadásai is – elsősorban a Révai Testvérek által indított sorozat – figyelemre méltó kísérőtanulmányokat közölnek róla, s ennek alapján elmondható, hogy a háború utáni nemzedék irodalmi gondolkodásában Dosztojevszkij meghatározó szerepet játszott. Az, hogy Dosztojevszkij és Csehov művészetének lényege éppen ekkor tárult föl a magyar értelmiség előtt, nem csupán a történelem és a mindennapok tragikumának megtapasztalásából következik. Nagymértékben elősegítette ezt a mélyebb megértést az egzisztencializmus és vele együtt a perszónálfilozófiai irányzatok európai kibontakozása, a megújulási folyamatok a keresztény teológiákban, protestáns és katolikus téren egyaránt, valamint a pszichoanalízis és az új pszichológiai iskolák nemzetközi hatása.

A *Nyugatban* a következő szerzők adtak közre elemzéseket Dosztojevszkij műveiről a tárgyalt korszakban: Kosztolányi Dezső, Szabó Endre, Szini Gyula, Kárpáti Aurél, M. Pogány Béla, Sárközi György, Kuncz Aladár, Laziczius Gyula.<sup>1</sup> Ezeket a cikkeket röviden ismertettem az *Orosz írók magyar szemmel* III. kötetének bevezető tanulmányában,<sup>2</sup> Laziczius írásait pedig részletesebben a *Filológiai Közlöny*

<sup>1</sup> A *Nyugat* és az orosz irodalom kapcsolatának témájával korábban foglalkozott Szőke György (A „Nyugat” és az orosz irodalom. *Arion*, 10. Corvina, 1977. 172–178. o.), Kalina Katalin (*Az orosz irodalom a Nyugat recepciójában*. Doktori disszertáció. ELTE BTK Irodalomtudományi Doktoriskola. Kézirat, 2012) és Szitár Katalin (Между Востоком и Западом: восприятие Достоевского в Венгрии (по страницам журнала «Нюгат»), in *Достоевский. Материалы и исследования*. № 20. СПб, 2013. Нестор–История, с. 404–418.).

<sup>2</sup> Dukkon Ágnes: Bevezető. In *Orosz írók magyar szemmel, III. Az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumai 1920-tól 1944-ig*. Szerk., bev. Dukkon Ágnes. Budapest, 1989, Tankönyvkiadó, 11–42. o.

1982/2–3-as számában,<sup>3</sup> a *Studia Slavica* 1984-es évfolyamában,<sup>4</sup> valamint a *Magyar Nyelv* 1990/1–2-es számában.<sup>5</sup> Közülük ezúttal csupán Szabó Endre és Laziczius Gyula írásaira kívánok röviden visszatérni, néhány új szemponttal kiegészíteni a korábbi ismereteket.

## A MŰFORDÍTÓ MŰELEMZŐ: SZABÓ ENDRE

Szabó Endre 1921-ben közölt a *Nyugatban* egy cikket *Voltaire és Dosztojevszkij* címmel,<sup>6</sup> melyben tárgyalja Dosztojevszkij és a francia irodalom kapcsolatát, ezen belül elsősorban Voltaire műveinek hatását *A Karamazov testvérek* filozófiai problematikájára. Ez a kapcsolat az író pályafutásának különböző szakaszaiban tetten érhető, bár legerőteljesebben az utolsó korszakában. Szabó Endre szerint Voltaire „ateizmus” egyfajta próbakő Dosztojevszkij számára, istenhitét a filozófussal folytatott szellemi dialógusban vizsgálhatja, s Szabó arra a következtetésre jut, hogy Iván alakjában Dosztojevszkij vereséget szenved Voltaire-rel szemben. Kövessük gondolatmenetét, és vizsgáljuk meg, igaz-e ez az állítás?

Az esszé szerzője sorra veszi Voltaire azon műveit, amelyekben az Isten létét, a Gondviselés működését megkérdőjelező eszmefuttatások sorjáznak. Idézi Dosztojevszkij feljegyzését *A Karamazov testvérek* regénytervének megszületése időszakából: „Megírni az orosz *Candide*-ot, könyvet írni Jézus Krisztusról.”<sup>7</sup> A Krisztus-téma Ivan Karamazov poémájában jelenik meg, az orosz *Candide* pedig ennek a bevezetésében, a *Lázadás* című fejezetben, amikor a szenvedés, legfőképp a gyermekek szenvedése botrányát fejtegeti: a jó Isten hogy tűrheti el az ártatlanok szenvedését, hogy engedheti meg a gonoszság működését? A következő Voltaire-mű, amely fontos szerepet játszik Ivan lázadásának, gondolatmenetének hátterében, a *Költemény Lisszabon pusztulásáról*. Leonyid Grosszman kutatásaira hivatkozva írja Szabó, hogy Ivan Karamazov érvelésében fölismerhető a költemény logikájának menete, szintén a szenvedés értelmetlenségének boncolásában. Ahogy Voltaire fogalmaz, az emberi elme nem képes az istenség nagy kérdését felfogni, Dosztojevszkij hőse pedig az euklidészi értelem tehetetlenségét, elégtelenségét emeli ki, s ismét oda jut,

<sup>3</sup> Dukkon Ágnes: Laziczius Gyula cikkei az orosz irodalomról. *Filológiai Közöny* 1982. 2–3. sz. 323–329. o.

<sup>4</sup> Дуккон А.: Дюла Лазичиус о русской литературе. *Studia Slavica Hung.* 1984, c. 157–164.

<sup>5</sup> Dukkon Ágnes: Az „irodalomtörténész” Laziczius. *Magyar Nyelv* 1990. 1–2. sz. 16–23. o.

<sup>6</sup> Szabó Endre: Voltaire és Dosztojevszkij. *Nyugat*, 1921. II. kötet, 1591–1596. o. Újra közölve: *Orosz írók magyar szemmel III.* 89–94. o. A továbbiakban erre a kiadásra hivatkozom.

<sup>7</sup> „Halála előtt három évvel, mikor a »Karamazov testvérek« megírásával szorgalmasabban kezdett foglalkozni Dosztojevszkij, »Egész életemre való figyelmeztetések« című feljegyzéseibe a következőket írta be: »megírni az orosz *Candide*-ot, könyvet írni Jézus Krisztusról«. – A kiadók megjegyzése szerint a Krisztusról tervezett könyvét részben a »Karamazov testvérek«-ben írta meg.” Szabó 1989, 90. o.

hogy Isten jósága és az emberek szenvedése együtt nem férhet meg a világegyetemben, a jövő harmóniának nem lehet ára a töméntelen emberi szenvedés. Ezek a metafizikai kérdések még további Voltaire-művekben is előkerülnek, így például a *Beszéd az ateizmusról*, a *Dictionnaire philosophique* című írásokban, valamint a *Jenni* története (*Histoire de Jenni*) című könyv három fejezetében, melyek az ateizmust tárgyalják. Szabó Endre úgy látja, hogy ez utóbbi műhöz még erőteljesebben kötődik Ivan Karamazov problémája, s az Istenért folytatott küzdelem ábrázolásával a Nagy inkvizítorról szóló „poéma” az orosz voltaire-izmus terméke. Mindezekhez az alábbi megjegyzések kíváncsoznak:

1. Az ateizmus kérdése Voltaire és Dosztojevszkij műveiben azért is olyan fontos Szabó Endre számára, mert ifjúkorában maga is ateista, egyházellenes, szabadgondolkodó nézeteket vallott, s bár érettebb éveiben a provokatív, túlságosan sarkított megnyilvánulásai szelídültek, de baloldali beállítottsága és kételkedő magatartása továbbra is megmaradt. Ezt jól tükrözi az orosz irodalomról szóló cikksorozata, amely a *Nyugat* 1922/15–16-os számában jelent meg.<sup>8</sup> Hét részben ismerteti a 19. századi orosz irodalom nagy alkotóit, Puszkintól Tolsztojig, s értelmezéseiben tetten érhető a „nyugatos”, liberális szellemiség, az orosz zupadnyik-szlavofil ellentétet nyugatos pozícióból interpretálja. Dosztojevszkij nagyságát például elismeri, de utolsó korszakát „reakciónak” tartja, mivel az író politikai, közéleti eszményei ekkorra valóban a konzervatív irányhoz kötődtek. Szabó nem érzékeli Dosztojevszkij poétikájának dialogikus jellegét, a pro és kontra érvek bonyolult váltakozását, túlságosan azonosítja az író és hőse világát, ezért jut arra a következtetésre cikkében, hogy Dosztojevszkij (Ivan Karamazov „alakjában”) legyőzötten került ki a Voltaire-rel folytatott mérkőzésből.
2. Szabó Endre elemzésébe nem kerül bele a szabad akarat és a bűn kérdése, pedig ebben a Dosztojevszkij-regényben (és a korábbiakban is) az Istenért vagy Isten ellen küzdő hősök világában ez kardinális kérdés. Ha ugyanis a szabad akaratot a „mindent szabad” értelmében követi a hős, abból bűn lesz (Raszkolnyikov), amely visszafelé úgy hat, hogy a bűn végül felfalja, maga alá gyűri a szabad akaratot, a hős a bűn rabja lesz (Sztavrogin). A bűn és a szenvedés viszont szintén szoros összefüggésben van egymással, s innen nézve értelmetlen a lázadás Isten ellen: ha ugyanis attól ember az ember, hogy adatott neki szabad akarat, értelem és lelkiismeret a Jó és a Rossz közti választáshoz, akkor ebben a kérdésben nem perelhet Istennel. A sorscsapások, természeti katasztrófák miatti szenvedés, pusztulás viszont olyan szférába tartozik, amely valóban túl van az emberi fel-fogóképességen, az euklidészi geometrián, az ember nincs abban a helyzetben,

<sup>8</sup> Szabó Endre: Képek az orosz irodalomról. *Nyugat* 1922, 15–16. sz. 942–967. o. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> Utolsó letöltés: 2021. 04. 09.

hogy ezt számonkérje Istentől (vö. Jób könyvének tanulságát,<sup>9</sup> vagy Lk 13:1–5: azok történetét, akikre rászakadt a torony Siloámban).

3. További kérdés az, hogy Szabó Endre milyen irodalomtörténeti forrásokat ismerhetett, használhatott cikkei megírásához? A Voltaire-kapcsolat tárgyalásakor említi Leonyid Grosszman kutatásait, de ennél több adattal nem szolgál. Ha megnézzük, hogy 1921 előtt milyen Grosszman-írások jelentek meg a Dosztojevszkij-filológia tárgykörében, akkor a következő adatokat említhetjük:

Русский Кандид. К вопросу о влиянии Вольтера на Достоевского<sup>10</sup> és Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского, Одесса, 1919.<sup>11</sup>

Hogy e tanulmányok közül valamelyik eljutott-e Szabó Endréhez, kérdéses, mert az említett 1922-es cikksorozat befejezésében arra panaszkodik, hogy 1914 óta, tehát a világháború kezdetétől elvesztette orosz kapcsolatait. Talán az 1914-es kiadású Grosszman-tanulmányt valahogy mégis sikerült megkapnia, máshonnan aligha emlegethette volna „Groszman Leonidász” kutatásait. A Voltaire-művek és Ivan Karamazov eszméinek összehasonlításakor ezt írja: „A szövegek egybevetésénél meglepő hasonlatosságra bukkanunk, melyekre Groszman Leonidász oroszirodalom-búvár érdekesen mutat rá. E szerint Karamazov Iván nemcsak külső formában, hanem gondolatmenetében is követi a voltaire-i lázadózást.”<sup>12</sup>

Ezek az adatok azt bizonyítják, hogy Szabó Endre nemcsak fordítóként, hanem értelmezőként is fontos szerepet játszott Dosztojevszkij magyarországi recepciójában. Igyekezett fölvertezni magát filológiai ismeretekkel, hogy az író eszmevilágához minél közelebb juthasson. A fordítandó művek és szerzőik iránti mélyebb érdeklődés már az 1890-es évek elején megnyilvánult, amikor Csehov műveit kezdte

<sup>9</sup> „2. Tudom, hogy te mindent megtehetsz, és senki téged el nem fordíthat attól, amit elgondoltál.  
3. Ki az – mondod – aki gáncsolja az örök rendet tudatlanul? Megvalloam azért, hogy nem értettem: csodadolgok ezek nékem, és fel nem foghatom”.

<sup>10</sup> *Гроссман Л. П. «Русский Кандид» (К вопросу о влиянии Вольтера на Достоевского). Вестник Европы. 1914. № 5.. с. 192–203.*

<sup>11</sup> Ezt a katalógust Grosszman az író felesége, A. G. Dosztojevszkaja összeállítás alapján adta ki, majd 1925-ben ő rendezte sajtó alá Dosztojevszkaja visszaemlékezései is. Leonyid Grosszman 1914-től 1965-ig különböző szempontokból foglalkozott Dosztojevszkij életművével, egyebek közt gyűjtötte, tanulmányozta az író utolsó korszakának dokumentumait. Ennek az anyagnak újabb kiadása: Л. П. Гроссман: Достоевский – реакционер. Достоевский и правительственные круги 1870-х годов. Письма консерваторов к Достоевскому. Москва, 2015, Common place. A kötet előszavában Olga Zolotyko megjegyzi, hogy Dosztojevszkij ultrakonzervatív nézetei az utóbbi időben egyre gyakrabban kapnak pozitív értékelést, s a kutatók ehhez az érveket Grosszman anyagából merítik.

<sup>12</sup> Szabó Endre 1989, 92. o.

fordítani: Szabó levelet írt Csehovnak és életrajzi adatokat kért tőle, hogy a *Pallas Nagy Lexikonába* készülő cikkében pontos tényeket közölhessen, valamint kéri, hogy a legújabban megjelent köteteiből küldjön példányt a további fordításokhoz.<sup>13</sup>

## DOSZTOJEVSZKIJ-INTERPRETÁCIÓK FILOLÓGUSI MEGKÖZELÍTÉSŐL: LAZICZIUS GYULA

A 20. század egyik kiváló nyelvtudósa, a Babits-tanítvány Laziczius Gyula tudományos pályája magyar–német szakos végzettsége ellenére az orosz irodalom tanulmányozásával kezdődött. 1922-től 1931-ig jelentek meg cikkei, esszéi, recenziói és tanulmányai a 19. századi orosz irodalom és filozófia tárgyköréből a következő fórumokban: *Független Szemle*, *A Kékmadár*, *Magyar Írás*, *Nyugat*, *Budapesti Szemle*, *Magyar Szemle* és a *Zeitschrift für slavische Philologie*. Az összesen huszonkilenc tételből álló irodalmi tárgyú publikációs listából tizenhét munka foglalkozik orosz irodalmi, művészeti és filozófiai témákkal, a többi tizenkettő pedig a kortárs magyar kultúra – irodalom, film – jelenségeire figyel, recenziók, kritikák formájában. Szlavisztikai munkásságát, kiváltképpen pedig az orosz irodalomról szóló cikkeit, tanulmányait sokáig homály fedte a hazai filológiában: sem a nyelvészet, sem az irodalomtudomány (kapcsolattörténet) nem ismerte vagy nem tartotta fontosnak ezeket az írásait. Rejtő István a *Dosztojevszkij Magyarországon* című tanulmányában<sup>14</sup> Laziczius munkáit is megemlíti, de csak röviden ismerteti őket. Az elhallgatás oka politikai természetű volt: a II. világháború utáni években egyrészt a tudomány sztálinista irányba terelése, másrészt egyéni tragédiája játszott szerepet félreállításában. Idősebbik fiát a szovjet hadifogságból próbálta kiszabadítani és hazahozatni leningrádi nyelvész kollégái segítségével, aki útközben rejtélyes körülmények közt meghalt. Laziczius elkeseredése, a szovjet rendszert bíráló megjegyzései ürügyet szolgáltatottak ahhoz, hogy az 1948-as fordulat után akadémiai tagságát és tisztségeit megvonják, s kényszernyugdíjba helyezték. Fontosnak tartom szakmai fórumokon újra és újra megemlékezni tudományos pályafutásának megtöréséről, valamint orosz irodalmi tárgyú munkáiról, mert színvonalas, filológiai szempontból megalapozott írások, s a magyarországi ruszisztika létrejöttének első dokumentumait láthatjuk bennük.

Az 1920-as évek második felében Dosztojevszkij és Tolsztoj munkássága körül Laziczius érdeklődésének középpontjába. Három Dosztojevszkij-tanulmány és egy Tolsztojról szóló esszé jelenik meg tollából a *Nyugat*-ban és a *Dosztojevszkij Összes Művei* sorozat (Révai Kiadó) egyik kötetében, a *Sztyepancsikovo és lakosai*

<sup>13</sup> Bővebben ld. Dukkon Ágnes: *Gondolatok a magyarországi Csehov-recepció kezdeti szakaszáról*. Megjelenés alatt (Debrecen, 2021).

<sup>14</sup> Rejtő István: *Dosztojevszkij Magyarországon (1850–1945)*. In *Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből* 2. köt. Budapest, 1961, 293–339. o.

című regény bevezető tanulmányaként, melynek német változatát egy évvel később, 1931-ben a *Zeitschrift für slavische Philologie* közli (*Die Leibeigenenfrage bei Dosztojevskij*). A *Nyugat*ban 1927-ben közölt cikk, a *Sztavrogin az „Ördögösökben”*<sup>15</sup> a „fölösleges ember”-rel, elsősorban Turgenyev regényalakjaival veti egybe Dosztojevskij hősét. Laziczius meglátása szerint Sztavrogin démoni vonásai mögött is ugyanazok a szellemi-lelki defektusok rejtőznek, mint a turgenyevi karakterekben: a hitnélküliség, más szóval a hinni-nem-tudás. A vertikális irány, a transzcendens-re nyitottság nélkül a lelki-szellemi eltévelyedés, apátia, kiábrándultság különböző fokozatait jelenítik meg e „fölösleges” emberek, s Sztavrogin a legszélső változatot képviseli sorukban. Laziczius elemzése filozófiai szempontból közelít a „fölösleges ember” témájához: Sztavrogin bonyolult alakját, tragédiáját nem szociológiai, hanem spirituális válságból eredezteti. A hős gyengesége meglátása szerint nem külső, társadalmi körülményekkel magyarázható, mint például Rugin és Beltov esetében látjuk Turgenyev és Herzen regényeiben, hanem a belső megosztottságból, tehát abból az inerciából, amely megakadályozza az egyértelmű döntésben az Istenkeresés és Istentagadás, a megtérés és a bűn között. A kiüresedett lét megtapasztalásában osztozik a romantikus „fölösleges emberek” sorsában, de Dosztojevskij mélyebb és egyetemesebb szinten ragadja meg ezt az antropológiai típust, mint az előző korszak irodalma. Az elemzés végén Laziczius hivatkozik Sz. A. Aszkoldov<sup>16</sup> tanulmányára (*Религиозно-этическое значение Достоевского*),<sup>17</sup> melyben a szerző Sztavrogin alakját kulcsként fogja fel a többi nagy formátumú Dosztojevskij-hős megértéséhez, s így a „fölösleges ember” konceptusa Dosztojevskij nagyregényeiben is alapvető jelentőséggel bír.

A továbbiakban tekintsük át röviden, milyen források alapján tájékozódott Laziczius Gyula a Dosztojevskij-filológiában?

A hivatkozásokból következtethetünk arra, hogy ismerte a 20. század első két évtizedének sok újdonságot közreadó munkáit, egyebek közt olyan neves kutatókét és filozófusokét, mint L. Karszavin (*Достоевский и католичество*), I. Lapsin (*Эстетика Достоевского*), V. Vinogradov (*Стиль петербургской поэмы „Двойник”*), A. Dolinyin (*Достоевский и Герцен*), J. Pokrovszkaja (*Достоевский и петрашевцы*), Ny. Losszkij (*О природе сатанинской [По Достоевскому]*). A felsorolt szerzők tanulmányai a Dolinyin szerkesztette kötetben – *F. M. Dosztojevskij. Sztatyji i matyeriali*, 1922 – jelentek meg. Ez a kötet a tanulmányokon kívül tartalmaz még különféle dokumentumokat Dosztojevskij életrajzához: pub-

<sup>15</sup> Laziczius Gyula, *Sztavrogin az „Ördögösök”-ben*. *Nyugat*, 1927, I. k. 104–106. o. Újra közlés: *Orosz írók magyar szemmel*, III. 1989, 255–260. o.

<sup>16</sup> Aszkoldov írói álnév, valódi neve Szergej Alekszejevics Alekszejev (1871–1945), a neves filozófus, A. A. Kozlov házasságon kívül született fia.

<sup>17</sup> С. А. -Аскольдов: *Религиозно-этическое значение Достоевского*. In А. С. Долинин (ред.) Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Петербург, 1922, Мысль, с. 1–32.



likálatlan leveleket, A. G. Dosztojevszkaja visszaemlékezéseinek részletét. Az a tény, hogy Laziczius Aszkoldov tanulmányát idézi Sztavrogin alakjának értelmezésekor, arra enged következtetni, hogy nemcsak ezt az egy munkát ismerte az említett kötetből, hanem áttekinthette a többit is. Az 1928-ban szintén a *Nyugatban* megjelent cikkében – *Dosztojevszkij fejlődése* – olyan kérdéseket vesz sorra, amelyekkel a fent említett kötet szerzői foglalkoztak: a Herzen-kapcsolat, a petrasevista kör, a katolicizmusra vonatkozó nézetek, esztétikai, etikai és vallási kérdések. Aszkoldov munkájának ismerete pedig azért is érdekes, mert benne markánsan kifejeződik a szerző spiritualizmusa, aki éppen az 1920-as évek elejétől foglalkozott intenzíven vallásfilozófiai, etikai kérdésekkel, Dosztojevszkij eszméivel, a filozófia területén pedig ismeretelmélettel. 1928-ban több társával együtt letartóztatják, mivel egy teológiai társaságot hoztak létre, melynek célja Oroszország megmentése lett volna a bolsevizmustól egy lelki-szellemi misszió szervezésével.<sup>18</sup>

Egy másik könyv is hozzájárult Laziczius orosz irodalomtörténeti ismereteinek gazdagodásához: 1927-ben recenziót közöl a *Nyugatban* Jevgenyij Andrejevics Szolovjov (1866–1905) könyvéről: Опыт философии русской литературы („Az orosz irodalom bölcséletének próbája”, Moszkva, 1922). Szolovjov az 1890-es évektől a századfordulóig sorra közölt F. Pavlenkov kiadójában életrajzokat kiemelkedő történelmi személyiségekről, klasszikus és kortárs írókról, köztük Dosztojevszkijről is. Munkáin erősen nyomot hagyott zaklatott életmódja, pontatlanul, kapkodva dolgozott, ennek ellenére az életrajzi sorozat széles körben ismertté és kedveltté vált, könyveit később újra kiadták. Az említett könyv Laziczius számára mindenképpen hasznos információkat tartalmazott az orosz irodalomról – de a recenzióból kiderül az is, hogy kritikusan olvasta Szolovjov írását. Laziczius látókörébe jutottak a nyugat-európai szlavisták Dosztojevszkijről szóló írásai s az emigráns orosz gondolkodók is. Borisz Jakovenko Bonnban kiadott folyóiratáról (*Der russische Gedanke*) 1929-ben közölt recenziót a *Budapesti Szemlében*,<sup>19</sup> részletesen ismertette Bergyajev, Bulgakov, Florenszkij, Karszavin és Losszkij tanulmányait. Közülük Bergyajev értekezését – *Le problème métaphysique de la liberté* – emeli ki, mint a szabadság témájának nagyívű értelmezését. Ezek alapján látható, hogy Laziczius szemléletét a maga korában a legfrissebb filozófiai és irodalomtudományi munkák alakították. Következésképp mélyebben megértette Dosztojevszkij világát is, mint a legtöbb magyar kortársa, akik szintén érdeklődtek az orosz irodalom és kultúra, s benne Dosztojevszkij művészete iránt, de nem volt akkora rálátásuk a témára, mint Lazicziusnak, és ami fontos: nem tudtak oroszul.<sup>20</sup> Ilyen módon a szakmai tájékozottságuk

<sup>18</sup> Bővebben: Православная энциклопедия = АЛЕКСЕЕВ (pravenc.ru) Utolsó letöltés: 2021. 04. 05.

<sup>19</sup> Laziczius Gyula: Egy orosz bölcséleti folyóirat „Der russische Gedanke” (Jakovenko folyóirata). *Budapesti Szemle*, 214 (1929), 309–311. o.

<sup>20</sup> Laziczius az I. világháborúban esett orosz hadifogságba (1916–1918, Nyizsnijj-Novgorod), és ott tanult meg oroszul, mint több más kortársa, például Gellért Hugó.

sem érte el azt a szintet, mint Lazicziusé (és Szabó Endréé), pontosabban egyoldalú volt, mert közvetett forrásokból, a Nyugat-Európából Magyarországra bekerült irodalmi anyagból táplálkozott.

## DOSZTOJEVSZKIJ A KIÁBRÁNDULT FORRADALMÁR SZEMÉVEL: SINKÓ ERVIN

Dosztojevszkij műveinek esztétikai és filológiai interpretációi mellett különféle fórumokban megjelentek olyan recenziók, elemzések, cikkek, amelyekben hol erőteljesebben, hol rejtettebben érvényesültek a szerzők személyes problémái is. Az ilyen típusú szubjektív írások közé tartozik Sinkó Ervin *Egzisztencia és látszat. Jegyzetek Dosztojevszkij megértéséhez* című esszéje.<sup>21</sup> Dosztojevszkij művészete ebben az évtizedben a magyar értelmiség körében egyszerre volt felfedezés és titok: nemcsak a regényei, hanem személyisége, életrajza is nagy érdeklődést keltett. Laziczius Gyula tanulmányában André Gide-re hivatkozva írja, hogy Dosztojevszkijben mindenki keresi és megtalálni véli a „magáét”, de legalábbis a számára fontos, nagy kérdésekre a választ. Ugyanakkor azt is megtalálja, amivel nem szívesen néz szembe – ezért nem lehet Dosztojevszkij „eszméit” semmiféle csoport, ideológia képviselőjére ki-sajátítani. Szellemi erőforrásként azonban minden korban megnyílik ez az életmű az útkeresők, a lét mélyebb összefüggéseit faggatók előtt.

Az író, költő és filozófus Sinkó Ervin (1898–1967) személyisége és életrajza<sup>22</sup> szintén izgalmas kérdéseket rejt magában. Ezúttal csak a legfőbb mozzanatokot emelem ki, melyek az esszé értelmezéséhez szükségesek: szellemi tájékozódásában fontos szerepe volt a Szabadkán töltött tanulmányi éveknél 1912-től 1914-ig. Itt ismerkedett meg Marx, Engels, Proudhon és Kautzky műveivel a városban működő szociáldemokrata körben. 1916-tól sorkatonaként harcolt az I. világháborúban, ugyanebben az időben kapcsolatba került Kassák Lajossal, verseket írt. A háború végén pedig Budapesten csatlakozott Kun Bélának kommunista mozgalomához, részt vett a Tanácsköztársaság eseményeiben (1935-ben mindezt megírta az *Optimisták* című regényében, mely csak 1953–1955-ben jelenhetett meg). A Tanácsköztársaság

<sup>21</sup> Sinkó Ervin: *Egzisztencia és látszat. Jegyzetek Dosztojevszkij megértéséhez. Korunk*, 1926. 4. sz. 175–185. o. Jelen dolgozatban a következő kiadásra hivatkozom: Sinkó Ervin: *Szemben a bíróval*. Budapest, 1977, Gondolat, 104–123. o.

<sup>22</sup> Sinkó Ervinről gazdag szakirodalom áll rendelkezésre magyar, horvát és német nyelven. Legtöbbet Bosnyák István írt róla, de a *Szemben a bíróval* kötet bevezető tanulmányának szerzője, Sükösd Mihály is sok életrajzi ténnyel ismerteti meg az olvasót. Újabban Balogh Magdolna közölt fontos tanulmányt Sinkóról, melyben érinti egyebek közt a kutatói érdeklődés hosszú szünetelését, majd az 1990-es években napvilágot látott, mindössze három publikációt, melyek a viszontagságos írói sorsot, útkereséseket, csalódásokat tárgyalják. Vö.: Balogh Magdolna: Sinkó Ervin kommunistasága: a messiánizmustól a titóizmusig. *Múltunk*, 2013. 2. sz. 145–164. o.

bukása után mély válságot élt át, megtapasztalván a kommunista mozgalom és a vezetők ellentmondásos, sőt, démoni lényegét, a világforradalmi illúziók szertefoszlását (miközben a proletariátus történelmi szerepének messianisztikus hite mégis munkált benne), s az új hatalom elől Bécsbe menekült.<sup>23</sup> Itt filozófiát tanult, irodalommal foglalkozott. A forradalom eszmei és politikai kudarca önvizsgálatra készítette, új tájékozódási irányt keresett, s olyan szellemi támpontokhoz jutott el, mint Kierkegaard, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Jézus Krisztus és Buddha. Ezt az időszakot a szakirodalom Sinkó „krisztianizmusa”-ként tartja számon.<sup>24</sup> Ezek a körülmények jellemzik azt a korszakot, az 1920-as évek közepét, amikor megírja az *Egzisztencia és látszat* című esszéjét Dosztojevszkij és Kierkegaard filozófiájának összevetéséről. Az esszé jelentőségét abban látom, hogy Sinkó Magyarországon az elsők közé tartozik, akik Dosztojevszkij művészetét az egzisztencialista filozófia irányából igyekeznek megközelíteni. Egy 1921-es írása<sup>25</sup> Kierkegaardról már megelőlegezi az *Egzisztencia és látszat* legfontosabb kérdéseit. A *Félelem és reszketés* című Kierkegaard-mű kapcsán arról értekeznek, hogy mit jelent „félelemmel és rettegéssel” követni Jézust. De elgondolkodik a kereszténység intézményes, tehát szintén külsővé vált megjelenésének és a belső, Krisztusban gyökerező lényegének ellentmondásán is, vagyis a győztes kereszténység és a szenvedő Krisztus antinómiáján. Az öt évvel később írt esszéjében folytatódik ez a gondolatmenet, melynek a bevezetőjében a „vagy-vagy” éles szembeállításával vázolja föl a következő oppozíciókat: egzisztencia és látszat, etika és esztétika, szubjektivitás és objektivitás, majd ezután vizsgálja e kérdések dosztojevszkiji fölvetéseit. Az esztétika, az erkölcs és a vallás egymáshoz való viszonyát értelmezi Miskin, Aljosa Karamazov és Zozsima sztarc alakjában, továbbá a keresztény szeretetről vallott eltérő értékeléseket, s ezek megnyilvánulásait Zozsima és Ferapont (a rigorózus, mindenütt ördögöket szimatoló szerzetes) magatartásában. Sinkó arra a következtetésre jut, hogy „Dosztojevszkij a kereszténységet emberesíti”, s bár a botrány nem tűnik el, de megszélidül, mert megszűnik a tragikus abszolút különbség az isteni és emberi szeretet között, vagyis az „azt bünteti, kit szeret” pa-

<sup>23</sup> Sinkó az 1920-as évek elejétől az 1940-es évek közepéig emigrációban élt, előbb Ausztriában, majd Párizsban, Moszkvában, Jugoszláviában. 1931-ben kezdte írni *Optimisták* című regényét a Tanácsköztársaság eseményeiről és szereplőiről, 1935-ben fejezi be, de csak 1953–1955-ben jelenhetett meg a mű. 1945-ben végleg Jugoszláviában telepedett le, a Zágrábi Egyetem professzora lett és a Jugoszláv Tudományos Akadémia tagja, 1961 és 1967 között pedig magyar irodalmat tanított az Újvidéki Egyetemen. Naplójegyzetei alapján megírta az *Egy regény regénye. Moszkvai naplójegyzetek 1935–1937* című könyvét (Novi Sad, 1961, Forum), mely a kommunista emigráció megosztottságát és saját ambivalens, szinte tudathasadós életérzését, vívódásait tükrözi a sztálini Szovjetunió abszurditásai között.

<sup>24</sup> Bosnyák István: Sinkó Ervin és a krisztianizmus, 1919–1927. *Létünk*, 1974, IV. évf. szeptember–december, 5–6. sz. 38–75. o., Szöllös Péter: Sinkó Ervin krisztianizmusa. In Illés László – József Farkas (szerk.): *Mítosz és utópia. Irodalom-és esztétörténeti tanulmányok*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1995, 66–94. o.

<sup>25</sup> Sinkó Ervin: Kierkegaard. *Tűz*, 1921. nov.–dec., 1–2. sz. 83–85. o. Kötetben: *Szemben a bíróval*. 99–103. o.

radoxonja, Sinkó szavaival „észbontó valósága”, s ezzel a kereszténység immanensen emberivé lesz. Sinkó úgy értelmezi Zoszima magatartását, cselekedeteit, mintha a sztarc a gyenge emberek érdekében megkönnyítené Jézus abszolút felhívását: „Ha valaki én utánam akar jöni, tagadja meg magát, és vegye fel az ő keresztjét, és kövessen engem.” (Mk 8:34) „A Zoszima sztarc derűje egy nagy fájdalom emberbaráti megnyilatkozása” – írja Sinkó. Ez a részvét annak a mély megrendülésnek a kifejeződése, amit a sztarc érez a sírók és gyászolók megvigasztalásának lehetetlensége miatt. Sok mindent elhallgat ezek előtt az esendő, szegény teremtések előtt, ahogy a felnőttek is elhallgatnak bizonyos nehéz gondokat a gyerekek előtt, mivel azok még nem képesek felfogni őket. Sinkó Ervin úgy látja, hogy a sztarc alakját valami kétértelműség és titokzatos varázs lengi körül. A „mindenki felelős mindenkiért” elvének képviselete szerinte valójában az ellenkezőt takarja, vagyis „senki nem felelős semmiért; de ez utóbbit már nem szabad kimondani, és itt, ebben van az, amit eddig senki nem hangsúlyozott eléggé: Zoszima sztarc mély, tragikus rokonsága a főinkvizítorral.”<sup>26</sup> Ahogy az inkvizítor érvelésében megjelenik a lekezelő attitűd az ember iránt, vagyis a szabadság terhétől való „megszabadítás” szándéka a „kenyér” biztosításáért és a lelkiismeret megnyugtatósaért, ezáltal hatalmas lesz fölöttük, úgy Zoszima gyengék és szenvedők iránti szánalma, a túlságos együttérzés azt a bizonytalanságot sejteti, hogy vajon képes-e az ember a nehéz keresztet elhordozni Krisztusért, az üdvösségért, elvárható-e ilyen erőfeszítés az emberi lényről? Ez azt jelentené, hogy lényegét tekintve az inkvizítor és Zoszima emberképe ugyanabból a forrásból ered, vagyis egyikük sem hisz igazán az emberben, s így vállalják föl „boldogítását”, segítségét – ami ellentmond a krisztusi magatartásnak, a nem evilágra, hanem Isten országára irányuló hitnek. Kár, hogy Sinkó Ervin nem bontja ki részletesebben Zoszima és *A Nagy inkvizítor* összehasonlítását, így nem tudhatjuk meg, hogy vajon észrevette-e a két szereplő szellemi alapállásának lényegi különbségét. Számára inkább az tűnik fontosnak, hogy Dosztojevszkij kereszténységét próbálja megérteni. Eszerint az író kereszténysége nem az embernek Krisztushoz vezető útja, hanem az egyik magányos ember útja – Krisztuson keresztül – a másik magányos emberhez, s a hívó szó a két magányos pólus között a benső szépség. Ezért mondja azt Sinkó Ervin, hogy „a konfliktus esztétika és vallás között Dosztojevszkijnél megoldódik.”<sup>27</sup> Az esszé befejező sorai pedig magyarázatul szolgálnak a címben megjelölt ellentmondáshoz: „Dosztojevszkij valamiben az egzisztencia és műalkotás »vagy-vagy«-ának békíthetlenségét is megszelídítette. A műalkotás önála nem ejt illúzióba; neki minden nagy regénye kérdőjellel végződik, nem adja soha a rezultátum illúzióját, és a végső konklúzió mindig az egzisztens szubjektum, az olvasó dolga marad.”<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Sinkó Ervin: Egzisztencia és látszat. In Sinkó 1977, 122. o.

<sup>27</sup> Uo.

<sup>28</sup> Sinkó 1977, 123.

DOSZTOJEVSZKIJ AZ UNITÁRIUS TEOLÓGUS  
SZEMÉVEL: VARGA BÉLA

Varga Béla (1886–1942) filozófus és unitárius teológus 1929-ben székfoglaló előadást tartott az Erdélyi Irodalmi Társaságban *A fausti és a karamazovi lélek* címmel.<sup>29</sup> Ez az előadás sajátos helyet foglal el munkásságában, mely elsősorban értékelméleti, logikai, pszichológiai és teológiai írásokból áll.<sup>30</sup> Amint a cím is jelzi, két különböző „lelkiség” egymáshoz méréséről értekeznek, az axiológia és az unitárius teológia szempontjai alapján közelítve Goethe és Dosztojevszkij műveihez. A 20. század elejének más gondolkodóihoz, íróihoz (például Szergij Bulgakov, Hermann Hesse)<sup>31</sup> hasonlóan a *Faustot* és a *Karamazov testvéreket* ő is próféciának tartja, vagyis olyan művészi alkotásoknak, amelyekben az eljövendő kor bizonyos jegyei, körvonalai sejlenek föl, a jelen számára még alig érzékelhetően, de a művészi látomások költői formában már megragadják ezek lényegét. A pszichológiával is foglalkozó Varga Béla arról beszél, hogy Dosztojevszkij „próféta pillantása” bevilágított a nem tudatosnak, az irracionálisnak a rejtelmeibe, ebben látja az író korszakalkotó jelentőségét. A goethei és dosztojevszkiji „alkotásfilozófia” egybevetése során olyan kérdéseket tárgyal, amelyek a 19–20. század fordulóján s a következő évtizedekben Európában és Oroszországban sok művészt és gondolkodót foglalkoztattak, elég, ha megemlítjük Oswald Spengler, Ortega y Gasset, Miguel Unamuno, Vjacseszlav Ivanov, Alekszandr Blok és Babits Mihály nevét. Varga Béla is ezzel az általános európai fogalomkinccsel írja le gondolatait a nyugati (fausti) és keleti (karamazovi) lélektípusról. A fausti szellemet antropocentrikusnak, a karamazovit animocentrikusnak, azaz lélekközpontúnak nevezi, vagyis a goethei *cselekvő embert* szembeállítja a *kontemplációra* hajló karamazovi lélekkel. Faustot a fejlődés és az örök emberi küzdelem szimbólumának, s ezzel együtt a lovagi kultúra letéteményesének tartja, aki az értelem erejével, fényével törekszik a transzcendens felé. Véleménye szerint Dosztojevszkij kora már túl van a harmónia emberi elérhetőségének hitén, maga az író mélyen átéli a kultúrának, az intellektus művének ellentmondásait, bár nem tagadja meg értékeit (vö. Ivan Karamazov szavait Európáról, a „drága sírhantokról” az Aljosával folytatott beszélgetésben, I. kötet, Ötödik könyv, III. fejezet). Varga is – mint sokan

<sup>29</sup> Az előadás első publikációja: *Erdélyi Irodalmi Szemle*, 1929. 3–4. sz. 230–240. o. További közlések: Varga Béla: *Bölcséleti írások*. Bukarest, 1979, Kriterion, *Orosz írók magyar szemmel III.* 1989, 348–357. o.

<sup>30</sup> Ld. Varga Béla: *Dávid Ferenc és az unitárius vallás*. Budapest, 1979, Magyarországi Unitárius Egyház; továbbá a *Bölcséleti írások* című kötet anyaga.

<sup>31</sup> С. Н. Булгаков: Иван Карамазов в романе Достоевского „Братья Карамазовы” как философский тип. Публичная лекция 1901. In О великом инквизиторе. Достоевский и последующие. Москва, Молодая гвардия, 1991, с. 193–217. és Hermann Hesse: *Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas* (1919). In Hesse: *Gesammelte Schriften, Band 7*. Frankfurt am Main, 1968, Suhrkamp Verlag.

mások a századfordulón – fölfigyel *A Karamazov testvérek* tragikumára. „A karamazovi lélek a valóban kereszténnyé válhatás lelki tragédiájának gigászi küzdelme”, írja esszéjében, de nem tudja elfogadni a tragikus látásmód befejezetlenségét, a válság nélkül hagyott kérdéseket, a paradoxonok világát. (Mindazt, ami Sinkó Ervin számára épp a legfontosabb dosztojevszkiji művészi érték volt!) A fausti lélek és a karamazovi lélek egymással ellentétes princípiumot képvisel, de Varga Béla kiemeli, hogy mindkét mű az emberi küzdelem értelmes voltát hangsúlyozza: a *Faust* a humanizmus és a kultúra megvalósításának apoteózisa, *A Karamazov testvérek* pedig a lélek újjászületésének, a belső építésnek a regénye. Elemzésének egyik fontos sarokpontja, amelyben megmutatkozik egyrészt unitárius hitvallása, másrészt az értékfilozófia képvisellete: az értelemkeresés, a tragédián túlmutató összhang megteremtésének igénye. Világképében, a rációt tisztelő vallásban nincs helye a misztikának, az istenemberi titoknak; itt Jézus *tanítása*, az ésszel fölfogható, belátható üzenete áll a középpontban, valamint a „Jézus iránti vidám lelkiismeret”, ahogy Dávid Ferencről, a 16. századi nagy unitárius gondolkodótól és teológustól idézi Varga. Tanulmányát az teszi érdekessé, ahogy a dosztojevszkiji világot igyekszik értelmezni az axiológia és újkantianizmus talajáról, egy, az egzisztenciális filozófia térhódításának korában már elszigeteltebb pozícióból. Így is figyelemre méltó megállapításokra jut, s érthető az a törekvése is, hogy egy karasztrófák szabdalta korban Dosztojevszkij gyötrő kérdéseitől a Jézus iránti vidám lelkiismerethez tér meg.

A négy elemző közös vonása: mindegyik filozófiai összefüggésekben értelmezi Dosztojevszkij művészetét, illetve adott művét (*A Karamazov testvérek* mindegyiküknél központi jelentőségű), mégpedig saját világnézetét, bölcséleti alapállását is érzékeltetve: az ateizmussal küzdő (Szabó Endre), az Istenkeresőt értelmező (Lazicius Gyula), az emberszeretőt értékelő (Sinkó Ervin) és a lélek újjászületését váró (Varga Béla) szellemi magatartás tükröződéseit látjuk a négy szerző Dosztojevszkij-elemzéseiben.

SZÁVAI JÁNOS

---

## MAGYAR SZTAVROGINOK

Az *Ördögök* magyar recepciójáról

A magyar komparatizmus megteremtője, a kolozsvári egyetem professzora, Meltzl Hugó, az 1870-es években indítja meg az *Összehasonlító Irodalmi Lapok* című többnyelvű folyóiratát. Itt fejt ki a „dekaglottizmus” elméletét, amely szerint tíz kiemelkedő nyelv alkotja az európai kultúrát, úgymint a német, az angol, a francia, az olasz, a spanyol, az izlandi, a portugál, a holland, a svéd s végezetül a magyar. A magyar idesorolása még megindokolható, viszont annál meghökkentőbb a szláv nyelvek, s különösképpen az orosz kihagyása.<sup>1</sup>

Ennek fényében nem meglepő, hogy a 19. század második felének nagy orosz regényei csak jelentős késéssel jelennek meg a magyar irodalmi tudatban. Igaz, a nyugat-európai recepció is jókora késéssel indul. Az áttörést ott Eugène-Melchior Vogüé 1886-os könyve, a *Le roman russe* jelenti.<sup>2</sup> (Vogüé 1886). A pétervári francia követség titkárának a műve, amelyet aztán 1908-ben magyarra is lefordítottak, egyszerűen a megkerülhetetlen nagyságok közé emeli Tolsztojt és Dosztojevszkijt. Ennek nyomán indul meg regényeiknek magyarra fordítása, de az első időben még nem az eredetiből, hanem németből.

A magyar recepció indítása elsősorban Szabó Endre nevéhez fűződik. Ő fordította le 1908-ban az *Ördögöket*, akkor még *Az ördöngösök* címen. A regény először folytatásokban jelent meg a *Pesti Hírlap*ban, majd a Légrády testvérek kiadójánál könyv alakban. A láthatólag nagy munkabírású Szabó egy egész sorozat orosz regényt fordít le a Légrády testvérek kiadójának számára. E fordításokat veszi át majd a húszas évek elején a Révai Testvérek kiadója, ahol 1927-ben más címmel és immár a Tyihon-fejezetet is tartalmazva jelenik meg a regény: *Megmételyezettek. Sztavrogin Miklós gyónása*. Nyilvánvalóan ez az a kiadás, amelyet Pilinszky János több interjújában is emleget, s amelyet ezek szerint az 1920-es évek vége felé olvashatott.

Szabó Endre oroszból fordított, vagyis megtanulta a nyelvet, amelyről már – kárpátaljai születésű lévén – volt némi fogalma. Hézagpótló teljesítményét 1921-ben a *Nyugat*ban Füst Milán méltatja.<sup>3</sup> A szerkesztő, költő, regényíró Szabó ebben az

<sup>1</sup> Gaál György (szerk.): *Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok*. Bukarest, 1975, Kriterion.

<sup>2</sup> Vogüé, Eugène-Melchior: *Le roman russe*. Paris, 1886, Plon.

<sup>3</sup> Füst Milán: Szabó Endre fordításairól. *Nyugat*, 1921. I. 478–479. o.

időszakban a russzista szerepével is megpróbálkozik, cikkekben próbálja felhívni a figyelmet az orosz irodalom kiemelkedő teljesítményeire.

A regény második fordítása 1943-ban jelent meg a Grill Kiadónál immár *Ördögök* címmel, a fordító Dancs Pál, az előszó Horváth Zoltán munkája. Különös, de érthető, hogy az 1948 utáni időszakban nem készült újabb fordítás. Ennek oka, hogy az *Ördögök* ideológiai problémát jelentett a kultúrpolitika számára. A regény fabulája ugyanis a Nyecsjajev vezette anarchista-nihilista összeesküvést beszéli el. Az összeesküvők, árulástól tartva, megölik egyik társukat, Satovot. Ezt a históriát az olvasó első látásra az 1917-es forradalomhoz vezető bolsevista mozgalommal azonosíthatja. Ez volt az oka, hogy csak 1972-ben került sor egy új fordítás publikálására, amely Makai Imre munkája.

Érdekes egy pillanatra a cím problematikájánál megállnunk. Egy terjedelmes és bonyolult szerkezetű regényről beszélünk, amelynek értelmezését szorosan meghatározza a cím és a második mottó együttese. Ez a második, evangéliumi mottó a disznókba átment s azután a disznónyájjal a tóba fulladó ördögök történetét idézi. Szabó Endre a Károli Gáspárnál a *Máté evangéliumában* megjelenő ördögösök szót teszi meg címmek. A Dosztojevskij-regény mottója azonban nem a Máté-, hanem a Lukács-féle változat, amelyben – Károlinál – kizárólag az ördög szó szerepel, még-hozzá többes számban. Vagyis maga a szerző, Dosztojevskij, olyan irányba tolja a lehetséges értelmezést, amely eltávolít a paratextus által sugallt történeti-politikai megközelítéstől, vagyis az anarchista összeesküvők világától.

A második problémát a Sztavrogin Tyihonnál tett látogatását elbeszélő fejezet, s a fejezetben megjelenő, egészében idézett szöveg jelenti. Sztavrogin írásában bevallja, hogy megrontott egy tízéves kislányt, majd tudatosan nem avatkozott közbe, amikor a lelkifurdalással küszködő gyermek a szomszéd szobában felkötötte magát. A botrányos történetet elbeszélő fejezet hiányzott az első orosz, majd szovjet kiadásokból, s magyarul is csak az 1927-es Révai kiadásban jelent meg először. Fontosságát jelzi, hogy címét a főcímhez társítja Szabó. Ugyanakkor ez a fordítás is pontatlan, hiszen az eredeti egyszerűen a *Sztavrogintól* címet adja a fikció szerint háromszáz példányban kinyomtatott szövegnek; a gyónás kifejezés beiktatása olyan olvasatot sugall, amely nem feltétlenül áll meg.

A magyar értelmezések sorát maga Szabó Endre nyitja meg a *Képek az orosz irodalomról* című hat fejezetből álló munkájával, amelynek két része a folyóiratban jelent meg 1922-ben,<sup>4</sup> s amelynek egészét 1500 példányos füzetben hozta ki a *Nyugat*. (Tizenöt évbe telt, míg a példányok elfogytak). Ha abból indulunk ki, hogy a Dosztojevskij-értelmezés két végpontja egyfelől a Bergyajev-féle leíró jellegű, filozófikus megközelítés, illetve a Bahtyin-féle, mindenütt polifóniát látó formai megközelítés, akkor Szabó Endre értelmezését kétségkívül az első kategóriába sorolhatjuk. Szabó úgy tartja nagyra a Dosztojevskij-regényt („félelmetesen nagy regényét bizonyára a

<sup>4</sup> Szabó Endre: *Képek az orosz irodalomról*. *Nyugat*, 1922. 15–16. sz. 942–963. o.



világ minden irodalmában ismerik”),<sup>5</sup> hogy közben esztétikai szempontból erősen elmarasztalja: „Stilusa nehézkes, mondatai esetlenek, végtelen hosszúak, zsúfoltak, gondatlanok. [...] Regénytárgyai szövevényesek, gubancoltak”. S ami még lényegesebb: „emberei... valamennyien egyformán beszélnek, t. i. a szerző nyelvén.”

Marad tehát „a lélektani analízis”, melynek nagyszerűségét, mondja Szabó, „egy orosz pszichiáter, egyetemi tanár” is elismerte, s marad a rendkívül szuggesztív eszmeiség. E tekintetben, mondja, az író pályája két részre tagolható, az elsőt, a haladó jellegűt „lassanként a szlávjanofilizmus és a miszticizmus” váltotta föl. „A helyes társadalmi életben keresi az ember üdvét. Szabadsággal és az egyesek tökéletesedésével ő nem sokat törődik. Tanítása szerint az egyénnek meg kell adnia, panasz nélkül föl kell áldoznia magát a közjóért, készségesen teljesíteni mindent, aminek segítségével Oroszország, a választott nép országa az ő hivatását, küldetését teljesítheti.” Az 1860-as évek közepétől kezdve jellemzője, írja Szabó, „az agresszív reakcionárius irány.” Idáig ezt általánosságban érti, azután tér csak ki magára a regényre: „Az Ördögösök c. regényben még erősebb a reakcionárius irány.”<sup>6</sup>

1927-ben jelent meg a *Nyugat*-ban Laziczius Gyula tanulmánya, *Sztavrogin az Ördögösökben* címmel.<sup>7</sup> A később nyelvészként ismertté vált Laziczius az orosz irodalom tipikus figurájának, a fölösleges embernek a trendjébe kapcsolja be a regény főhősét, vagyis Sztavrogin-t. Elemzése szerint Sztavrogin két, számára egyaránt elérhetetlen pólus közt ingadozik, mármint a nihilista forradalmár Pjotr Verhovszkij és a „vallásos és nacionalista” Satov között. Laziczius olvasatában „Sztavrogin passzív nézi az eseményeket, amelyeknek szálait az ördögös Verhovszkij bogozza és irányítja.” Vagyis hiába különbözik a regényíró művészete elődeiétől, Sztavrogin mégiscsak utódja azoknak a felesleges embereknek, akik a történet végén szükségszerűen öngyilkosok lesznek.

Az 1927-es, az addig kihagyott fejezetet a szövegbe iktató regény megjelenés után egyre több írás foglalkozik Sztavrogin figurájával. Így például az *Erdélyi Helikon*-ban 1931-ben közölt Lakatos Imre-cikk, amelynek a címe *Sztavrogin bűne – Dosztojevszkij bűne*, s amely André Gide-re, mint tévedhetetlen forrásra hivatkozva, magának az írónak tudja be a Sztavrogin által elkövetett bűnt. Megindítva ezzel azt a sort, amely a regény legfontosabb elemének tekinti a Tyihonnak előadott rettenetes históriát.

Lakatos Imre neve még egyszer felbukkan a recepció történetében, de ezúttal csak homonimiáról van szó, egy másik Lakatosról, a nagynevű matematikai filozófusról, aki 1956 után Angliában futott be sikeres pályát. Lakatos nagy műveltségű ember s egyúttal félelmetesen szuggesztív manipulátor; 1944-ben mint egy nagyváradi illegális kommunista sejt vezetője, arról győzi meg társait, hogy a sejt egyik tagja,

<sup>5</sup> Szabó 1922, 956. o.

<sup>6</sup> Szabó 1922, 958. o.

<sup>7</sup> Laziczius Gyula: *Sztavrogin az Ördögösökben*. *Nyugat*, 1927. II. 141–145. o.

Izsák Éva árulásra készül, és hogy a feltételezett árulást csak azzal tudják elhárítani, ha megölik a feltételezett árulót. Megszavazzák, öngyilkosságra kényszerítik. Vagyis Lakatos Sztavrogin szerepében, a tizenkilenc éves, pártfegyelemnek engedelmeskedő Izsák Éva Satovében. A történetről Mérei Anna rendezésében, *Ember vagy ördög, ki volt Lakatos Imre?* címmel dokumentumfilm készült 1999-ben.

Az 1948 után új fordításban megjelenő Dosztojevszkij-regények közül kétségkívül az *Ördögök* jelentette a legtöbb problémát az irodalmat elsősorban ideologikus szemszögből vizsgáló befogadók, vagyis a kultúrpolitika számára. De a másik oldalról tekintve is: az egyik lehetséges értelmezés szerint, amelyet magam is megfogalmaztam az 1990-es tavaszi félévben, amikor egyetemi kollégiumom témája volt az *Ördögök*, az összeesküvők ideológiája, vagyis annak a rousseau-i elvnek az elfogadása, amely szerint a szabadság mindenkinek kijár, s aki nem akar belőle, azt erőszakkal kell kényszeríteni annak elfogadására, szükségképpen hozza magával a forradalmi terrort. Az ideális társadalomhoz vezető út így, Nyikolaj Bergyajev szavával, a progresszió hullahegyein át vezet.

A korabeli hivatalos felfogás tehát szükségképpen azt próbálja bizonyítani, hogy a nihilista összeesküvők nem azonosak a marxista forradalmárokkal. Ez az elhatároló tagadás jelenik meg például Bakcsi György idevonatkozó írásaiban, vagyis a *Dosztojevszkij világa* című 1970-es könyvében, valamint a regényhez fűzött 1972-es részletes jegyzeteiben. „Marx és Engels elítélte Nyecsajev terrorisztikus és provokatív módszereit, *A forradalmár katekizmusában* rögzített teóriáikat, kimutatták, hogy ez az elmélet a »kaszárnnyakommunizmus« egyik változatát készítette volna elő, és hogy Bakunyinnak és Nyecsajevnek semmi köze nincs a forradalmi munkásmozgalomhoz.”<sup>8</sup> Vagyis az *Ördögök* mint a Nyecsajev-ügy megregényesítése nem jelenti a forradalmi munkásmozgalom elítélését.

A 20. század második felében, s azután a 21. században is, számos írás foglalkozik a regénnyel, így Király Gyula, Dukkon Ágnes és elsősorban S. Horváth Géza tanulmánya, amely a korszerű irodalomtudomány eszközeivel élve értelmezi a *Tyihonnál* című fejezetet.<sup>9</sup> Megközelítése irodalomnak tekinti az irodalmat. Hozzátenném, hogy a legfontosabb Dosztojevszkij-hősök mind írnak: Ivan Karamazov tanulmányt a bűn problematikájáról, azután *A Nagy inkvizítor* történetét, Aljosa Karamazov megírja Zoszima sztarec életrajzát, Sztavrogin pedig a kis Matrjosa megrontásának és öngyilkosságának a történetét. A felsoroltak közül az összes „írás az írásban” izgalmas problémákat vet föl.

A Tyihon–Sztavrogin fejezet mások számára is kiemelkedően fontos része a regénynek. Például a nagyszámú színpadra állítás közül a Vígszínház 1986-os előadásának, amelyet magam is láttam, s amelyről Reményi József Tamás közölt hosszú elemzést a *Színház* című lapban. „A híres-hírhedt regény adaptációjának vígszínhá-

<sup>8</sup> Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Ördögök*. Budapest, 1972, Helikon, 666. o.

<sup>9</sup> S. Horváth Géza: Fiktív vallomás és szövegműködés. *Iskolakultúra*, 2006. május, 28–40. o.

zi előadásában is ez a nyitány, elébe dobva minden egyéb történésnek. Dramaturgiai telitalálat. Sztavrogin hosszú monológban elmeséli ösbűnének történetét. Nem tépelődő vallomást hallunk, hanem egy önmagára ijesztően kívülről távolról tekintő ember tényrögztetését; nem is gyónást (Ascher Tamás igen átgondoltan, csupán utólag, hangsúlyozottan máshonnan, a nézőtér felől hozza be Tyihon atyát Sztavroginnal folytatandó hitvitájára), hiszen hősünk – mint a későbbiekben láthatjuk, kíméletlenül ragaszkodik ahhoz, hogy elszámolnivalója egyes egyedül csak magával legyen. Sztavrogin feszült egykedvűséggel előadott monológja – rendezői-színészi remeklés, Andorai Péter fénykőrből ki s bemozduló figurája halotti csöndbe dermeszti a színpadot.<sup>10</sup>

A korszak legnagyobb hatású közvetítője alighanem Török Endre, aki 1955-től közel fél évszázadon át volt a világirodalmi tanszék tanára, s előadásaiban s még inkább félig-meddig zártkörű péntek délutáni szemináriumán elsősorban Tolsztoj és Dosztojevszkij műveivel foglalkozott. Az *Orosz irodalom a 19. században* című 1970-es könyvében, majd egy 1981-es tanulmányában jelenik meg *Ördögök* értelmezése. „Monumentális-groteszk látomásnak” minősíti a regényt, mint amely „a Raszkolnyikov-problémát a forradalommal mint történelmi kérdéssel köti össze.”<sup>11</sup> 1981-es *A pokol körei* című tanulmányában Török nyíltabban beszél; az összesküvők, mondja, „Istenként emelik maguk fölé a hideg okosságú, ragadozó lényt, Sztavrogint.”<sup>12</sup> Dosztojevszkij világa, Török Endre számára, maga a pokol, amelynek különféle körei léteznek: a legbelső, azután a közbülső, majd a külső kör, máshonnet nézve van a semmi pokla, az ész pokla, a szenvedély pokla. Az *Ördögökből* Török Endre (akárcsak Camus) az emberisten, vagyis Kirillov figuráját emeli ki. Kirillov szerint, írja Török, „az egyén csak azzal bizonyíthatja szabadságát, ha maga dönt a halála fölött. Az élete nem tőle származik, viszont a halálát, amíg él, saját kezében tartja. Mindenkinek, aki a legfőbb szabadságot akarja, annak merni kell megölni magát, mondja. Aki csak azért öli meg magát, hogy a rettegést megölje, az rögtön isten lesz.”<sup>13</sup>

Török Endre egyértelműen a Bergyajev-féle megközelítés híve. Némi túlzással azt is mondhatnám, hogy számára Dosztojevszkij, s még inkább Tolsztoj, az orosz vallásbölcseletről abba a sorába tartozik, akiket 1988-ban megjelent kétkötetes munkájában, az *Orosz vallásbölcseletről* mutat be.

Török kapcsolatban állt Pilinszky Jánossal, igaz, e kapcsolat körülményeiről nem sokat tudunk. Csak feltételezhetjük, hogy eszmecseréik során sokszor szóba került Dosztojevszkij, s a műnek az a fajta értelmezése, amely Török írásaiban megjelenik. Maga Pilinszky interjúiban többször is szóba hozza az *Ördögöket*, ame-

<sup>10</sup> Reményi József Tamás: „Ha megölsz se látok nyomot”. *Színház*, 1987. 1. sz. 21–23. o.

<sup>11</sup> Török Endre: *Átragygás*. Budapest, 2008, *Olta* Alapítvány, 211. o.

<sup>12</sup> Török 2008, 36. o.

<sup>13</sup> Uo.

lyet – egyébként Törökkel ellentétben – a leghatásosabb Dosztojevszkij-regénynek minősít: „Emlékszem, 12 éves voltam, rossz latinos, és jártam valakihez, egy olasz páterhez, aki latinra tanított. Mentem a Múzeum körúton, és egy antikváriumban láttam négy kötetet, négy nagyon silány kötésű kis kötet volt. 70 fillér volt az ára, az volt ráírva: Dosztojevszkij: *Megmételeyezettek*. Volt ennyi pénzem, bementem, megvettem, de éreztem, hogy ez a könyv nem való gyerekeknek. És főként, ha latinórára megy. Most térdnadrágom volt, és két-két kötetet bedugtam a térdnadrágomba. És ez egészen dosztojevszkiji volt; egy öreg térdnadrág volt, és mert a kapcsolója nem működött pontosan, a kötet állandóan ki akart csúszni, miközben Tacitust fordítottunk. Hogy a véletlen és a kegyelem és minden hogy számít, tényleg ez életem egyik legdöntőbb olvasmánya volt, és már a Dosztojevszkij-kutatók is azt mondják, hogy ez Dosztojevszkij legérdekesebb regénye.”<sup>14</sup>

Pilinszky először 1973-ban az *Élet és Irodalomban*, majd egy évvel később *Végki-fejlet* című kötetében publikálja két Sztavrogin versét. A két vers szorosan kapcsolódik egymáshoz, s akár úgy is olvasható, mint egy elliptikus narráció két szélső eleme.

#### **Sztavrogin elköszön**

„Unatkozom. Kérem a köpenyem.  
Mielőtt bármit elkövetnek  
gondoljanak a rózsakertre,  
vagy még inkább egyetlen rózsatóre,  
egyetlen rózsára, uraim.”

#### **Sztavrogin visszatér**

„Nem gondoltak a rózsakertre,  
és elköverték, amit nem szabad.  
Ezentúl üldözöttek lesznek  
és magányosak, mint egy lepkegyűjtő.  
Üveg alá kerülnek valahányan.  
Üveg alatt, tűhegyre szúrva  
ragyog, ragyog a lepketábor.  
Önök ragyognak uraim.  
Félek. Kérem a köpenyem.”

<sup>14</sup>Török Endre (szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Budapest, 1983, Magvető, 186. o.

Máshonnét tekintve: a két Sztavrogin-vers a *Tyihonnál* című fejezet újraértelmezése, más perspektívából való újraírása. Az *Ördögök* betétszövegében, vagyis Sztavrogin vallomásában, két terminus kap kiemelt fontosságot. „Akkoriban kegyetlenül unatkoztam”, írja egy helyütt az elbeszélő,<sup>15</sup> egy másik helyen pedig arról beszél, hogy egy ízben szokásától eltérően pokolian félt. Unatkozom, félek. (Az unatkozás fontosságát már Török is kiemeli). Ez a két ige foglalja keretbe a versnarratívát. Az indítás („Unatkozom, kérem a köpenyem”) rendkívül koncentráltan rögzíti a helyzetet. A folytatásban aztán egy olyan metafora dominál, amely a regényben nem szerepel. A háromszor is feltűnő rózsa Dante felől tekintve nyeri el értelmét; a *Paradicsom* legtöbbször előforduló metaforája nyilvánvalóan Krisztus szenvedésére és kínhalálára utaló, a felidézett világ valódi dimenzióit kirajzoló mozzanat.

A második vers, a *Sztavrogin visszatér* a két vers, a két pillanat közt történetekre, a kimondatlanra utal vissza: elkövették, amit nem szabad. Ennek a következményét írja le a folytatás, a lepke, a lepkegyűjtő, a gombostűre tűzött lepkék látványos képe. „Félek, kérem a köpenyem”, így zárja versét Pilinszky, nyitva hagyva a narratíva lehetséges folytatását.

*Fuharosok* című 1983-as regényében Esterházy Péter feltűnő, szinte provokatív módon idézi Pilinszky felütését: „unatkozom, kérem a köpenyem”. Sugallva, hogy a serdületlen kislány nézőpontjából és szavaiból összeálló történet feltehetőleg a Tyihonnak átadott iratban megjelent történet újraírása vagy parafrázisa.

A regény két változatban olvasható. Az 1983-as, vers módjára tördelt kiadás utal – az első Esterházy-kötetek szokása szerint – az intertextusokra is. Az 1986-os változat a *Bevezetés a szépirodalomba* című, roppant méretű kötetben, egészen sűrűn szedve, viszont mindössze tíz lapot elfoglalva jelenik meg. A továbbiakban a jóval erősebb hatású első kiadást veszem alapul.

A fuharosok, akik közül utóbb majd kiválik a Fuharos, lovaskocsin érkeznek. Két név hangzik el a történetben, az elbeszélő Zsófikáé és a Marjenkának szólított anyáé. Az orosz név feltehetőleg ugyanúgy a Márja becézése, mint a Matrjosa is, így összekapcsolja a szöveget a Sztavrogin-vallomással. A végtelenül naiv Zsófi kiles az ablakon, a spaletta félre csapódik, a fuharosok meglátják a lány arcát, megállnak. A házban az elbeszélőn kívül az anya és a nővérek tartózkodnak, férfi nincs köztük. A nők beleegyezők, Zsófi szüzességét azonban nem a neki tetsző félkegyelmű veszi el, hanem, miközben a szobában valóságos tömeges szeretkezés folyik, maga a Fuharos.

A történet első szintű értelmezése nem egyértelmű. Játszódnak nyilván 1945-ben egy magyar faluban, és játszódnak háborús helyzetben, szinte akárhol, szinte akár-mikor. Egyértelmű azonban a kapcsolódás a beleegyező áldozat szemszögéből a Sztavrogin-jelenethez. Zsófi mondja ki, a többiek nevében is azokat a reflexiókat, amelyeket az „elkövették, amit nem szabad” vált ki belőlük. Az „unalom” szó domi-

<sup>15</sup> Dosztojevskij, Fjodor Mihajlovics: *Ördögök*. Budapest, 1972, Helikon, 478. o.

náns szerepe mintegy logikusan vezet át Blaise Pascal *Gondolataihoz*, amelyek itt az áldozat szájából hangoznak fel. Az ember állapota állhatatlanság, unalom, nyugtalanság, mondja Pascal szavaival Zsófia. Azután: a szórakozás elmulattat, s észrevétlenül vezet a halálba. Majd: mivel nem tudták elérni, hogy ami igazságos, erős is legyen, úgy intézték az emberek, hogy az legyen igazságos, ami erős.<sup>16</sup>

Szabó Endre és Lazicius együgyű értelmezései után így jutunk el a század vége felé, két izgalmas újragondoláshoz. Ami bennfoglalást is jelent: az *Ördögök* problematikája beletagolódik a magyar irodalomba. Akár Albert Camus *Közönye* Mészölynél, Kertésznél, Esterháznál, az *Ördögök* is a magyar irodalom része lett Pilinszky két versében és Esterházy különös erőt sugárzó regényében.

<sup>16</sup> Esterházy idézőjel nélkül idézi Pascal 131., 139., 142. számú gondolatait. Pascal, Blaise: *Gondolatok*. Budapest, 1975, Helikon.

## ÖRDÖGÖK, ÖRDÖNGÖSÖK, MEGMÉTELYEZETTEK: HAMVAS BÉLA ÉS A SZTAVROGIN GYÓNÁSA

Jelen írás a *Sztavrogin gyónása* címen elhíresült *Ördögök*-részlet magyar fordításreceptiójának tükrében vizsgálja azt a hangsúlyeltolódást, amely igen markánsan jelenik meg Hamvas Béla két dosztojevszkiji ihletésű regényének, az 1928–1929-ben írott *Ördögösöknek* (2015)<sup>1</sup> és az 1948–1951 között keletkezett *Karneválnak* (1985; 2008)<sup>2</sup> az *Ördögök*-értelmezésében. E hangsúlyeltolódás kontextusául az a ma is uralkodó fordítói és kiadói gyakorlat szolgál, amely a II. világháborútól az 1972-es Makai-fordítással<sup>3</sup> bezárólag – szemben a peresztrojka utáni oroszországi kiadói gyakorlattal – mintegy felszámolta a gyónást övező filológiai problémát és kritikai vitát a magyar olvasói tudatban azzal, hogy azt különösebb magyarázat nélkül a II. rész 9. és 10. fejezeteként közli.<sup>4</sup> Hamvas *Ördögök*-olvasatának változása mintegy a magyar kiadói gyakorlat leképeződése. Az *Ördögösökkel* Hamvas már címében is a Dosztojevszkij-regény első Szabó Endre-féle fordítását idézi (1909), amelyben a gyónás még nem szerepelhetett.<sup>5</sup> Ezzel ellentétben a *Karnevál* egy hangsúlyos szövegrészlete, a legifjabb Herstal Raimund önleplező vallomása, mint arra Nyitra Tamás felhívja a figyelmet, jól felismerhetően a gyónás újrajrása.<sup>6</sup> Az *Ördögösök* a – gyónás nélküli – *Ördögök* olyan olvasatát sugallja, amely a karnevált és maszkyszerűséget helyezi a középpontba, Sztavrogint pedig gyakorlatilag figyelmen kívül hagyja. A gyónás ismeretében írt *Karnevál*, bár megkérdőjelezhetetlenül továbbviszi e szálakat, Sztavroginnak kitüntetett

<sup>1</sup> Hamvas Béla: *Ördögösök*. Szerk. Dúl Antal. Budapest, 2015, Medio. /Hamvas Béla művei 28./

<sup>2</sup> Hamvas Béla: *Karnevál*. I–III. Szerk. Dúl Antal. Budapest, 2008, Medio, 255. o. /Hamvas Béla művei 11–13./ [A továbbiakban Hamvas 2008a.] Mint arra Dúl Antal utószava rávilágít, a *Karnevál* 1985-ben is csak cenzúrázott formában jelenhetett meg, így az életműsorozat részeként először 1997-ben publikált háromkötetes változat tekinthető a regény első teljes kiadásának. Dúl Antal: Utószó: Fatum libelli. In Hamvas Béla: *Karnevál*. III. Szerk. Dúl Antal. Budapest, 2008, Medio, 474. o. /Hamvas Béla művei 13./

<sup>3</sup> Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Ördögök*. I–II. Ford. Makai Imre. Jegyzetek Bakcsi György. Budapest, 1972, Helikon. /Dosztojevszkij művei 6./

<sup>4</sup> Dosztojevszkij, F. M.: *Ördögök*. II. Ford. Makai Imre. Bukarest, 1975, Kriterion, 94–129. o.

<sup>5</sup> Dosztojevszkij M. Tivadar: *Az ördögösök*. I–II. Ford. Szabó Endre. Budapest, 1919, Légrády. MEK. <https://mek.oszk.hu/10100/10129/10129.htm>. Letöltés ideje: 2021.

<sup>6</sup> Nyitrai Tamás: *Hamvas Béla Karneváljának világirodalmi előzményei*. Budapest, 2019, magánkiadás, 198. o.

szerepet tulajdonít azzal, hogy a Herstal-család – azaz egyúttal a Bormester-família – sagája a Dosztojevskij-alak által írt vallomás reminiscenciájának keretei között éri el végkifejletét. Hogy az alaknak Hamvas mekkora jelentőséget tulajdonít az európai kultúr- és szellemtörténeti folyamatok értelmezésében, az – Nyitrai nyomán<sup>7</sup> és meg-látását továbbgondolva – egy késői Hamvas-írás, az 1962-es *Északi korona* című esszé<sup>8</sup> fényében mérhető fel igazán. E hangsúlyeltolódás alátámasztani látszik Ljudmilla Szaraszkina azon tételét, hogy ha a gyónás bekerül az olvasói tudatba, akkor nem írható ki onnan<sup>9</sup> és – Szaraszkina gondolatmenetét folytatva – Sztavrogint az *Ördögök* köz-ponti alakjaként értelmező olvasatokat ihlet.

### SZTAVROGIN GYÓNÁSA: KIADÁSTÖRTÉNET ÉS FORDÍTÁSRECEPCIÓ

Véleményem szerint az *Ördögök*-újraírásoknak, és így Hamvas két dosztojevskij-i ihletésű regényének a vizsgálata során is különös figyelmet érdemelnek annak a filológiai problémának a következményei – többek között a fordításreceptió terén –, amely az *У Тихона*<sup>10</sup> című fejezet körül bontakozott ki. Egyszerűen szólva nem mindegy, hogy egy-egy regényolvasat alapjául a *Бесы* mely szövegváltozata, illetve fordítása szolgálhatott.

A közismert filológiai probléma a *Бесы* korai, 1871 és 1921 közötti kiadástörténetében gyökerezik. Köztudott, hogy a kérdéses fejezet, bár a korrektúra fázisáig még eljutott, a *Русский Вестник* 1871–1872-es folytatásos kiadásába – talán szerkesztői, talán öncenzúra nyomán – nem kerülhetett be, ahogy az 1873-as regénykötetbe sem. Dosztojevskij életében a regény több kiadásban nem jelent meg, így döntő változás csak 1921-ben következett be, a centenáriumi kiadásban. Ez viszont annál nagyobb port kavart fel: bár, mint Szaraszkina rámutat, egy 1906-os, abból részleteket közlő kiadás alapján már tudható volt, hogy az *У Тихона* című fejezet létezik, teljes szövege ekkor jelent meg először és mindjárt heves kritikai vitát is robbantott ki.<sup>11</sup> Az orosz és nemzetközi Dosztojevskij-kritikában mai napig lezáratlan, szerteágazó eszmecsere idevágó aspektusai a szövegváltozatokat és a fejezet regénybeli státuszát érintik. Arkagyij Dolinyin korai filológiai kutatása két változa-

<sup>7</sup> Nyitrai 2019, 194. o.

<sup>8</sup> Hamvas Béla: *Északi korona*. In uó: *Patmosz*. I. Szerk. Dúl Antal. Budapest, 2008, Medio, 127–163. o. /Hamvas Béla művei 3./ [A továbbiakban Hamvas 2008b.]

<sup>9</sup> Сараскина, Л. И.: *Бесы, или русская трагедия*. In Сараскина, Л. И. (ред.): *Бесы – Антология русской критики*. Москва, 1996, Согласие, с. 459. [A továbbiakban Сараскина 1996a.]

<sup>10</sup> Достоевский, Ф. М. *Бесы – Роман в трех частях*. In Сараскина, Л. И. (ред.): *Бесы – Антология русской критики*. Москва, 1996, Согласие, с. 260–280.

<sup>11</sup> Сараскина, Л. И.: *Комментарии*. In Сараскина, Л. И. (ред.): *Бесы – Антология русской критики*. Москва, 1996, Согласие, стр. 703.



tot azonosított, az ún. pétervári (kézirat) és moszkvai (*Русский Вестник* korrektúrája) szöveget.<sup>12</sup> Ennek következtében nem csak az maradt máig tisztázatlan, hogy a regény részének tekinthető-e a fejezet, hanem az is, hogy ha igen, akkor pontosan milyen szövegezésben.<sup>13</sup> Mindemellett az első megjelenés óta erősen a folyóirat korrektúrává változata, a moszkvai szöveg felé billen a mérleg nyelve.

Az oroszországi kiadási gyakorlatról elmondható, hogy e lezártlan kritikai gyakorlatot tükrözi, még akkor is, ha jelentős különbségek figyelhetők meg a szovjet és a posztsovjét időszak között. Ami az előbbit illeti, Ivan Csernisov kutatásai rávilágítanak, hogy azzal a népszerű tévhittel szemben, mely szerint 1922–1989 között a *Бесы* betiltott mű lett volna, a regény négyezer jelent meg gyűjteményes kiadásokban.<sup>14</sup> Igaz, ezekben jellemzően nem szerepelt a gyónás – abban az 1957-es kiadásban sem, amely Makai Imre 1972-es magyar fordításának forrása volt.<sup>15</sup> Ugyanezt az álláspontot képviselték az 1972–1990 között megjelentetett harminckötetes Dosztojevszkij-életműsorozat ide vonatkozó kötetei is: a 10. részben<sup>16</sup> kiadott regénytesttől határozottan elkülönítve, a 11. részben<sup>17</sup> jelentették meg feltételezhetően a gyónás moszkvai, ezáltal többé-kevésbé kanonikussá váló szövegét, majd a 12. részben<sup>18</sup> már csak a pétervári szöveggel való összevetés szerepel, azaz ez utóbbi változat egészében nem. Mint Csernisov rámutat, a peresztrojka időszakától kezdve érthető módon a regény a kiadói érdeklődés középpontjába került. Ekkortól figyelhető meg az a két párhuzamos gyakorlat, amely két fő változat (gyónással vagy nélküle megjelent kiadás) összesen mintegy nyolc verzióját eredményezte, annak függvényében, hogy a regénytestben vagy függelékben jelentetik-e meg a gyónást, illetve melyik és hány változatát.<sup>19</sup> Ezen egy-

<sup>12</sup> Долинин, А. С.: Исповедь Ставровгина. (1922). In Сараскина, Л. И. (ред.): *Бесы – Антология русской критики*. Москва, 1996, Согласие, с. 559.

<sup>13</sup> Budanovát id. Чернышов, И. С.: Стратегии издания романа Ф. М. Достоевского *Бесы* в современном России. *Филологический класс* 2017. №3: с. 102. *Архив журнала Филологический класс*. <https://cyberleninka.ru/article/n/strategii-izdaniya-romana-f-m-dostoevskogo-besy-v-sovremennoy-rossii/viewer>.

<sup>14</sup> Чернышов 2017, с. 102–103.

<sup>15</sup> Molnár Gusztáv: Dosztojevszkij és a regényelmélet. In *Dosztojevszkij 1975 II.*, 416. o. Ezért az „У Тихона” fejezet 1922-es kiadása szolgált a magyar fordítás alapjául: *Документы по истории литературы и общественности*. Ф. М. Достоевский. 1922. Москва, Централархив РСФСР. *Dosztojevszkij 1975, I:* címnegyed. Azaz a kanonikus magyar fordítás minden tekintetben nagyon korai szövegállapotot rögzít a mai napig.

<sup>16</sup> Достоевский Ф. М.: *Бесы: Роман в 3 частях*. Ред. Н. Ф. Буданова. Ленинград, 1974, Наука. <http://russian-literature.org/tom/410192>. /Полное собрание сочинений в 30 т. 10./

<sup>17</sup> Достоевский Ф. М.: *Бесы: Глава «У Тихона»*: Рукописные ред. Ред. А. И. Бытюгова. Ленинград, 1974, Наука с. 5–30. <http://russian-literature.org/tom/410205>. /Полное собрание сочинений в 30 т. 11./

<sup>18</sup> Достоевский Ф. М.: *Бесы: Рукописные ред. Наброски. 1870–1872*. Ред. А. И. Бытюгова. Ленинград, 1975, Наука, с. 9–150. <http://russian-literature.org/tom/410283>. /Полное собрание сочинений в 30 т. 12./

<sup>19</sup> Чернышов 2017, с. 102–3.

más mellett élő és viruló gyakorlatok nagyon is élénk kritikai vitát sugallanak, annak ellenére, hogy Szarazskina már az 1996-os kritikai kiadás kapcsán lezártak szerette volna tekinteni a kérdést: úgy vélte, hogy a gyónás addigra bekerült az olvasói tudatba, és ezáltal a regény elidegeníthetetlen részévé vált.<sup>20</sup>

A kritikai vitát tudatosító orosz gyakorlattal ellentétben a magyar fordításreceptió, illetve kiadási hagyomány ötven év alatt gondoskodott róla, hogy a filológiai vita az átlagolvasóban ne, legfeljebb az oroszul olvasó szűk szakmai közönségben tudatosuljon. A regénynek négy magyar változata ismeretes. Először 1909-ban jelent meg Szabó Endre tolmácsolásában, magától értetődően a gyónás nélkül, *Az ördögösök* címmel. 1923-ban e fordítás javított változatát adták ki: ez a *Megmételyezettek*. A címváltozás talán nem volt teljesen független attól, hogy e változat függékben közölte a gyónást,<sup>21</sup> feltehetően a moszkvai szöveg alapján. Egyúttal Schöpflin Aladár<sup>22</sup> és Szabó Endre<sup>23</sup> előszavai a gyónás körüli kritikai vitát is felvillantották egy-egy pillanatra. E rövid korszak végére Dancs Pál 1943-as *Ördögök* című fordítása tett pontot, amely nem csak a regénytestben közölte a gyónást,<sup>24</sup> hanem ezt természetes tényként is kezelte, hiszen Horváth Zoltán előszava említést sem tesz a fejezet problematikus státuszáról.<sup>25</sup> Bár Hamvas életműve szempontjából ez már nem releváns, ezt a gyakorlatot kanonizálta Makai először 1972-ben megjelent fordítása, amely azóta is változatlan formában kerül kiadásra – legutóbb 2010-ben. Szemben az orosz kiadói gyakorlattal, a magyar fordításreceptió tulajdonképpen már 1943-ban, de 1972-re végleg és igen sikeresen kiírta a széles olvasóközönség tudatából a gyónás problematikus státuszát és a szövegrészt övező kritikai vitát.

## KUTYAKOMÉDIÁTÓL A VILÁGVÁLSÁGIG: ÖRDÖNGÖSÖK ÉS KARNEVÁL

A fordításreceptió és Hamvas Dosztojevszkij-újrairásainak kronológiáját összevetve nem nehéz a párhuzamot felfedezni. E történetben az 1920-as évek végén az *Ördögösök* címválasztás akár állásfoglalásként is felfogható a gyónást körülvevő

<sup>20</sup> Сараскина 1996a, c. 459.

<sup>21</sup> Dosztojevszkij M. Tivadar: *Megmételyezettek*. I–II. Ford. Szabó Endre. Előszó Schöpflin Aladár. Budapest, 1923, Révai, 364–99. o. /Dosztojevszkij összes munkái 5–6./

<sup>22</sup> Schöpflin Aladár: A „Megmételyezettek.” In Dosztojevszkij M. Tivadar: *Megmételyezettek*. I. Ford. Szabó Endre. Budapest, 1923, Révai, i–vii. o. /Dosztojevszkij összes munkái 5./

<sup>23</sup> Szabó Endre: A fordító mondanivalója. In Dosztojevszkij M. Tivadar: *Megmételyezettek*. II Ford. Szabó Endre. Budapest, 1923, Révai, 359–363. o. /Dosztojevszkij összes munkái 6./

<sup>24</sup> Dosztojevszkij, Fjodor Michajlovics: *Ördögök*. II. Ford. Dancs Pál. Előszó Horváth Zoltán. Budapest, 1943, Grill, 1–34. o.

<sup>25</sup> Horváth Zoltán: Bevezetés. In Fjodor Michajlovics Dosztojevszkij: *Ördögök*. I. Ford. Dancs Pál. Budapest, 1943, Grill, v–xii. o.

és halványan a legfrissebb magyar fordításban is megjelenő kritikai vitában. Bár lehetséges, hogy Hamvas egyszerűen nem ismerte a *Megmételeyezettek* vagy nem nyerte el a tetszését a cím, mégsem hagyható figyelmen kívül, hogy az általában naprakész világirodalmi ismeretekkel bíró filozófus a korábbi, a gyónást még nem tartalmazó fordítás címét idézi meg saját regényében. Ez nagyon is érthető annak fényében, hogy az 1923-as fordítás némileg ellentmondásosan kezeli a gyónást. Schöpflin bevezetője látszólag nem hagy kételyt a gyónás jelentősége felől: szerinte a fejezet a „*Megmételeyezettek* olyan tartozékává lett, melyet ezek után nem lehet mellőzni semmiféle olyan kiadásból, a mely a teljességre tart igényt.”<sup>26</sup> E határozott állásfoglalást azonban alássa nem csak a kiadás szerkesztése – hiszen a gyónást csak függelékben közli – de Szabó Endre fordítói előszava is, amely következetesen amellet érvel, hogy a gyónás nem a regény autentikus része.<sup>27</sup> Az ellentmondásos kritikai reflexióval párhuzamosan Hamvas mintegy a korábbi Dosztojevszkij-szövegkorpusz felé fordul az *Ördöngösök*ben – mint az látható lesz, nem csak a címválasztásban. Ugyanígy egybeesés figyelhető meg aközött, hogy a gyónás státusza megszilárdult a II. világháborús újabb fordításban és hogy Sztavrogin megjelent az intertextuális utalások szintjén a *Karnevál*ban és az *Északi koronában* az 1940-es évekkel kezdődően. Ebben a tekintetben a fordításrepció történései tükröződnek Hamvas *Ördögök*-értelmezésében: az *Ördöngösök* – *Karnevál*-előtanulmány szerepéhez illően<sup>28</sup> – az *Ördögök* olyan olvasatát sugallja, amely határozott párhuzamokat mutat a regény bahtyini, karneváleméleti alapokon nyugvó értelmezéseivel,<sup>29</sup> míg a *Karnevál* a sztavrogini alak megjelenésére futtatja ki egyébként az *Ördöngösökhöz* nagyon hasonló eszközökkel felépített cselekményét.

<sup>26</sup> Schöpflin 1923, vii. o.

<sup>27</sup> Szabó 1923, 359–363. o.

<sup>28</sup> Viszonylag friss megjelenésének köszönhetően a regény fogadtatása jórészt recenziókra korlátozódik. E tekintetben azonban jórésztük egyetért. Oravecz Barnát id. Weiner Sennyei Tibor. *Ördöngös dekameron* – megjelent Hamvas Béla eddig kiadatlan regénye. *Drot*, 2015. november 2. <https://drot.eu/ordongos-dekameron-megjelent-hamvas-bela-eddig-kiadatlan-regenye>; Szilléry Éva: Maszkok mögött élő emberiséget vizionál az *Ördöngösök*: Megjelent Hamvas Béla eddig kiadatlan regénye. *Magyar Hírlap*, 2015. augusztus 1. <https://www.hamvasbela.org/2015/08/hamvas-bela-ordongosok.html>; Baranyai Béla: Álarcaink – Hamvas Béla *Ördöngösök* című regényéről. *Új Ember*, 2015. december 18. <https://ujember.hu/alarcaink-hamvas-bela-ordongosok-cimu-regenyrol/>; vö. Thiel Katalin: A regény mint filozófiai kaland (Hamvas Béla: *Karnevál*). *Az Eszterházy Károly Főiskola tudományos közleményei*, 34. köt.: *Tanulmányok a filozófiai tudományok köréből*, Eger, 2007, 129–30. o. Ez részben annak az *Ulyssset* idéző filológiai ténynek köszönhető, hogy az *Ördöngösök* kéziratában eredetileg Schumann *Carnavaljának* tételcímei szerepeltek fejezetcímekként, majd Hamvas végül törölte őket. Palkovics Tibor: Utószó. In Hamvas Béla: *Ördöngösök*. Szerk. Dúl Antal. Budapest, 2015, Medio, 382. o. /Hamvas Béla művei 28./

<sup>29</sup> Az „*Ördögök* című regényben az élet, melybe behatoltak az ördögök, úgy van ábrázolva, mint a karneváli alvilág. [...] A külsődleges karnevalizáció elemzése szempontjából az *Ördögök* nagyon hálás anyagul szolgál. Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Szerk. Szóke Katalin. Ford. Könczöl Csaba, et al. Budapest, Gond-Cura, 2001, Osiris, 220–21. o.

Az *Ördögösök* szerkezete, szereplői, cselekménye – vagy inkább filozofikus dialógusai – nem csak előrevetítik a *Karnevál* első három részében megjelenő századvégi-századfordulós világ hangulatát és jellegét, hanem bizonyos, a későbbi regényben is felhasznált nevek, karakterek és cselekményötletek is szerepelnek benne. Így az *Ördögösök* egésze az elcserélt identitások azon gogoli cselekményelemére épül, amely a *Karnevál*ban Barnabás Maximushoz és Andreához kapcsolódó apró epizód csupán: itt az ugyancsak a *Karnevál*ból ismert nevű Borbély-Kanavász Antalné várja szintén Andrea nevű bátyját, aki helyett a házbéliek először Benjamins, egy idegent visznek haza a vasútállomásra – a *Karnevál*ban is megjelenő fordulattal azért, mert ő hasonlít Andrea ezredesre a legkevésbé.<sup>30</sup> A párhuzamos szereplők egyik legemlékezetesebbje a jótetteket gonoszszággal kényszeresen ellensúlyozó Szerafita,<sup>31</sup> aki jól felismerhetően ugyanúgy „hintázik”,<sup>32</sup> mint Améline, Bormester Mihály édesanyja.

Mindemellett a *Karnevál* első részeihez hasonlatosan az *Ördögösök*ben is fokozatosan egy Dosztojevszkij-áthallásokban végtelenül gazdag regényvilág rajzolódik ki. Kanavászné kisvárosi háza, amely újabb és újabb, változatosabbnál változatosabb monomániáktól szenvedő és maszkokat viselő szereplők gyűjtőhelyévé válik, ugyanúgy fejtetőre állított, kifordított mikrokozmosz, amelyben – Julia Kristeva szavaival – a „hatalomtól megszárdult matrónák uralkodnak”,<sup>33</sup> mint az *Ördögök* névtelen kisvárosa, vagy a *Karnevál* boldogtalan kispolgári otthonai. A regény maszkokat változó, a legabszurdabb pillanatokban parodisztikus lét- és ismeretelméleti fejtegetésekbe bocsátkozó karneváli szereplői általánosságban és némely konkrét jegyükkel is az *Ördögök* számtalan jellegzetes motívumát idézik meg. Például a vallomásos dialógus<sup>34</sup> abszurditásig vitt paródiáját gyakorolja Soka, aki lépten-nyomon bevallja, hogy megölte anyját.<sup>35</sup> A sintér költői tevékenysége – mely „kenyérkereső munkájának durvaságát” hivatott „enyhíteni”<sup>36</sup> – konkrétan megidézi Lebjadkin kapitány csak karneváli bohóckodásként felfogható költészetét,<sup>37</sup> és általánosságban az *Ördögök* grafomániás világát. A *Karnevál*hoz hasonlóan az *Ördögösök* regénytere is a folytonos gyanakvásé, nyomozásé és feljelentgetéseké, amelyben az Andrea helyett hazahozott Benjamins, utalással Pjotr Verhovenszkij körére, egy ponton azzal gyanúsítják, hogy ő „az az anarchista, aki a múlt héten merényletet akart elkövetni a spanyol király ellen.”<sup>38</sup> Ahogy a karneváli pokolnak és az *Ördögök* báli forgatagának,

<sup>30</sup> Hamvas 2015, 18. o.

<sup>31</sup> Hamvas 2015, 53–55. o.

<sup>32</sup> Hamvas 2008a, I. 255. o.

<sup>33</sup> Kristeva, Julia: Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. *Café Babel*, 1996. 20. sz. 179. o.

<sup>34</sup> Bahtyin 2001, 292–293. o.

<sup>35</sup> Hamvas 2015, 29–31. o.

<sup>36</sup> Hamvas 2015, 56. o.

<sup>37</sup> Przybylski, Ryszard: Sztavrogin. Ford. Pálfalvi Lajos. In Pálfalvi Lajos (szerk.): *Az Antikrisztus halála: Lengyel esszék Dosztojevszkijről*. Budapest, 2004, Napkút, 107–108. o.

<sup>38</sup> Hamvas 2015, 97. o.

e világnak is égnie kell:<sup>39</sup> a cselekmény a Szerafita által elszabadított kutyahad és az emberszereplők vígeposzi csatájában csúcsonylik ki, s a „kép [...] a háttérben rőt lángokban égő sátorral kísérteties,” akárha „a pokolban, vagy legalábbis a tisztító-tűzben” zajlanának az események.<sup>40</sup> Ha Szilárd Léna szerint a „totális színészkedés [az *Ördögök*] metatémája,”<sup>41</sup> akkor Hamvas karneváli Dosztojevszkij-olvasata az *Ördöngösök*ben ehhez nagyon hasonló értelmezést nyújt. E totális színházban azonban Sztavroginnak nem jut hely: az alak nem ismerhető fel a keserű kutyakomédia egyik szereplőjében sem.

Lényegileg változik meg ez az alapjaiban nagyon hasonló helyzet a *Karneválban* azzal, hogy a legifjabb Herstal Raimund írásos vallomásának (VII. könyv)<sup>42</sup> *Sztavrogin gyónása* az intertextusa.<sup>43</sup> A szöveghely jelentőségét nehéz lenne túlbecsülni még egy olyan szerteágazó regényben is, mint a *Karnevál*: a végkifejlet része, s mint ilyen – Peter Brooks meglátása szerint – szerkezeti funkciója, hogy retrospektív módon újraértelmezze az egész cselekménysort.<sup>44</sup> Így lenne ez akkor is, ha nem a Bormester- és Herstal-család elcserélt dupla regényének utolsó ironikus csavarját, a harmadik generáció elcserélt identitásait leplezné le. E vallomásból derül ki ugyanis, hogy az ifjabb Herstal Raimund (valójában Bormester Mihály, Bormester Virgil fia) leszármazottjaként számontartott legifjabb Herstal valójában házasságtörésből, a valódi ifjabb Herstal Raimund, azaz Bormester Mihály és a grófnő viszonyából származik. Másképp fogalmazva, azáltal, hogy Bormester és a sors által valójában neki szánt asszony gyermeke, nála autentikusabb Herstal nem is lehetne. E Herstal-figura tehát a regény fókuszában álló Bormester-család központi alakjának, és egyúttal a regény metafikciójában is megjelenő elbeszélőnek a fia – ha tetszik, valamennyi Bormester-leszármazottnál autentikusabb Bormester is egyben, akárcsak a másik törvénytelen gyermek, a démoni, Bormester Mihály első szerelméről elnevezett Abihail. Bár a regényben a legifjabb Herstal csak az említés szintjén, illetve az írásos vallomásán keresztül jelenik meg, mégis, a vallomás felől visszatekintve mintha hét kötet bonyolult cselekményfolyamát egyetlen cél, az ő létrejöttének sötét teleológiája mozgatná.

S valóban, a vallomásból olyan sztavrogini alak rajzolódik ki, amely az egész (regény)világot átható totális válság terméke, a „kalandorság”, avagy „vak luciditás”

<sup>39</sup> Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, 1982, Európa, 116–167. o.

<sup>40</sup> Hamvas 2015, 356. o.

<sup>41</sup> Szilárd Léna: *Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája*. Budapest, 2002, Széphalom Könyvműhely, 20. o.

<sup>42</sup> Hamvas 2008a, III. 404–24. o.

<sup>43</sup> Nyitrai 2019, 198. o.

<sup>44</sup> Brooks, Peter: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, (Massachusetts), 1984, Harvard University Press, p. 29.

modern kulturális-társadalmi jelenségének a későbbiekben egyszerűen a dosztojevszkij alak nevével fémjelzett<sup>45</sup> megtestesülése. Az írásos vallomás ténye, felütése, hangneme, stílusa és tartalmának jellege egyaránt *Sztavrogin gyónását* idézi:

LOVAG HERSTAL RAIMUND  
NYUGALMAZOTT ALTÁBORNAGYNAK

*Helyben*

Még három napom van, és azt az időt erre az eszkatológiai elhatározásra kívánom felhasználni. Ami bekövetkezett, már a múlt év elején láttam, de vibráló tudatom nem védte ki. Következménye a tompult önkény körének, amelyben gyermekkoromtól fogva tartózkodom. Tegnap óta bezárkóztam. Enni? Időnkint török kávé iszom, és az intenzív józanság keltette légmentes pillanatban életem szuverén, de ügyefogyott geneziséét akarom elmondani. A rendőrség, számításom szerint három nap múlva itt lesz. Mit követtem el? E tájékozatlan kérdésre nem válaszolok.

[...]

Az emberben engem egyedül az érdekel, hogy miképpen tudom megkínózni. A sor most reám került, és saját kínjaimra éppen olyan hűvösen kíváncsi vagyok.<sup>46</sup>

E hideg, hűvös hang a közeli halál tudatában visszatekintő élet- és önértelmezés keretében is kihívóan és szenvtelenül vallja meg borzalmasabbnál borzalmasabb háborús és egyéb bűneinek sorát, gyilkosságot és perverz élvezettel végrehajtott kínzásokat is beleértve. A „vádlott pökhendi viselkedése a bíró előtt”,<sup>47</sup> amelyet Tyihon Sztavroginnak felró, a legifjabb Herstalban is jól felismerhető. A Tyihon mint lelki atya által megtestesített elképzelt olvasóközönség szerepét – amelyet Sztavrogin „harcba hív” azzal, hogy stílusával is direkt „érzékletlenségét” hangsúlyozza és „rosszabbnak mutatja magát”<sup>48</sup> – itt a katonai és intellektuális hatalmat képviselő „valódi” apa veszi át, őt akarja a legifjabb Herstal halálosan megsérteni szentségtelen, bűnbánatot tanúsítani képtelen vallomásával. De felidézük Sztavrogin szövegét olyan konkrét motívumok is, mint a hármasszám szinte kényszeres ismételtetése, a rendőrségre várakozás,<sup>49</sup> vagy a kávéivás mozzanata egy vibráló feszültségben töltött időszak után, amellyel a *Tyihonnál* című fejezet indít.<sup>50</sup> Az önnön elképzelt megkínzására szenvtelenül tekintő Herstalt ugyanaz a kiüresedés, az a meztelenül maradt pusztaság mozgatja, amelyet Hamvas az *Északi koronában* a modern lét válságának kicsúcsosodásaként a „vak luciditás” fogalmával ragad meg és egyértelműen Sztavrogin alakjához köt:

<sup>45</sup> Nyitrai 2019, 194. o.

<sup>46</sup> Hamvas 2008a, III. 404. o.

<sup>47</sup> Dosztojevszkij 1943, II. 28. o.

<sup>48</sup> Uo.

<sup>49</sup> Dosztojevszkij 1943, II. 12. o.

<sup>50</sup> Dosztojevszkij 1943, II. 1. o.

A kalandorság a huszadik század közepén abban a magatartásban kulminál, amely letépi magát nemcsak mindennemű egyetemes jelentőségű és döntő létkérdésről, hanem kitepi magát a történetből is, és megfosztott eszmélettel abba veti magát, ami éppen abban a pillanatban aktuális, úgynevezett helyzet (egzisztencializmus, szituacionizmus). [...] a luciditás felfokozása csak azért, hogy részét a szituációból kivége, vagyis, hogy a helyzet élettartalmát kirabolja, mindennemű gátlás és fegyelem elvetésével, az életéhségnek e desperát fokozatán tudatosan moral insanity. [...] lázadás az Isten és az emberszeretet ellen. [...] A magatartás részre nem hajló elvetemültségének pontos leírása megtalálható Dosztojevszkij Sztavroginjában. Ez a szeretetlenségben örületté vált vak luciditás, a permanens bűncselekményben élő ember reszkető izgalma a zsenialitás színvonalán [...].<sup>51</sup>

Amennyiben tehát a legifjabb Herstal Sztavrogin-újraírásként a Herstal- és a Bormester-família sagájának betetőzése – és egyben pusztulása –, úgy a két család története a hozzá vezető utat, mint a modern nyugati kultúra válságának utolsó évtizedeit írja újra és ragadja meg az *Ördögök* központi alakján keresztül.

Hamvas tehát az után, hogy az *Ördöngösökben* gyakorlatilag figyelmen kívül hagyta Sztavrogin, az 1948–1951 között írt *Karneválban* az időközben megváltozott magyar kiadási gyakorlattal összhangban, nemcsak a dosztojevszkiji regény legitim részeként ismeri el a gyónást, hanem a regényalaknak egyre nagyobb fontosságot szentel kultúraértelmezésében is. Bár Sztavrogin 1962-re vált explicit módon a nyugati, fausti aktív kereső hős<sup>52</sup> végső válságaként felfogott kalandorságnak az emblémájává, e gondolatvezetés nyomai már a sztavrogin alakban leáldozó Herstal/Bormester-család történetében is felfedezhetők. Szaraszkina gondolataihoz viszszatérve, amint a gyónás bekerült Hamvas olvasói tudatába, regény- és kultúraértelmezésének elidegeníthetetlen, domináns és inspiráló alakjává vált.

<sup>51</sup> Hamvas 2008b, 159–160. o.

<sup>52</sup> Vö. Хайнади Золтан: *Культура как память – Главы из истории русской культуры*. Budapest, 1998, Nemzeti Tankönyvkiadó, 161–175. o.

S. VANDAN ZAYA

---

# ADALÉKOK DOSZTOJEVSZKIJ MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓTÖRTÉNETÉHEZ

Révay Mór és a Révai Irodalmi Intézet szerepe  
a Dosztojevszkij-kultusz (ki)alakulásában

És ha alakjai nem is a mi körünkből valók, ha az a világ, amelyet munkáiban páratlan hűséggel megrajzol, nem is a mi világunk – az ő alkotásai éppen a felsorolt okoknál fogva nagy kultúrértékké válnak a magyarságra nézve is és összes műveinek orosz eredetiből való hű és jó, művészi fordítása nagy gazdagodása a magyar irodalomnak is.

(Révay Mór János)<sup>1</sup>

Dosztojevszkij magyarországi befogadástörténetéről számos nívóval szolgáló, különböző korszakokat összesítő munka született az 1990-es évek óta. Ezen tanulmányok zöme egyetért abban, hogy az 1920-30-as évekre tehető a Dosztojevszkij-kultusz magyarországi csúcса,<sup>2</sup> és abban sincs vita, hogy ennek elsősorban történelmi és eszmetörténeti okai vannak.

„[...] az irodalmi kultuszokban mindig erős a törekvés az élet esztétizálására. Ez elsősorban nem az élet széppé, hanem jelentéssé alakítását jelenti”<sup>3</sup> mondja Lakner Lajos, és valóban: az első világháború utáni időszak válságai nem kerültek el a magyar szellemi életet sem, amely a háború borzalmait követő reményvesztettségében, az abból való kiútkeresésében szellemi kapaszkodóra lelhetett Dosztojevszkijben, azonosulhatott a problémavilágával, a műveinek (újra)értelmezése jelentéssel

<sup>1</sup> Vö.: Révay Mór János: Dosztojevszki magyarul. *Szivárvány*, 1922. 2–3. sz., 43. o.

<sup>2</sup> Ld.: Gedeon Sarolta: Dosztojevszkij magyarországi recepciótörténete 1945–1958 között. *Filológia*, 2011. 3–4 sz., 135–150. o.; Ситар К.: Между Востоком и Западом: восприятие Достоевского в Венгрии (по страницам журнала «Ньюгат»). In Баршт К.А. – Буданова Н.Ф. (ред.): Достоевский. Материалы и исследования 20. Санкт-Петербург, 2013, Нестор-история, с. 405–419.

<sup>3</sup> Vö.: Lakner Lajos: Irodalmi kultusz, történetiség, aktualitás. A kultusz kutatás útjain. In Kalla Zsuzsa, Takáts József, Tverdota György (szerk.): *Kultusz, mű, identitás. Kultusztörténeti tanulmányok* 4. Budapest, 2005, PIM, 11–30. o. /A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 13/, 16. o.



tölthette meg a lelkekben tátongó úrt.<sup>4</sup> De vajon milyen egyéb körülmények vezetnek oda, hogy a Dosztojevszkij-kultusz éppen az 1920-30-as években éri el Magyarországon a tetőfokát? Ennek a kérdésnek a megválaszolása azért is fontos, mert „az utóélet egy adott szakaszának a vizsgálata egyúttal magának az életműnek a vizsgálata is.”<sup>5</sup> Ebből a szempontból lényeges az 1921-es jubileum, mely alkalomból a magyar kulturális szcéna elismert alakjai (többek között: Juhász Gyula, Földi Mihály, Balázs Béla)<sup>6</sup> emlékeznek meg az íróról különböző lapok hasábjain, ráirányítva a szélesebb közönség figyelmét e jeles évfordulóra. Emellett Dosztojevszkij személyét és élettörténetét körülvevő mítoszok is fenntartották az érdeklődést, elősegítve a kultusszá válását.<sup>7</sup> Ezek azonban csupán a legkézenfekvőbb magyarázatok.

A kultusz kutatás mai gyakorlatát leginkább az interdiszciplinaritás jellemzi, ennélfogva számos megközelítési mód áll a kutatók rendelkezésére.<sup>8</sup> Mivel nem cé-

<sup>4</sup> A magyarországi Dosztojevszkij-kultusz szellemi háttéréről ld.: Dukkon Ágnes: A két világháború közötti magyar Dosztojevszkij-kultusz szellemi háttere. *Protestáns Szemle*, 1992. 4. sz., 258–270. o.; Úó: Véletlen hasonlóság vagy szellemi rokonság? Érintkezési pontok Dosztojevszkij dialektikájának bahtyini koncepciójában és Vatai László református teológus értelmezésében. *Confessio*, 1991. 4. sz., 60–68. o.

<sup>5</sup> Tverdota György: A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése. *Irodalomtörténet*, 1998. 1–2. sz., 289–298, 290. o.

<sup>6</sup> Ld.: Juhász Gyula: A százszentendős Dosztojevszkij. *Szeged*, 1921. november 12., 262. sz.; Földi Mihály: Száz éves Dosztojevszkij. *Magyar Írás*, 1921. június, 3. sz.; Balázs Béla: Dosztojevszkij évfordulójára. *Tűz*, Pozsony, 1922, 130–131. o.

<sup>7</sup> Az írói biográfia és kultusz kapcsolatáról ld.: Kalavszky Zsófia: Az életrajzi legenda mint az írói kultuszok életképességének egyik biztosítója. Vázlat egy lehetséges szemiotikai vizsgálathoz. In Jeney Éva – Kálmán C. György (szerk.): „Inkább figyelj talán az irodalmat”. *Írások Veres András 70. születésnapjára*. Budapest, 2015, reciti, 19–24. o.

<sup>8</sup> A hazai irodalmi kultusz kutatások interdiszciplinaritására mutat rá Takáts József is: „[...] az irodalmi kultuszok kutatói – az esetek többségében – olyan anyaggal dolgoznak, ami túlvisz az irodalomtudomány szokványos határain, olyan társtudományok közegebe, mint a nacionalizmuselméletek, az emlékezetkutatás, a politikai cselekvések antropológiája vagy az etnikai földrajz, amelyekben a kultusz kutatáshoz hasonló vizsgálódások zajlanak már régebb óta, amelyekhez csatlakozni lehet vagy éppen tanulni tőlük.” (Vö.: Takáts József: A tér és az idő nemzetiesítése és az irodalmi kultuszok. In Kalla Zsuzsa, Takáts József, Tverdota György (szerk.): *Kultusz, mű, identitás. Kultusztörténeti tanulmányok* 4. Budapest, 2005, 46–55. o. /A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 13/, 46. o.); elméleti háttérét és módszereit emellett külföldi kutatások is gyarapítják. Jó példa erre Kalavszky Zsófia 2010-es tanulmánya, amely az oroszországi kultuszvizsgálódások módszereit ismerteti (ld.: Az irodalmi kultusz kutatás lehetőségei az orosz kultúrakutatások perspektívájából: Az irodalmi kultusz kutatás a mai Oroszországban. In Berkes Tamás (szerk.): *Borostyánút: Tanulmányok Bojtár Endre 70. születésnapjára*. Budapest, 2010, reciti, 81–93. o.). Azonban meg kell jegyezni, hogy nem gyakoriak a Dosztojevszkij-kultusz problémájával, specifikumaival és történetével foglalkozó szakmunkák. Kevés kivételek egyike (Dukkon Ágnes munkái mellett) Banchenko Alexandra 2018-ban megjelent tanulmánya, amely Dosztojevszkij példáján keresztül foglalkozik az irodalmi kultusz elméleti háttérével (ld.: Банченко А.: К вопросу теории культуры Достоевского. In Кроо К. – Бона Е. (ред.): *Голоса русской филологии из Будапешта. Литературоведение и языкознание на Кафедре русского языка и литературы Университета им. Лоранда Этвеша*. Будапешт, 2018, ELTE Eötvös, c. 7–19.).

lom a magyarországi Dosztojevszkij-kultusz teljes rekonstrukciója (nem is volna lehetséges), csak egy szűkebb mezejének a feltérképezésére vállalkoz(hat)om.

Jelen tanulmányt főleg történeti érdeklődés vezeti, területileg pedig leginkább a kultusz intézményi kereteit vizsgáló munkák sorába illeszthető be annak okán, hogy könyvkiadói szempontból közelíti meg a kultuszt. Abból a feltevésből indulok ki, hogy a magyar Dosztojevszkij-kultusz dinamikáját egyebek mellett jelentősen befolyásolta a könyvkereskedelem és az azt működtető vállalatok tevékenysége. Lakner szerint „a kultusz a hivatásszerűen irodalommal vagy népneveléssel foglalkozók társadalmával, s közülük kerülnek ki szervező-irányítói is”, de megjegyzi, hogy „a naiv és kultikus olvasók hozzájárulása és igénye nélkül, vagyis egy átfogó társadalmi elfogadottság nélkül e törekvések eredménytelenek lennének”.<sup>9</sup> Tehát mindkét szereplő (olvasó és könyvkiadó) igényére és szándékára kiterjedő folyamatról van szó, ennek ellenére a kultuszvizsgálódások nem túl gyakran vetnek számot a könyvkiadók szerepével, még úgy sem, hogy az olvasók általuk, rajtuk keresztül kapcsolódnak be az írói kultusz nagy egészébe.

Dosztojevszkij magyarországi recepciójával kapcsolatos kutatásaim<sup>10</sup> során ki-tűnt a Révai Irodalmi Intézet néven ismert kiadó, amely a 20. század elejére a magyar irodalmi és kulturális élet meghatározó szereplőjévé lépett elő. A *Dosztojevszkij összes munkáinak* jubileumi kiadásával, véleményem szerint, a kiadó nemcsak az életműhöz való hozzáférést biztosította, hanem nagyban hozzájárult az író alakját és műveit körülvevő kultusz fellendüléséhez, az olvasói réteg kiszélesítéséhez. Ebből fakadóan a továbbiakban ismertetek néhányat a kiadó projektjei közül azzal a céllal, hogy egyfelől rávilágítsak a Dosztojevszkij-kultusz korabeli kontextusára, másfelől rámutassak arra, hogy Dosztojevszkij műveinek sikere és népszerűsége nem csupán tanújele az író művei iránti egyre növekvő érdeklődésnek, vagy leképződése az amúgy javában zajló folyamatoknak. Ellenkezőleg: a Révay-féle kiadványok hatással voltak a Dosztojevszkij-kultusz alakulására, s nemcsak táplálták azt, hanem formáltak is az olvasóközönség értékítéletét, segítséget nyújtva az író szövegeinek mélyebb megismeréséhez és megértéséhez.

Dosztojevszkij születésének százéves évfordulója alkalmából 1921-ben a Révai Irodalmi Intézet – feltehetőleg Révay<sup>11</sup> Mór, a vállalat akkori vezetőjének elgondolá-sa alapján – megindította *Dosztojevszkij összes munkái* címen az író műveinek ma-

<sup>9</sup> Lakner Lajos: i. m., 18. o.

<sup>10</sup> Dosztojevszkij magyarországi recepciótörténetét vizsgáló orosz-magyar (Tomszki Műszaki Egyetem – ELTE) kutatási csoport résztvevőjeként (Pályázat címe: Этапы и проблемы рецепции творчества Ф. М. Достоевского в венгерском культурном контексте / F. M. Dosztojevszkij magyarországi recepciótörténetének állomásai és problémái a magyar kulturális kontextusban. № 19-512-23008, Проект фундаментальных исследований при поддержке РФФИ и фонда «За русский язык и культуру в Венгрии»).

<sup>11</sup> Révay Mór János nevét saját életrajzi kötete alapján „y”-nal, míg a kiadó, illetve édesapja nevét forrásoknak megfelelően „i”-vel írom.

gyar kiadását. Nem meglepő, hogy ez a tekintélyes vállalkozás igazi irodalmi eseményé vált. Számos hírnap és folyóirat tudósított róla,<sup>12</sup>s volt köztük olyan is, amely Dosztojevszkij-különszámban közölte a sorozat hírét.<sup>13</sup> Ez a kiadás a legmagasabb igényeket is kielégítő, több szempontból is értékes vállalkozás volt, amelyről így ír maga Révay Mór a kiadó előszavában:

Leikiismeretes kiadónak soha még annyi megfontoltsággal, annyi gondossággal és körültekintő bírálattal nem kellett megválogatnia azt, a mit a magyar közönségnek nyújtani akar, a mit annak nyújtani szabad – mint a mai időben. [...] Melyik az az olvasmány, mely megfelel a mai magyar léleknek, minő az az irodalom, mely még hatni képes rá, minő az a szellem, mely megfogja lelkületét, melyik az az ige, mely páratlan megcsalódottságában még bizalmat kelt benne, melyik megnyilatkozása az emberi szellemnek képes az emberiségbe vetett és elveszett hitét még esetleg helyreállítani. A nagy világgégés, mely még el sem mult teljesen, egyetlen nemzetet sem sújtott annyira, mint a magyart. És egyetlen nemzet sincs annyira ráutalva a lelki megújulásra, mint a magyar. Ennek a világgégésben álló kornak első meglátója a nagy orosz író, Dosztojevszkij volt és ő volt az, a ki nemcsak megjövendölte az elkövetkezendőket, de feltárta a megoldásokat is...<sup>14</sup>

Révay írása a kultikus megközelítés klasszikus példája, s nemcsak érdekes adalék Dosztojevszkij magyarországi recepciótörténetéhez, de a háború utáni társadalom lelki, szellemi állapotának és igényeinek a lenyomata is. Továbbá kirajzolódik belőle a sorozat elindítása mögött rejlő szándék, amely messze túlmutat üzleti célokon, hiszen a kiadó elgondolása az, hogy ezekben a remény és kilátás nélküli időkben kapaszkodót nyújtson az olvasóknak Dosztojevszkij művei és hősei által.

A fordítások zömét Szabó Endre készítette – akinek az orosz irodalmat, különösképp Dosztojevszkijt népszerűsítő tevékenysége ismert a ruszisták körében<sup>15</sup> –, s bár

<sup>12</sup> A *Nyugat*ban ez alkalomból Szabó Endre írását közlik: „Dosztojevszkij M. Tivadar 1821. október 30-án (a mi kalendáriumunk szerint november 12-én született). Ennek tehát most éppen száz esztendeje. Ezt a száz-éves fordulót mink, magyarok is megünnepeljük: a Révai Testvérek kiadják az én fordításomban a nagy regényíró összes műveit: Ebből a nagy kiadásból most van sajtó alatt a »Karamazov testvérek« című nagyhírű és igen terjedelmes regény.” Ld.: Szabó Endre: *Voltaire és Dosztojevszkij. Nyugat*, 1921, 21. sz. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00304/09232.htm> letöltés ideje: 2021. 02. 11.

<sup>13</sup> Ilyen például a *Szivárvány* című folyóirat Dosztojevszkij-különszáma (1922/2-3 sz.), ahol több érdekes és személyes anyag mellett (levelek, visszaemlékezések) helyet kapott Révay Mór cikke is a *Dosztojevszkij összes művei* kiadásának okairól és körülményeiről (a cikk részben megyegyezik a gyűjteményben közölt kiadói előszóval, melyből alább idézünk).

<sup>14</sup> Ld.: Révay Mór János: *Kiadó előszava*. In *Dosztojevszkij F.M.: Karamazov testvérek* I. Ford.: Szabó Endre. Budapest, 1921, Révai. /*Dosztojevszkij összes munkái I–III.*/

<sup>15</sup> Ld.: Zöldhelyi Zsuzsa: Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője. In Kemény G. Gábor (szerk.): *Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből* II. Budapest, 1961, Akadémiai, 138–200. o.

egy része korábban már megjelent,<sup>16</sup> több új fordítás éppen a Dosztojevskij-összesnek köszönhetően valósult meg (például *A Karamazov testvérek*,<sup>17</sup> az *Emlékiratok a holtak házából*,<sup>18</sup> *A kamasz*,<sup>19</sup> a *Golyadkin úr hasonmása*).<sup>20</sup> A színvonalukat dicsérik sajtóban és magánlevelekben egyaránt,<sup>21</sup> ráadásul az egyes kötetek tartalmazzák a kor legelismertebb szakembereinek bevezető tanulmányait, amelyek amellest, hogy Dosztojevskijt behatóan értelmezik, mélyen személyes élményekről tanúskodnak, betekintést nyújtva a századelő szellemi elitjének Dosztojevskij-befogadásába. Figyelemre méltó módon elevenítette meg Dosztojevskij emberi alakját, műveinek világát Földi Mihály, Kárpáti Aurél vagy Kuncz Aladár, míg a női szerzők (N. Apáti Jolán, Ritoók Emma) a lélektani mélységét tárták fel.<sup>22</sup>

Ez a kiadás<sup>23</sup> tehát vitathatatlanul hozzájárult ahhoz, hogy a magyar olvasóközönység – amely a 20. századig csupán az első nagyregényével és annak hőisével, Raszkolnyikovval azonosította Dosztojevskijt – tágabb perspektívából tudja értelmezni

<sup>16</sup> A *Bűn és bűnhődést* például az első (1888, Singer-Wolfner kiadó) és a sorozatbeli megjelenése (1926) között hatszor (!) adták ki.

<sup>17</sup> Az első fordítást Timkó Iván készítette, és 1888-ban jelent meg a *Pesti Hírlapban*, de olyannyira nem volt visszhangja, hogy később még kiadót sem talált rá. 1895-ben *A Hét* adja ki a regény egy részét – *A Nagy Inkvizítor* – anonim fordításban, 1919-ben pedig a *Magyar Szó* című kolozsvári lap jelenteti meg Tabéry Géza és Dér Iván fordításában. Vagyis önálló könyvként – egyúttal a Dosztojevskij-összes nyitódarabjaként – 1921-ben jelenik meg először.

<sup>18</sup> Először 1890-ben jelent meg a *Képes folyóiratban*, anonim fordításban, *Egy halottasház emlékeiből. A szibériai száműzöttek sorsa, regényrészlet* címmel, majd 1897-ben Athenaeum kiadó adta ki Timkó Iván fordítását *Egy halottas-ház emlékiratai* címmel.

<sup>19</sup> 1922-ben jelent meg az első magyar fordítás, amit Trócsányi Zoltán készített *A siheder* cím alatt, és a Genius kiadó adta ki *A regényírás művészei* sorozat keretein belül.

<sup>20</sup> Szintén 1922-ben, s ugyancsak Genius kiadó gondozásában jelent meg Trócsányi Zoltán fordítása *A kétélű Golyadkin* címmel.

<sup>21</sup> Füst Milán így ír Szabó fordításairól: "Nem tudok ugyan oroszul – s mégis szívem-lelkem az orosz íróké s az orosz népé – melyet szeretni és csodálni ők tanítottak meg. Ez az irodalom az én szívem irodalma, s hogy ez lehetséges: azt itt most Szabó Endrének köszönöm meg! [...] Csak aki maga is kitérő író – csak az tud így fordítani, mint ő." Ld.: Füst Milán: Szabó Endre fordításairól. *Nyugat*, 1921. 6. szám. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00289/08802.htm> letöltés ideje: 2021. 02. 17.

<sup>22</sup> Id.: Földi Mihály: A „Karamazov testvérek”. In Dosztojevskij F.M.: *Karamazov testvérek* I. Ford.: Szabó Endre. Budapest, 1921, Révai-kiadás, 5–36. o. /Dosztojevskij összes munkái I./; Kárpáti Aurél: *Emlékiratok a holtak házából*. In Dosztojevskij F.M.: *Emlékiratok a holtak házából*. Ford.: Szabó Endre. Budapest, 1923, Révai-kiadás, 1–8. o. /Dosztojevskij összes munkái VII./; Kuncz Aladár: *Dosztojevskij miszticizmusa*. In Dosztojevskij F.M.: *A félkegyelmű* I-II. Ford.: Szabó Endre. Budapest, 1928, Révai-kiadás, 1–16. o. /Dosztojevskij összes munkái XVI–XVII./; Juhász Andor: *Vidám Dosztojevskij*. In Dosztojevskij F.M.: *A nagybácsi álma*. Ford.: Szabó Endre. Budapest, 1927, Révai-kiadás, 1–15. o. /Dosztojevskij összes munkái XIII./ N. Apáti Jolán: *Dosztojevskij, a pszichológus*. In Dosztojevskij F. M.: *Nyetocska Nyevanova*. Ford.: Szabó Endre, Budapest, 1923, Révai-kiadás /Dosztojevskij összes munkái IX./

<sup>23</sup> A Dosztojevskij-összes kiadástörténetének egy érdekes mozzanata az a kiadói döntés, miszerint több változatban is megjelentetik a sorozatot. Az 1921-ben indított széria feltehetően a középréteget célozta meg, a formátumát tekintve visszafogottabb, mint a későbbi, 1929-es kiadás, amely az exkluzív

az életművet. Dosztojevszkij növekvő kultusza ezért sem gátol(hat)ta szövegeinek esztétikai befogadását, nem fed(het)te el magukat az alkotásokat.

A Dosztojevszkij-összesnek vannak olyan előzményei, melyekből kiviláglik az a szellemiség, amely kezdetektől fogva jellemezte a Révai Irodalmi Intézetet és megadta a működésének irányát, lehetővé téve azt, hogy jelentős és elismerésre méltó kezdeményezések sora valósuljon meg. E szellemiség mögött Révay Mór János (1860–1926) állt, aki igen komolyan vette kiadói tevékenységének a társadalomra és a kultúrára gyakorolt szerepét, az irodalom társadalmi integrációját tűzve ki feladatául.

A Dosztojevszkij-sorozat kiadása idején Révay Mórnak már jelentős tapasztalata volt szépirodalmi vállalkozások terén. 1880-ban lépett be az apja, Révai Sámuel által vezetett könyvkereskedésbe,<sup>24</sup> majd megalapította a kiadói osztályt. Az első nagyszabású és sikeres projektje a *Regényvilág* szépirodalmi folyóirat-sorozat volt, amely először a *Regényvilág. Magyar Családi Regénytár a művelt közönség számára* címet viselte.<sup>25</sup> Révay a kezdetektől fogva a regény műfajára fókuszált, és elszántan hitt abban, hogy ezzel a felvilágosító vállalkozással fontos társadalmi problémákat old meg. A napilapok népszerűsége és gyors fejlődése miatt háttérbe szorultak a nagy terjedelmű művek. Az írók, alkalmazkodva a napi sajtó igényeihez, novellákra és esszékre „pazarolták” erejüket és tehetségüket. Révay egy olyan olcsó regény-folyóiratot álmódott meg, ami csökkenti az előállítás költségeit, bővíti az olvasók és előfizetők körét és képes bevonzani a kor jeles íróit. Hogy megvalósítsa ezt a nagy léptékű – a könyvkereskedelem helyzetének fényében pedig egyenesen merésznek tűnő – elképzelését, az alig húszéves fiatalember ismeretlenül beállított Jókai Mórhoz, a korszak legnagyobb, mondhatni, a „legkultikusabb” írójához abban a reményben, hogy a nemes cél ismeretében az beleegyezik a sorozatindító regény megírásába. Jókai még aznap rábólintott,<sup>26</sup> és 1880-ban elindulhatott a *Regényvilág* sorozat, melynek öt éves fennállása alatt huszonöt magyar és ugyanennyi külföldi regény látott napvilágot. E sorozatnak köszönhető, hogy az olvasók – akik addig Dosztojevszkijt kizárólag kisprózai művek révén ismerték<sup>27</sup> – felfedezhették a regényíró Doszto-

---

forma mellett több kötetet is tartalmazott, azonban terjedelmi okok miatt erre részletesebben nem térek ki.

<sup>24</sup> A budapesti könyvkereskedés 1869-ben alakult, és hamarosan meghonosította a tudományos antikváriumot, amely akkor még jóformán ismeretlen fogalom volt Magyarországon (bővebben ld.: Újvári Péter (szerk.): *Magyar Zsidó Lexikon*. Budapest, 1929, 744–745. o.).

<sup>25</sup> Erről bővebben ld.: Révay Mór János: *Írók. Könyvek. Kiadók. Egy magyar könyvkiadó emlékiratai* I. Budapest, 1920, Révai Testvérek, 49. o.

<sup>26</sup> Uo., 51–53. o.

<sup>27</sup> Bővebben ld.: Rejtő István: *Dosztojevszkij Magyarországon (1850–1945)*. In Kemény G. Gábor (szerk.): *Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok történetéből* II. Budapest, 1961, Akadémiai, 293–339. o.

jevszkijt, a *Megalázottak és megszorítottak* által, amely az 1885. évfolyamban jelent meg, Fáy J. Béla fordításában (*A szenvedők* címmel).

1895-ben, amikor a Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt. megalakult, Révai Mór lett a vezérigazgató. Irányítása alatt rohamos fejlődésnek indult a cég, mely egyszerre kiadói, nyomdai és terjesztői tevékenységet is folytatott. Révai ebben az időszakban számos szépirodalmi és tudományos sorozatot álmodott és valósított meg,<sup>28</sup> melyek közül a *Klasszikus Regénytár* című sorozat az, ami leginkább tükrözi irodalom- (és Dosztojevszkij-) felfogását, és betekintést nyújt abba a munkafolyamatba, amely megalapozta a Dosztojevszkij-összes kiadását.<sup>29</sup>

A *Klasszikus Regénytárt* Ambrus Zoltán és Voinovich Géza szerkesztették, és az első kiadásban (1904–1910), mely 57 kötetet tartalmazott, Dosztojevszkij két regénye jelent meg: 1904-ben a *Bűn és bűnhődés*, 1910-ben *A félkegyelmű*, mindkettő Szabó Endre fordításában. Ezeket megjelentetik újra a második, 22 kötetes kiadásban (1919–1920) is, de tovább bővítik a repertoárt: 1919-ben jelenik meg először a *Szegény emberek* Trócsányi Zoltán fordításában, 1920-ban pedig a *Megalázottak és megszorítottak*, Szabó Endre újrafordításában. A sorozat szerkesztői gondoskodtak a minőségi magyar szövegekről,<sup>30</sup> melyek mindegyike eredeti művekből készült, kiváló műfordítók által. Gondjuk volt továbbá a regények elé írandó bevezetésre, amely megismertette az olvasót az írók életrajzával és munkásságával. A sorozat nem hozott anyagi sikert, de erkölcsi értelemben mindenképpen nyert a vállalat, többek között a pozitív kritikai fogadtatásnak köszönhetően, irodalmi és kultúrtörténeti jelentőségét évtizedekkel később is méltatták.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Kiemelten foglalkozott az ifjúságnak szóló könyvek minőségét és jelentőségét érintő kérdésekkel. Mint a kiadó döntéshozója úgy vélte, hogy egy olyan irodalmi lapot kell létrehozni, amely erkölcsi és esztétikai iránymutatássá válhat a fiatalok számára. Így jött létre 1882-ben a *Magyar Ifjúság* című hetilap. Ugyanebben az évben elindított egy másik nagy jelentőségű sorozatot *Jó könyvek a magyar nép számára* címmel, amelyet a kormány is támogatott. Trefort Ágoston kultuszminister, aki kész volt harcolni a ponyvairodalom térhódítása ellen, elfogadta Révai előterjesztését, részletes, mindenre kiterjedő programját (Révai 1920/I, 92. o.).

<sup>29</sup> Több ponton is összekapcsolódik ez a két sorozat, mivel Dosztojevszkij-kötetek a *Klasszikus Regénytár* szerkesztési, előállítási és terjesztési folyamatai során szerzett tapasztalatokra épülnek, nem beszélve arról a szakmai gárdáról, melynek tagjai sok esetben mindkét sorozat létrehozásában közreműködtek.

<sup>30</sup> Ld.: Faludi István: *Ambrus Zoltán elbeszélő művészete*. Szeged, 1941, 24. o.

<sup>31</sup> Schöpflin Aladár így emlékszik vissza a sorozatra: „Már a huszadik század első éveire esik a magyar irodalmi műveltség szempontjából nagy jelentőségű Klasszikus Regénytár kiadása. Ez akkor nem bizonyult valami fényes üzletnek, akkor még a közönség nem volt hozzá szokva Tolsztoj, Dosztojevszkij, Balzac, Flaubert s a többi nagy írók alkotásaihoz, de ma ennek a nagyjából jó fordításokban, gondos és hozzáértő szerkesztés alatt megjelent vállalatnak a kötetei nagy értéket jelentenek s antikváriumi példányokban nagy áron kelnek el. Írók és olvasók legnagyobb része belőlük ismerte meg a világirodalom nagy regényíróit” (Schöpflin Aladár: Révai Mór János. *Nyugat*, 1926, 14. sz. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00399/12365.htm> letöltés ideje: 2021. 02. 11.); ld. még: Trócsányi Zoltán: Sorozatok elvirágzása. *Magyar Könyvszemle*, 1940, 4. sz., 443. o.

Ez a gyakorlat érvényesült a *Dosztojevszkij összes munkái* szerkesztésénél is, amely kétségkívül az író kultuszának egyik fontos állomása (ha nem is éppen kiindulópontja). Keletkezése a kiadói feladatkörök sajátos értelmezéséből fakad, és a háttérét, mint láttuk, nem kizárólag a jubileumi év kínálta üzleti lehetőség alkotja.<sup>32</sup> A bemutatott vállalkozások mögött felsejlik Révay Mór érzékeny személyisége, az irodalomról és annak szerepéről alkotott nézetei, amelyek meghatározták a saját kiadói tevékenységét és számottevően befolyásolták egy egész iparágnak a szemléletét.<sup>33</sup>

„A világháború után rajtunk végigfutott Dosztojevszkij-láz elárulja az is, hogy a huszas években a jubileumi kiadással egyidőben még két kiadó [...] dobálta a könyvpiacra [...] a Dosztojevszkij-regényeket, amelyekből úgy látszik nem lehetett annyit forgalomba hozni, hogy el ne fogyott volna”, írja György Lajos.<sup>34</sup> Eme „láz” vagy kultusz háttérében húzóódó folyamatok feltárásához, úgy gondolom, érdemes tekintetbe venni a Dosztojevszkij-recepciótörténet fentebb ismertetett szempontjait és epizódjait.

<sup>32</sup> A centenárium önmagában azért sem magyarázza Dosztojevszkij műveinek teljes kiadását, mert a nem kevésbé népszerű Flaubertnek ugyancsak 1921-ben volt a századik évfordulója.

<sup>33</sup> Révay átalakította a könyvterjesztés korábbi formáit. Az ő nevéhez fűződik a részletűzlet meghonosítása (1885-ben Aufrecht és Goldschmid céggel együtt), a kiadók így kiadványaik legfőbb terjesztőivé válhattak. A részletfizetési és bizományi rendszer hamar általánossá vált (könyvkereskedelemre gyakorolt kedvező hatásairól ld.: Kókay György: *A könyvkereskedelem Magyarországon*. Budapest, 1997, Balassi, 71. o.). Emellett a szépirodalmi sorozataival (így a *Dosztojevszkij összes munkáival* is) gazdagítani kívánta a magyar irodalmat (ld.: mottó).

<sup>34</sup> György Lajos: *A magyar és orosz irodalom kapcsolatai*. Kolozsvár, 1946, Az Erdély Múzeum-Egyesület Kiadása, 40–41. o.

## DOSZTOJEVSZKIJ ÉS A NYUGAT

Köztudott, hogy Dosztojevszkijt 1849 tavaszán letartóztatták, Belinszkij vallásról és kormányzatról szóló levelének terjesztése, valamint egyáltalán a pétervári tisztikart és értelmiséget tömörítő Batuszevics–Petrasevszkij-körhöz való tartozása miatt. Az író minden jogától és vagyonától megfosztották, golyó általi halálra ítélték, ám az utolsó pillanatban a kivégzés helyett négyévi kényszermunkát szabtak ki rá. A omszki erődben töltött időszak, majd az ezt követő közkatonai szolgálat után alaposan megváltoztak nézetei többek között a társadalomról és a forradalmi átalakulások lehetőségeiről és/vagy következményeiről. Ahogyan például P. P. Aprisko is rámutat, Dosztojevszkij „arra a következtetésre jutott, hogy a társadalom forradalommal történő átalakítása értelmetlen, mivel a rossz, ahogyan ő maga állította, kiirathatatlan az emberi természetből bármilyen társadalmi berendezkedés mellett is. [...] A könyvekből és a Petrasevszkij-körből származó elképzelések a szocializmusról, arról, hogy a környezetet meg kell változtatni (jó irányba, természetesen azért, hogy az ember jobbá váljék), nem állták ki a reális élettel való szembesítés próbáját.”<sup>1</sup>

Az író végül a voltaképp absztrakt összeurópai és összemberi „progresszió” terjesztésének ellenzője lett, a népi gyökerekhez való visszatérést kezdte hirdetni (nacionalizmussal azonban nem vádolható), valamint az egyéni felelősség súlyát, és ezáltal az igazi szabadság vállalását. Mindezzel párhuzamosan fellépett az álhumanizmus, valamint a kapitalista társadalom ideája ellen, amelyet erkölcs nélküli társadalomként értékelt. Aprisko így fogalmaz: „A korabeli nyugati kultúra legfőbb bűnének a »testvériség« hiányát és a túlzott individualizmust tartotta,”<sup>2</sup> ugyanakkor hitt az ember egyedi és pótolhatatlan voltában. Szocializmus alatt pedig végül nem a kommunizmust, és nem is az ateista alapokon nyugvó szocializmust értette (utóbbit lényegileg a „burzsoá renddel” azonosnak látta), hanem a krisztusi szeretet alapján létrejött testvériséget. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy – amint a lázadó görögkeleti pap, teológus és filozófus (aki egy ideig ateista-marxista nézeteket is vallott), Szergej Nyikolajevics Bulgakov megjegyezte –, „nehéz feladat Dosztojevszkij ítéleteit teljes világnézetté összeszervezni, és van is ennek némi mesterkélt jellege és bizo-

<sup>1</sup> Aprisko, P. P.: *Az orosz filozófia története*. Ford. Goretity József. Budapest, 2007, Osiris, 368. o.

<sup>2</sup> Aprisko 2007, 369. o.



nyos mértékig erőltetett is.”<sup>3</sup> Gondolkodása középpontjában mindenesetre az *ember* állt, mint ahogy több értelmező is *ember- és életszeretként* határozta meg filozófiáját, ha egyetlen jelzőt akartak keresni Dosztojevskij fölfogásának kifejezésére. Mindehhez persze elengedhetetlen volt a „másik oldal”, azaz az emberi lélek sötét mélységeinek vizsgálata is, hiszen a „fény” és a szakralitás nehezen értelmezhető az ellentétes pólus, az „árnyék” tartományának ismerete/megtapasztalása nélkül.

Magától értetődik, hogy olyan jelentős író és gondolkodó munkássága, mint amilyen Dosztojevskij is volt, komoly befolyást gyakorolt a magyar kultúra egyik legerősebb generációjára, nevezetesen a *Nyugat* folyóirat indulásának éveiben megjelenő modern magyar irodalom első képviselőire. Bár mind Tolsztoj, mind Dosztojevskij művei már az 1880-as években megjelennek hazánkban, s akadnak olyan előfutárok az értelmezők között, mint Bródy Sándor vagy Szana Tamás, a nyugatosok közreműködése az orosz irodalom – illetve egyáltalán a világirodalom – közvetítésében és nem utolsósorban értelmezésében, mindenképp kiemelendő. „Hogy a könyvekkel gyorsan végezzek s áttérhessek nyomban kérdéseire, kijelentem, hogy Raskolnyikovot már diákkoromban olvastam. Ezt a remekművet dicsérni annyi lenne, mint Hamletre kijelenteni, hogy ügyes dráma”, írja például az egyetemista Kosztolányi Dezső barátjának, Juhász Gyulának 1904 nyarán.<sup>4</sup>

Tudjuk, hogy a *Bűn és bűnhődés* először *Raskolnikov* címen vált ismertté, miután 1888-ban Szabó Endre fordításában megjelent – két évvel később Bródy Sándor kísérőtanulmányával is napvilágot látott –, s mindössze a kötet alcíme volt ekkor a hazai kánonban később (1929-től) rögzült változat. Bródy egyébként Ambrus Zoltánnal és Gárdonyi Gézával közösen indított lapjában, a *Jövendőben* már 1903-ban az orosz és a francia irodalom felé igyekezett „hidat verni”, sőt három évvel korábban, egyszemélyes vállalkozásában, a *Fehér Könyvben Az orosz Shakespeare* címen szentelt hosszabb írást Dosztojevskij művészetének. Szövegében a *Bűn és bűnhődés*, illetve *A Karamazov testvérek* című munkákat „a regényírás két bibliájának” nevezi, s az orosz szerzőről megállapítja: „Minden regényírónak ő a Jézusa, bejárta az összes kálváriákat...”<sup>5</sup>

De nemcsak az egyetemista Juhász Gyula és Kosztolányi diskurált a vakáció alatti levelezésben Dosztojevskijről, hanem például Zalai Béla, a tragikusan fiatalon elhunyt, merészen újtító eszméket valló filozófus is megjegyezte: „Maga, Kosztolányi Dezső, ibseni, absolut embereket követel. Hozzám közelebb áll a Dostojewskij

<sup>3</sup> Bulgakov, Szergej Nyikolajevics: Ocserk o F. M. Dosztojevskom. Csrez csetverty veka (1881–1906) (Vázlat F. M. Dosztojevskijről. Negyedszázad elteltével). In uő: *Tyihije dumi (Csöndes gondolatok)*. Moszkva, 1996, 192. o. Idézi Aprisko 2007, 373. o.

<sup>4</sup> Kosztolányi Dezső levele Juhász Gyulának, Szabadka, 1904. júl. 21. In Buda Attila (szerk.): *Kosztolányi Dezső levelezése I. 1901–1907*. Pozsony, 2013, Kalligram, 133. o.

<sup>5</sup> Bródy Sándor: *Az orosz Shakespeare. Fehér Könyv*, I. köt. 1900. 111–112. o.

és Tolstoj (Anna Karenina) absolute relativ emberisége.”<sup>6</sup> Kosztolányi évtizedekkel későbbi levelezésében ugyancsak találunk utalást arra vonatkozóan, hogy a nyugatosok olvasták és ismerték Dosztojevszkijt, s foglalkoztak egészen konkrét szöveghelyekkel is, így például *A Karamazov testvérek* című regény híres epizódjának (az önállóan is értelmezhető filozófiai poémának, egyesek szerint az orosz szerző vallásbölcseleti esszenciájának),<sup>7</sup> *A Nagy inkvizítor* legendájának lehetséges olvasataival. Füst Milán ugyanis a következőt kérte-kérdezte Kosztolányitól 1930 nyarán: „Fater, – tedd meg, olvasd el azonnal a Karamazov-ból a főinquizitor epizódját, légy szíves. (32 oldal az egész.) Zavarban vagyok Barátom [...] Pokolian unalmas. [...] Hát hülye vagyok én? Olvasd el és hívj fel azonnal. Igazán zavarban vagyok.”<sup>8</sup>

A regény egyébként (a *Bűn és bűnhődés*hez hasonlóan) 1888-ban jelent meg magyarul, ám ekkor még csak hírlapi közlések formájában volt olvasható, Timkó István fordításában. Kötetben jóval később, 1921-ben látott napvilágot Szabó Endre átültetésében, akivel Kosztolányi is kapcsolatban állt. *A Karamazov testvéreket* azonban nem Szabó, hanem Földi Mihály előszavával adták ki a Révai Testvérek. Dosztojevszkij munkájának népszerűségét mutatja, hogy egy évvel később egy átdolgozott, ifjúsági változat is az olvasóközönség elé került. Magát *A Nagy inkvizítor* legendáját magyarul először a Vészi József főszerkesztésében megjelenő *Budapesti Napló*ban ismertették. Az 1903 októberében közölt, *A glóriás idegen* című vezércikk név nélkül szereplő szerzője elbeszéli a poémát, hogy aztán kora aktuálpolitikai vonatkozásaival állítsa azt párhuzamba. Míg Krisztust Deák Ferencsel (illetve annak „mosolygó” bronzszobrával) rokonítja, *A Nagy inkvizítor* Tisza Istvánnal válik behelyettesíthetővé olvasatában, a kereszténység mint a megváltás lehetősége pedig az 1867-es kiegyezés metaforája lesz. A 20. század eleji, főként baloldali elveket valló liberális értelmiség egyik vezető napilapjának szerkesztőségében tehát ismerték és hivatkozták *A Karamazov testvérek* betéttörténetét. A munkatársak között több majdani nyugatos nevét említhetjük, köztük például Ady Endréét, vagy később Csáth Gézáét és Kosztolányi Dezsőét, illetve idesorolhatjuk Molnár Ferencet és Szini Gyulát, sőt, a külsős szerzők között a Társadalomtudományi Társaság balszárnyát képviselő Jászi Oszkár és Rácz Gyula neve is szerepel. 1922-ben végül Bécsben, *A főinkvizítor* címmel lát napvilágot *A Nagy inkvizítor* legendájá-

<sup>6</sup> Zalai Béla levele Kosztolányi Dezsőnek, Debrecen, 1904. júl. 24. és aug. 2. között. Kosztolányi 2013, 146. o.

<sup>7</sup> Lásd pl. Bergyajevnél: „Dosztojevszkij keresztény metafizikáját mindenekelőtt *A Nagy inkvizítor* legendájában kell keresni, melynek roppant mélységét még nem fejtették meg eléggé. A legenda a keresztény szabadság igazi kinyilatkoztatása.” Bergyajev, Nyikolaj: *Dosztojevszkij világszemlélete*. Ford. Baán István. Budapest, 1993, Európa, 266. o.

<sup>8</sup> Füst Milán levele Kosztolányi Dezsőnek, [Budapest], 1930. jún. 25. In Szilágyi Judit (összegyűjt., s. a. r., jegyz.): *Füst Milán összegyűjtött levelei*. Budapest, 2002, Fekete Sas, 207. o.

nak immár nem parafrázisa, hanem magyar nyelvű fordítása, Sima Elemér munkájának köszönhetően.

Az igazsághoz hozzátartozik, hogy az orosz irodalom kezdetben közvetítő nyelveken (többnyire a németen) keresztül érkezett Magyarországra, ami részben megnehezítette a recepciót is. „A nyelvi elszigeteltséget döntően az első világháború változtatta meg, a tömeges hadifogság”, mutat rá Széchenyi Ágnes,<sup>9</sup> s Gellért Hugó példáját említi, aki 1922-ben tért csak haza, orosz feleséggel és persze kellő orosz nyelvtudással ahhoz, hogy műveket fordítson, nem utolsósorban a *Nyugat* számára. Szabó Endrét egyfelől Reviczky Gyula hatása, másfelől olvasmányélményei vezérelték az orosz nyelvhez, hiszen először „németül olvasta el Dosztojevskij beszámolóját, az *Emlékiratok a holtak házából*, s rögtön azt érezte, meg kell tanulnia oroszul.”<sup>10</sup> Szintén Széchenyi Ágnes hangsúlyozza Szabó ismeretterjesztő munkásságát, melyet a szerző ugyancsak főként a *Nyugat* hasábjain fejtett ki: sorozatot közölt például *Képek az orosz irodalomról* címmel, de *A Pallas Nagy Lexikonába* is írt szócikkeket orosz szerzőkről, többek között Dosztojevskijről.

A magyar közvélemény már az 1905-ös forradalmat is vegyesen értékelte, a később uralomra jutott bolsevizmusról pedig egyre elrettentőbb hírek érkeztek. „A politikai helyzethez való alkalmazkodás ékes bizonyítékeként 1917-től megszorodtak az orosz vonatkozású közlemények”, emeli ki Szegedy-Maszák Mihály *A magyar irodalom történeteinek a Nyugat* folyóiratot bemutató fejezetében, majd hozzáteszi: „A Dosztojevskij s az orosz forradalom kapcsolatát firtató cikkek arra a kérdésre kerestek választ, mennyiben lehet összefüggés a 19. századi orosz irodalom s a cári rendszert felváltó mozgalmak között. 1919-ben a közvetlen tájékoztatást a közvetettség váltotta fel, sőt érezhetővé vált a hatósági ellenőrzés.”<sup>11</sup> Az egyik áprilisi lapszám *Figyelő* rovatában például Fenyő Miksa Dosztojevskijről szóló cikkéhez – melyben azt firtatta, hogy az orosz író munkásságának, minden kommunizmuskritikája ellenére, helye lehet-e a kommunista állam kulturális életében – a következő kommentárt fűzte: „Ez az írás már ki volt szedve, amikor Lukács György népbiztos világos, becsületes, tehát megnyugtató kijelentése e kérdésben a *Vörös Újságban* megjelent.”<sup>12</sup> A Tanácsköztársaság veze-

<sup>9</sup> Széchenyi Ágnes: Az orosz (b)irodalom recepciója Magyarországon (1825–1945). In Frank Tibor (szerk.): *Az orosz birodalom születései. Magyar kutatók az orosz történelemről*. Budapest, 2016, Gondolat, 345–370. o. <http://real.mtak.hu/43162/> Utolsó letöltés: 2021. jan. 26.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Szegedy-Maszák Mihály: Világirodalmi távlat megteremtése. 1908. Megjelenik a *Nyugat* első száma. In uő (főszerk.): *A magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig*. II. köt. Budapest, 2007, Gondolat. <https://irodalom.oszk.hu/villanyспенot/#!/fejezetek/60uKgIV4Qny6zkXkbzRgow> Utolsó letöltés: 2021. jan. 26.

<sup>12</sup> Fenyő Miksa: Dostojewski. *Nyugat*, 1919. 8. sz. 600–602. o.

tő kultúrpolitikusa ugyanis kijelentette: „szinte természetes, hogy első dolog lesz Dosztojevszkij műveinek lefordítása.”<sup>13</sup>

Az időközben Hatvany Lajos tulajdonába került *Pesti Napló* irodalmi melléklete, a havonta megjelenő *Esztendő* – melynek szerkesztői a bárón kívül Karinthy, Kosztolányi és Tóth Árpád voltak, s voltaképp afféle ellen-*Nyugat*ként működött – ugyancsak élénk érdeklődést mutatott az orosz bolsevizmus iránt, s az idesorolható cikkek szintén nem tükröztek egységes álláspontot. 1918 februárjában például épp Dosztojevszkij nyilatkozatát közölték „az oroszok hivatásáról”, és Trockij bécsi nyomait kutatták,<sup>14</sup> később Tábori Kornél *A nagy orosz átalakulás* című fordítása jelent meg,<sup>15</sup> 1919 januárjában pedig Gorkij Európának szánt üzenete: „Az emberek gyilkolni fogják egymást, mert nem tudnak leszámolni saját butaságukkal. Újra az utcán lesz az a szervezetlen tömeg, amely nem is tudja, [...] mit akar és ezek mögött a kalandorok, tolvajok meg rablógyilkosok fogják megcsinálni »Az orosz forradalom történeté«-t. [...] A Lenin-kormány nem veti talán börtönbe – a Romanov-kormány mintájára – mindazokat, akik nem így gondolkodnak, mint ő?”<sup>16</sup>

Kosztolányi egyik, 1920 őszén, a *Nyugat*ban közölt cikkében – igaz, csak érintőlegesen – foglalkozott Dosztojevszkij forradalmiságának kérdéskörével is. Meglátása szerint az irodalmi/művészeti forradalom nem azonos a társadalmi forradalommal, s számos alkotó létezik, akiknél a kettő vállalása/hirdetése/követése egyáltalán nem esik egybe. Mert lehet valaki művészi téren forradalmár, miközben társadalmilag konzervatív és fordítva. Ahogyan Rákosi Jenőről szóló portréjában mindezt megfogalmazza, épp Dosztojevszkij életművét említve egyik példaként: „az irodalom minden időben két végpont között mozgott, a klasszicizmus és romantizmus között. Harmadik irány nincs, csak átmenet a kettő közt, ezzel vagy azzal az árnyalattal. Olyan két határvonal ez az irodalomban, mint a politikában a zsarnokság és forradalom. Aki klasszikus, az irodalmi zsarnok. [...] Aki pedig romantikus, az irodalmi forradalmár. [...] Ezek az irányok, mióta emberek alkotnak, végzetes sorrendben követik egymást. Mozgás van, hullámvás is van, de fejlődés nincs. [...] Amint a politikában a forradalmi cselekedetet, az akciót pontosan követi a természetes visszahatás, a reakció, úgy jönnek a klasszikus irodalmak után, melyeket néha a változó idők realizmusnak, naturalizmusnak, verizmusnak is neveznek, a romantikus irodalmak, melyek a korok igényeihez alkalmazkodva fölveszik az impresszionizmus, szimbolizmus, sőt dadaizmus nevét. [...] Már említettem egy ízben, irodalmi és politikai irány gyakran összeesik, például Shelley

<sup>13</sup> Idézi László Miklós: Gratuláció hajnali négykor. Dosztojevszkij Magyarországon. Kézirat, képménykalap, névjegy. *Magyarország*, 1971. okt. 10. 26. o.

<sup>14</sup> Lásd [Szerző nélkül]: Dosztojevszkij [j] az oroszok hivatásáról. *Esztendő*, 1918. 2. sz. 5–12. o. Dr. Szabó István: Trockij bécsi nyomain. *Esztendő*, 1918. 2. sz. 45. o.

<sup>15</sup> A nagy orosz átalakulás. Ford. Tábori Kornél. *Esztendő*, 1918. 8. sz. 130–135. o. 1918. 10. sz. 152–159. o.

<sup>16</sup> Gorkij, Makszim: Bolsevikiek. *Esztendő*, 1919. 1. sz. 122–123. o.

esetében, de még gyakrabban nem. Dosztojevszkij irodalmi forradalmár (romantikus) és politikai konzervatív (nacionalista–militarista), Zola ellenben politikai forradalmár (liberális–szocialista) és irodalmi konzervatív (klasszikus–naturalista).<sup>17</sup>

Mindössze két hónappal ezt követően Kosztolányi ugyancsak a *Nyugatban* közöl recenziót a *Sztyepanszkovo és lakosai* című regény frissen megjelent magyar fordításáról, mely Trócsányi Zoltán átültetése révén került a hazai olvasók elé. „Shakespeare túlsüvöltötte az emberi rosszaságot. Dosztojevszkij túlkacagta. És egyáltalán nem csodálkozom, hogy a *Raszkolnyikov* és *Karamazov testvérek* írója született humorista is, mert tragikum és humor egytestvér – csak kifejezésben különbség van köztük –, s szememben mindig gyanús az író, aki csak a tragikumot, az egyik végletet látja, és nevetni nem tud”, állapítja meg Kosztolányi nem első és nem is utolsó alkalommal humor és tragikum sajátos együttállását, mely tézisént később majd Arany János munkásságára is kiterjeszti. „A titokzatos író fiatalkorában másképpen ismerte az embereket”, folytatja tovább az érvelést, „mindegyikben titkot és mélységet látott, önmagát. Majd kiábrándult belőlük, rájött, hogy tévedett. [...] Mert az ember nem egyszerűen egyszerű, hanem döbbenetesen, *fantasztikusan* egyszerű.”<sup>18</sup>

Nemcsak a *Nyugatban*, hanem az *Új Magyar Szemle* című konzervatív lapban is érintette Kosztolányi a Dosztojevszkij-kérdést, még hozzá szintén ebben az időszakban, azaz az 1920-as és az 1921-es év fordulóján. Ezúttal is egy világirodalmi klasszikusnak, az európai kultúra és szellemiség meghatározó alkotójának „társaságában” hivatkozott az orosz íróra, amikor Babits Mihály Dante-fordításáról szólván megjegyezte: „A nagyközönség művészi alkotásokat szeret tárgyuk és nem művészi kivitelük szerint osztályozni, s annak hajlandó odanyújtani az elismerést, mely anyagával, külsőségeivel leginkább lebilincseli. Dantéból csak a *Pokolt* ismeri, Dosztojevszkijből csak a *Raszkolnyikot*.”<sup>19</sup> Ez az aktivitás azt is igazolja, hogy Kosztolányi *A véres költő* című regénye megírásakor, illetve annak nyomdába adásakor (ami időben egybeesik a nemzeti radikális *Új Nemzedékben* vállalt politikai szerepével és a *Pardon* rovat szerkesztésével) nem utolsósorban Dosztojevszkijt olvasott.

Megkockáztatható a kijelentés, miszerint *A véres költő* magán viseli a Dosztojevszkij-értelmezés nyomait, hiszen például Britannicus és Nero párbeszéde – ahol arra a retorikára és eszköztárra ismerhetünk, amivel a hatalom alattvalókat vásárol magának, „feltétlen szeretetet” elvárva, tehát az alávetett aktív részvételét az elnyomó rendszer fenntartásában – rokonítható lesz *A Nagy inkvizítor* legendájával. Ahogy Krisztus, úgy Britannicus is olyan hatalommal bír, amellyel az inkvi-

<sup>17</sup> Kosztolányi Dezső: Rákosi Jenő. *Nyugat*, 1920. 21–22. sz. 993–994. o.

<sup>18</sup> Kosztolányi Dezső: *Sztyepanszkovo és lakosai*. *Nyugat*, 1921. 1. sz. 82–84. o.

<sup>19</sup> Kosztolányi Dezső: Dante és Babits. *Új Magyar Szemle*, 1920. 9. sz. 235–242. o.

zitor, illetve a császár nem: sem Krisztus, sem Britannicus nem megvesztegethető. A hatalom számára pedig épp ezek a szabad individuumok jelentik a legnagyobb veszélyt, így az ő legyőzésük, illetve korrumpálásuk válik a legfőbb feladattá.

Nero – hasonlóan az inkvizítori értékrendhez – a hatalmon lévők bevált módszereivel próbálja Britannicust „lekenyerezni”. Szól az állítólagos közös érdekről, „nagy terveket” emleget, dicséri a fiatal költőt, s fényes karriert kínál neki. Miután szembesül áldozata korrumpálhatatlanságával, újabb manipulációs gesztussal, a másik fél hibáztatásával és saját sötét gondolatainak kivetítésével él. Szavai egyértelműen belső romlottságáról árulkodnak, az általa használt „te” személyes névmás pedig saját „énjének” kifejezőjévé válik. Kosztolányi a párbeszédben nemcsak a hatalom gyakorlójának manipulációs módszereit, retorikai fordulatait mutatja be, hanem a pszichopata zsarnok sztereotípiájának lélektanát is megrajzolja. Az inkvizítorhoz hasonlóan Nero sem bírja a csendet (melyben önmagával, saját ürességével és rossz lelkiismeretével kellene szembesülnie, s az általa „kivégzettek” halálhörgését meghallania), nem tud nyugodtan megülni, hanem neurózisra utaló mozdulatokat tesz. Britannicus pedig – akárcsak Krisztus – hallgat, illetve nem száll vitába az örült uralkodóval, s épp ezáltal fog erkölcsileg fölémagasodni.

Végezetül Bonkáló Sándor írását emelném ki, mely szintén a *Nyugat*-ban láttott napvilágot, s az orosz messianizmus kérdéskörével, valamint a bolsevizmus előretörésével (s ezen folyamat lehetséges magyarázataival) foglalkozik. A szöveg 1925-ben jelent meg, tehát már az 1917-es forradalom és a szovjet hatalomátvételt követően. Bonkáló a messianizmust olyan világtörténeti hivatásként fogja föl, mely „két fő formában jelentkezik: 1. mint reakciós messiánizmus, amelynek a hivatalos egyházon kívül a konzervatívok, a szlavofilek és a hozzájuk közel álló írók ([...] Dosztojevszkij, [...], Merezsikovszkij) és Tolsztoj Leó voltak a szószólói és 2. mint forradalmi messiánizmus, melyet a narodnikok (a köznép érdekeit szolgáló írók és publicisták), a liberális és radikális írók és forradalmárok [...], valamint a hozzájuk közelálló írók [...] s a mai forradalmi írók és költők [...] hirdettek és hirdetnek.”<sup>20</sup> Bonkáló számára a lényeg az orosz néplélek karakterében rejlik, melyet történeti perspektívában szemlél. A *Nagy inkvizítor* legendája az ő érvelésében is szerepet kap, amikor Dosztojevszkij Nyugat-Európát ért kritikájáról beszél: a katolicizmus épp azáltal válik hiteltelenné (erkölcstelenné), hogy erőszakkal próbálják terjeszteni, s hogy a szeretet/testvériség és a szabad akarat érvényesülése (a szabadság – azaz voltaképp a dosztojevszkiji-bergyajevi értelemben vett *hit* – felvállalása) helyett a hatalomgyakorlás, illetve az azzal együttjáró játszmák és kiüresedés válnak meghatározóvá. Bonkáló konklúziójában végül azt is megállapítja, hogy az „orosz bolsevizmus beszédes példája annak, hogy mennyire veszedelmes az életet nem ismerő szobatudós ideológusok működése, s mi lesz a szépnek látszó ábrándból, ha a félművelt és műveletlen tömeg magáévá teszi

<sup>20</sup> Bonkáló Sándor: Az orosz messiánizmus. *Nyugat*, 1925. 7. sz. 373–382. o.

s meg akarja valósítani.”<sup>21</sup> Mindebben lehetetlen nem észrevenni a Tanácsköztársaságra vonatkozó áthallásokat – mint ahogy Kosztolányi regénye sem nélkülözte az ezirányú utalásokat –, s bár sokan bírálták még az orosz/szovjet forradalmat (köztük például Ignotus, aki a „kollektív ember kitenyésztésének” lélekölő mozzanatára is felhívta a figyelmet),<sup>22</sup> mégsem állíthatjuk, hogy egységes volt a nyugatosok állásfoglalása. Mindehhez talán az is hozzájárult, hogy a modern magyar irodalom képviselői közül többen is vezető szerepet vállaltak a közműn kulturális (és politikai) életében, aminek tárgyalása azonban már messzire visz a hazai századfordulós Dosztojevszkij-recepciótól.

<sup>21</sup> Bonkáló 1925, 373–382. o.

<sup>22</sup> Lásd Ignotus: A történelem mögül. Könyv a bolsevizmusról. *Nyugat*, 1926. 19. sz. 551–554. o.

NAGY ISTVÁN

---

## BABITS – DOSZTOJEVSZKIJRŐL

Ezt az írást a katolikus Pilinszky János soraival kezdem. Ugyan a *Szög és olaj* esszéi – köztük a csaknem harminc Dosztojevszkijre való hivatkozás – a hatvanas-hetvenes években íródtak, s ezért nem illeszkedhetnek abba a sorba, melyet magyar szerzők Dosztojevszkijről a két világháború között magyarul írtak. Ha mégis Pilinszky felől közelíték Babits Dosztojevszkij-olvasatához, az több szempontból is indokolt. Úgy vélem, hogy a Pilinszky által is kulcsszónak tekinthető *vallomásirodalom* az a fogalom, amely az emberi sors „mélyrétege”, a „világ abszurditása” iránt oly érzékeny Dosztojevszkijre maradéktalanul ráillik.<sup>1</sup> Az egyre aggasztóbb háborús helyzet a beteg Babitsot morális szerepvállalásra készíti, ahogyan Pilinszky írja róla: „Többé nem húzódnak vissza a merő esztétikumba, a gyülekező veszély vallásos és morális szerepre, vallomásra kényszerítette.”<sup>2</sup> Pilinszky-nél olvassuk az alábbi Dosztojevszkij felé mutató megjegyzést is. „Az európai irodalomról Babits Mihály írta meg, hogy lényege szerint gyónás, vagyis vallomásirodalom.”<sup>3</sup> Babits „vallomástartalmú, vallomáscentrikus” irodalom iránti vonzódása lehet magyarázat Dosztojevszkij-olvasatára is.<sup>4</sup>

Amit az esszéíró Babits írt Dosztojevszkijről, az két szempontból is figyelemre méltó. Egyrészt azért, mert a „Nyugat” első nemzedékéhez tartozó Babits magyar

<sup>1</sup> Pilinszky szerint korunk irodalma is „útban van” Dosztojevszkij felé: „Az igazság az, hogy még Kafka sem nőtt ki Dosztojevszkij »köpenye« alól, s korunk még mindig csak útban van felé.” Pilinszky János: *Szög és olaj. Próza*. Budapest, 1982, Vigilia, 136. o.

<sup>2</sup> Pilinszky 1982, 39. o. Ugyanitt olvashatjuk: „Babits kései költészete az erkölcsi imperativusz csodája.”

<sup>3</sup> Pilinszky 1982, 238. o.

<sup>4</sup> Legyen szabad itt lábjegyzetben hosszabban is idézni Pilinszkyt, aki a magyar irodalom „fogyatékoságaként” ítéli meg azt, hogy irodalmunk lényegében, nem „vallomásirodalom”: „A magyar irodalomnak – szerény véleményem szerint – egy valóban nagy fogyatékosága van. S ez az, hogy magjában, tengelyében nem vallomásirodalom. Nekünk nincs Kierkegaardunk, mint a kis Dániának és nincs Dosztojevszkijünk, vagy Ágostonunk, vagy akár André Gide-ünk, ha úgy tetszik. Nincsenek nagy gyónóink, se önmaguk ellen forduló realistáink, akik vallomásaikkal kívántak volna segíteni és irgalmazni maguknak és másoknak, a többieknek, ahelyett, hogy bármily nemes eszményképet tettek volna olvasóik elé. Irodalmunk így minden kiválósága mellett már „tartásában” is inkább önigazolós irodalom – nem egyesekről, hanem általában beszélnek –, mint vallomásirodalom.” (259. o.)



íróként magyar szemmel olvassa Dosztojevszkijt, másrészt az európai irodalmat jól ismerő esszéíró a nyugati világ értékrendjét ütközteti meg a 19. századi orosz író, Dosztojevszkij világával. Írását Dosztojevszkij első regényével, a *Szegény emberekkel* kezdi, s olvasóként azt várná az ember, hogy olyan jelentős korai Dosztojevszkij regényekkel folytatja, mint a *Fehér éjszakák* vagy a *Nyetocska Nyezvanova*. Ez annál is inkább várható lenne, mert kétségtelen helytálló az a megállapítása, miszerint „Dosztojevszkij első regénye, a *Szegény emberek*, abban a korban jelent meg, mikor az európai írók először kezdtek rájönni, hogy a romantika meghalt.”<sup>5</sup> Folytatva a gondolatmenetet, Babits a nyugati és az orosz irodalmat abból a nézőpontból helyezi egymás mellé, hogy, úgymond, mindkettő maga mögött tudja, tudhatja a romantikát, hiszen amikor Dosztojevszkij íróként adott magáról hírt, Babitsot idézve „a regény már egész Európában a szigorú realizmus igényeivel lépett fel”. (525) Ha Babitscal szólva a romantika „csillogásai” már nem elégitették ki teljesen az írókat, másfelől pedig a „tökéletes realizmus lemondást kívánt minden líráról”, az európai irodalom (Babits szerint az orosz is) sajátos, felemás értékrend vonzásába került. Tegnap az író még a romantika jegyében alkotott, ma már kénytelen szembenézni „a világ minden közönségességével és kilátástalan sivárságával”. (525) Az irodalomnak ez az irányzati és egyben értékrendi fordulata nem hagyta érintetlenül az alkotó személyiség lelki beállítottságát: „Talán nem véletlen – írja Babits –, hogy az első tökéletes realisták kielégületlen, meghasonlott emberek voltak, mint például Gogol, akin visszahatásként a miszticizmus és vallási örület jelentkezett”. Az irodalmat az olvasó felől is értő Babits ezt az értékorientációs változást az alábbi egyetlen, tömör mondatban összegzi: „A kész mű hatását viszont a közönség találta szinte elviselhetetlenül nyomasztónak és sivárnak.” (525)

„A népszerűbb hajlamú írók nem is mentek a realizmus ily aszkézisébe. Dickens például, akit ez időben kezdtek emlegetni a legünnepeltebb írók sorában, a tendencia pátozával s az emberi együttérzés szentimentalizmusával édesítette és emelte írásait. Elég hasonló úton jár a fiatal Dosztojevszkij is. Bizonyos, hogy az első Dosztojevszkij-regények éppen nem nélkülözik az érzelgősséget, s talán ennek köszönhetik sikerüket is, amely a fiatal pétervári íróat sima és akadálytalan pályán indította neki a jövőnek.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Babits Mihály művei. Esszék, tanulmányok. II. Szerk. Belia György. Budapest, 1978, Szépirodalmi, 525. o.

<sup>6</sup> Uo. 525. o. Itt e sorok írójának engedtessek meg egy személyes, mindazonáltal nagyon is irodalomtörténeti jellegű megjegyzés. Mikor ezeket a sorokat írom, Marina Cvetajeva prózai alkotásán, a *Szonyecska regényén* dolgozom, melynek *Rekviem Szonyecskaért* címet adtam. Aki olvasta az orosz író nő regényét, az aligha felejtetheti el azokat a prózapoétikai nézőpontból fontos és releváns sorokat, melyekben Marina Cvetajeva Gogolt, Dickenst és a fiatal Dosztojevszkijt együtt emlegeti, mint akiknek fontos szerep jutott az „érzelmes regény” 19. századi történetében. Hogy Babits esszéje és Cvetajeva regénye ugyanazon korban és hasonló szemléleti hatásra született, azt a dátum is igazolhatja. Babits 1936-ban írta az esszét, Cvetajeva regénye végén pedig az alábbi dátum szerepel: (Lacanau-Océan,

Babits írja, hogy a *Holtak házában* Dosztojevszkij írt „még egy érzelmes „dickens-i” regényt”, de nem említi, melyiket. Babits azt emeli ki, hogy a fegyházból Dosztojevszkij „igazában meggazdagodva s erősebb életérzéssel tért vissza” a polgári életbe. Majd egy kérdéssel jut el oda, ami Dosztojevszkij regényvilágának is kulcskérdése: „Fölfedezte a szenvedést?” A szenvedés pedig segítette abban, s Babits erre teszi a hangsúlyt, hogy „felfedezze az orosz nép Lelkét, magát a mély, egyszerű, tiszta, ősz, emberi lelket”. (526) Ezután aligha meglepő, ha Babits Dosztojevszkijről szólva az orosz néplélekre, az orosz nemzetkarakterológia messianisztikus vonásaira teszi a hangsúlyt. Írása végén említi Dosztojevszkij Puskinról szóló emlékbeszédét, melyet az irodalomtörténet nem véletlenül minősít úgy, mint olyan írást, amely az orosz néplélekről szólva egyben Oroszország emberiséget megváltó küldetéséről szól. A „kultúra romboló hatalmával” szemben „a szenvedés megtisztítja az embert, megmutatja eredendő jóságát”. „S talán a megszenvedett bűnösök fogják megváltani a világot! Talán maga a szenvedő orosz nép, a legmélyebb s kultúrától még szűz egyszerűség hordozója.” (526)

Ami a Puskinról szóló beszéd alapintencióját illeti, azt tudniillik, hogy Dosztojevszkij a bűnökben megőrült világ megváltását Oroszországtól várja, lényegében pontos rekonstrukciója a Dosztojevszkij-beszédnek. Annál meglepőbb az, hogy Babits a „kultúra romboló hatásáról” szóló Dosztojevszkij-sorokat szinte szó nélkül hagyja, a *Holtak házában* pedig úgy értékeli, mint olyan könyvet, amely „a megváltás hangulatát hozta”, s amely „látszólag sötétebb könyv volt, mint a nyugati regények, és mégis kevésbé pesszimista”. Egyszóval, a regény a „megváltás hangulatát hozta”, a „Nyugatnak pedig „megváltás kellett”, amelyet a beteg Dosztojevszkij hozott el.

A Puskinról szóló emlékbeszéd után a *Bűn és bűnhődés*ről mint lélektanin túlmutató regényről beszél, melynek ugyancsak, ahogyan írja, „mélyebb, prófétaí értelme is van”: „A muzsik igéje zeng itt ismét felénk, mint Tolsztojnál.” (527) Vagyis ebben az esetben is a „megváltás”, a bűnöktől való szabadulás mélyen emberi igénye szólal meg. A prostituált Szonya alakjában a „megalázottak és megbántottak” típusát jeleníti meg. Egyáltalán nem meglepő, ha ebben a gondolatmenetben ismét csak visszatér Dickenshez, amikor ezt írja Dosztojevszkijről: „A városi szentimentalizmus dickens-i hangját sohasem veszítette el egészen.” (527) A „megalázottak és megbántottak” típusául választott prostituált Szonyát „a híres, zokogással és evangéliumi idézetekkel zengő epizód” felejthetetlen alakjává teszi. A *félkegyelmű* kapcsán azt tartja fontosnak megjegyezni, hogy a hős alakjában megtestesült „messianizmus” „túlságosan kimondott és tolakodó” (528), de a lélek „sötét mélységei”, melyek az

---

1937 nyara). Marina Cvetajeva: *Szonyecska regénye*. Nagy István magánkiadás. 2017. A regény első részét fordította: Rab Zsuzsa. A regény második részét fordította Nagy István. Álljon itt végül ez a regény szempontjából is fontos pár sor: „Dickens a korai Dosztojevszkij átíratában, amikor Dosztojevszkij még Gogol is volt: ez az én Szonyecskám. A *Fehér éjszakáknak* három szerzője van. Az én Szonyecskám is hárman írták. Hogy ne sikerült volna neki a *Fehér éjszakák*”? 45. o.

író „beteges egyéniségéből” eredeztethetőek, a Nyugat irodalmára „rendkívül szuggesztív hatást” tettek. Dosztojevszkij erénye Babits szerint abban van, hogy az emberi lélek olyan mélységeit ragadja meg, melyek a Nyugat irodalmára is nagy hatással vannak.

A Dosztojevszkij-életműről szóló esszét Babits *A Karamazov testvérekkel* zárja, melyet „nagy detektívregénynek” tart, mint a *Razskolnyikovot*. A jó detektívregény, „ha jó”, hangsúlyozza Babits, „mély emberi és erkölcsi problémákat vet fel”, melyek Dosztojevszkijnél többek közt „a hit és vallás kérdései is”. (528) Babits külön kiemeli a regény *A nagy inkvizítor* című híres betétjét. Amikor erről beszél, visszatér az írása legelején felvetett fontos kérdésekhez, többek között a számára is legfontosabbhoz: a *megváltás* kérdéséhez. A két legfontosabb kérdés Babits számára: „Lehet-e megváltani az embert? És kell-e az embernek megváltás?” Ehhez még ezt teszi hozzá a katolikus Babits: „A *Karamazovból* egy Krisztus-arc néz ránk, noha kicsit nagyon is oroszosan fésülve”. (528) A nemzeti jelleg iránt oly fogékony Babits túlzónak találja a regénybe írt Oroszország „megváltói hivatásának” hangsúlyozását. Ugyanakkor a regénynek ez a jellegzetessége jó alkalom az esszéíró Babits számára, hogy szóljon, ha röviden is, Dosztojevszkijnek a Puskin-ünnepélyen mondott híres beszédéről, amely általános vélemény szerint „orosz nemzeti esemény lett”: „Oroszország világmegváltó hivatásának bejelentése. Mondják, hogy az emberek sírva fakadtak, idegenek szóba álltak, egymás kezét szorongatták, megrohanták az emelvényt, volt, aki elájult.” (528) Ha írása elején a nyugati és orosz irodalomról, pontosabban a romantikát váltó, maga után a ki-elégületlenség érzését hagyó realizmusról szólva az egyén megváltásigényére helyezte a hangsúlyt, a Puskinról szóló beszéd ezt a megváltásigényt már világméretűvé tágítja, és arról szól, hogy az emberiségnek Oroszország hozza el a régen várt megváltást. Ha visszalapozunk Babits írásában, azt látjuk, hogy már korábban is tett említést Oroszország megváltó szerepéről, amikor ezt írja: „Dosztojevszkijnek messiási álmái voltak, magát az orosz népet látta Messiásnak.” (526)

Babits az esszét azzal zárja, amivel voltaképpen kezdte, vagyis ismét csak visszatart az európai irodalomra, illetve említést tesz Dosztojevszkij magyarországi fogadtatásáról is a századelőn. Az egész világra kiterjesztett orosz megváltásigényt itt európai, nyugat-európai perspektívába helyezi:

„Az izgatott, megváltásra szomjas Európa mohón szívta a messiási regények ígét; a háború előtti években Magyarország legintelligensebb olvasói között sem volt népszerűbb író Dosztojevszkijnél. Azóta sok minden megváltozott, s a Dosztojevszkij Oroszországa a múlté már. De a művészet, mely független tértől és időtől, s az a minden emberi szenvedéssel együtt szenvedő mélységesen keresztényi érzés, mely a művészetben kifejezést talált, aligha lesz valaha a múlté, míg az emberi kultúra élni fog.” (528)

Babits szerint a „megváltásra szomjas Európa” azt kapta Dosztojevszkijtól, amit várt tőle: „a messiási regények ígét”.

## A VASÁRNAPI KÖR DOSZTOJEVSZKIJ-KÉPE. LUKÁCS/LESZNAI

Mannheim Károly *Lélek és kultúra* című tanulmányában – amely a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájában a bemutatkozó előadás írott változata –, szellemi generációjukra (tulajdonképpen a Vasárnapi Körre) tett hatások egyik legfontosabbikának Dosztojevszkij eszmeiségét mondja: „világnézetben és életérzésben Dostojewski, etikai meggyőződéseinkben Kierkegaard, filozófiai álláspontunkban a német Logos, a magyar Szellem, Lask, Zalai azok, akiknek útját folytatni akarjuk” – esztétikai szempontból pedig Paul Ernst, Riegl, Cézanne munkásságát, illetve az új francia líra, különösen a Nouvelle Revue Française, Bartók és Ady művészi eredményeit jelöli meg folytatandó mintaként.<sup>1</sup> Bár Dosztojevszkij munkássága tehát fontos inspiráció volt szinte minden vasárnapos számára, nem is feltétlenül esztétikai élményként hatott rájuk, hanem megalapozta ideológiai személetüket, életérzést hozott számukra. Tanulmányomban erről lesz szó, de nem a teljességre törekedve – egyrészt területi okokból, másrészt mert például Barcsi Tamás már nagy alaposítással kimutatta Lukács és Hauser Arnold Dosztojevszkij-interpretációinak párhuzamosságait és különbségeit,<sup>2</sup> harmadrészt azért, mert a hatás időben hosszabbra nyúlt: Hauser Dosztojevszkij-hivatkozásokat tartalmazó írásai például az általam vizsgált szövegeknél lényegesen későbbi keltezésűek. Jelen írásomban megpróbálok az 1910-es és 1920-as évek környékén maradni (még ha a húszas években klasszikus értelemben már nem is létezett a Vasárnapi Kör, tagjai még sokan sokáig összefártak, például a bécsi emigráció éveitől is). Azt is előre kell bocsátanom, hogy „főszereplőim”, Lukács és Lesznai vonatkozó írásai között vázlatos, jegyzet- és naplószerű szövegek is akadnak, nem kidolgozottak, inkább rövidebb eszme-futtatások, „ötletelések”, illetve dokumentumértékűek is abból a szempontból, hogy Lesznai olykor a vasárnaposok beszélgetéseit vetette papírra, s azt gondolta tovább. Vázlatos, nem kifejtett jellegük-

\* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN\_17 pályázat keretében készült.

<sup>1</sup> Mannheim Károly: *Lélek és kultúra*. [Budapest], 1918, Benkő Gyula Cs. és Kir. Udvari Könyvkereskedése, 7. o.

<sup>2</sup> Barcsi Tamás: Lukács és Hauser Dosztojevszkijről. *Létünk*, 2016. 3. sz. 9–32. o.

ből adódik olykor következtetésük is, illetve hogy mi magunk is csak deduktívan sejthetünk meg bizonyos részleteket, a kontextust is ismerve képzeletben kiegészítve illeszthetjük be őket egy nagyobb rendszerbe (az egyes szerzők munkásságába, illetve nagyobb léptékben a vasárnapos szemlélet egészébe), csak így tehetünk továbbgondolásra is lehetőséget adó megállapításokat róluk.

Érdekes fejlemény egyébként, hogy éppen Mannheim Lukácsnak címzett egyik leveléből kiderül,<sup>3</sup> ő is könyvet készül írni Dosztojevszkijről (ez aztán nem valószínű). Ő azonban nem irodalomtörténeti-esztétikai munkát szándékozik letenni az asztalra, hanem kifejezetten életrajzot, mondván Dosztojevszkij – továbbá Ady – sorsa olyan, hogy azokon keresztül saját (s vele együtt a kor gyermekeinek vagy ennek a szellemi generációnak) az életproblémái is megjelennek, sőt akár megoldásokat is kínálnak a számukra. Vagyis nem közvetlenül a művekből indul ki, hanem az élettörténetből, legfeljebb azt a szövegek felől magyarázva. Azt viszont látnunk kell, nem csupán a külsődleges realitásokról van szó, hanem arról, amiről e levél eleje szól. Ebben a részben ugyanis Mannheim Cusanus, a középkori misztikus szerző „coincidentia oppositorum”-elvéből, illetve ennél tágabban értve a Minden-Egy gondolatból indul ki, vagy másképp, abból a téziszből, hogy minden egy közös lélekvalóságra vezethető vissza; s ebből arra a konklúzióra jut, hogy az életet csakis a lélekben vélhetjük lehetségesnek, amit más-más úton, de elérni vágytak például a barlangba vonuló aszkéták és Dosztojevszkij is.

Mint ismeretes, Lukács is csak tervezte a Dosztojevszkij-könyvet, aminek megírását aztán a háború kitörése megakadályozott, de bevezető fejezete kibővült *A regény elméletévé*.<sup>4</sup> Ezt megelőzően azonban esszéiben is többször hivatkozott már Dosztojevszkijre, például az *Esztétikai kultúrában* áhítattal ejtette ki „legnagyobb epikus költőnk legszentebb nevét”,<sup>5</sup> vagy hosszabban *A lelki szegénységről* címűben,<sup>6</sup> amelyben a „jóság” fogalma kapcsán tulajdonképpen a későbbi első és második etika megkülönböztetését előlegezi meg. Érvelése szerint a bennünk lakozó jóságnak következményei kevésbé fontosak (elvégre Miskinnak is csak tragédiákat sikerült elhintenie), sokkal inkább a forrása az, a metafizikai, isteni eredet – sőt, ha a jóságnak foganatja lehetne, már nem a hétköznapi, tisztátalan életünket élénk, emberek se lehetnének már, hanem istenségek. Szonya, Miskin, Aljosa jósága „terméketlen, zavart keltő és következmény nélküli”, úgy mered ki az életből, „mint egy magányosan nagy műalkotás”.<sup>7</sup> Ahogyan ők megismerni igyekeztek az embe-

<sup>3</sup> Mannheim Károly Lukács Györgyhöz, Budapest, 1912. január 5. In *Lukács György levelezése (1902–1917)*. Szerk. Fekete Éva – Karádi Éva. Budapest, 1981, Magvető, 452–454. o.

<sup>4</sup> Lukács György: *A regény elmélete*. In Lukács György *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Szerk. Fodor Géza. Budapest, 1975, Magvető, 477–593. o.

<sup>5</sup> Lukács György: *Esztétikai kultúra*. In Lukács György: *Ifjúkori művek*. Szerk. Timár Árpád, Budapest, 1977, Magvető, 422–437. o.

<sup>6</sup> Lukács György: *A lelki szegénységről. Egy levél és egy párbeszéd*. In Lukács 1977, 537–551. o.

<sup>7</sup> Lukács 1977, 541. o.

reket, az átsugárzott a valóságon: eggyé váltak vele, szubjektum és objektum eggyé lett, különállásuk kiiktatózott. „Jóságuk tetté lett, gondolkodásuk elhagyta a megismerés pusztán diszkurzív voltát, az ő szembenézésük pusztá szemléletté lett. Ők gnosztikusai a tettek világának”.<sup>8</sup> A jóság ekképpen túlmutat az etikán, ugyanis bár az etika általános és kötelező érvényű (vagyis idegen az embertől, és kiemelkedés a közönséges élet káoszából, távolodás az empirikus státusztól), a jóság már a valódi életbe való visszatérés, az életbe, az ember „hazatalálása” az édeni azonosságba. (Érdekese e tekintetben Balázs Béla e tanulmány kéziratára való reakciója is: ő – akitől egyébként Lukács a másik műfajban, a drámában várt hasonló áttörést, tudniillik a dosztojevskiji regénynek megfeleltethető lélekdráma megteremtését – azt írja vonatkozó levelében, szerinte a jóság szempontjából nemcsak motívumai, következményei, de megnyilvánulása is közömbös. A tett olyan, „mint egy villamos áram, melyből szikra ugrik, ha hozzányúlnak – de nem belőle indul ki, és nem tőle függ, hogy milyen gépet hajtanak vele”).<sup>9</sup>

Lukács tehát pár évvel később, *A regény elméletében*<sup>10</sup> – amely először 1916 október közepén jelent meg Max Dessoir *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* című folyóiratában – az akkori etikai, metafizikai, történetfilozófiai koncepcióját fekteti le, a korban bevett tudományos keretek felfüggesztésével, amit korábbi támogatói, tanárai, többek között Max Weber nem nagyon értékelték.<sup>11</sup> *A regény elmélete* hegeli alapon egy olyan történetfilozófiai sémát vázol fel, amely két létformát és világnézetet vet össze, a hajdani, mitikus szemléletet, a „teljesség korát” a maival, amelyet Fichte kifejezésével élve a „teljes bűnösség” korának nevez, amikor meg kell elégednünk e széttört egység szilánkjaival. (Némileg átalakítja ugyanakkor Hegel koncepcióját, tekintve, hogy a német filozófus egyfelől éppen ott fejezi be vizsgálódását, ahol Lukács alaposabban elkezd, tehát a modern „epikai költészetnél”, másfelől a lírát és nem az eposzt tartja a legősibb műnemnek, harmadrészt a próza korát az élet szférájában „problémamentesnek” tekinti.) Tehát Lukács szerint: az ősi, egylényegű, egyenletesen szubsztanciális világban az objektum és szubjektum Kant által megállapított azonossága révén nincsen „kint” és „bent”, kizárólag a lélek mint olyan létezik, aki számára viszont emiatt nem értelmezhető az önkeresés problémája. A lélek és a hozzá tartozó tett, az élet és a lényeg egy. Az eposz kora ez, lekerékített szemléletű időszak, a teljesség biztosította zárt formákkal. Ezt váltja fel a tragédia kora, már a mindent biztosító szubsztancia távolodásával, de még a teljes szétesés előtt. A regény azonban már a modern kor szülötte, a görögség után komplikálódott a gondolkodás, s ekként számára megnőtt – izgalmasabbá és veszélye-

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Balázs Béla – Lukács Györgyhöz, Morges, 1911. augusztus 16. In Lukács 1981, 409. o.

<sup>10</sup> Lukács 1975.

<sup>11</sup> Lásd például: Max Weber – Lukács Györgyhöz, Heidelberg, 1916. augusztus 14. In Lukács 1981, 628. o.

sebbe vált – a világ, teli kételyekkel. A lélek idegenné, jelenséggé, objektummá vált a maga számára, ezért tettei, illetve az ezekből sarjadó művészetek sem fakadnak a szubjektum lényegéből. A transzcendentális ellenében az empirikus világnézet uralomra jutásával, az abszolútum és a bensőség feladása következményeképp az eposz helyébe nagyepikai formaként a regény lép, amely a természetes teljesség helyett a teremtett teljességet, a teljesség illúzióját juttatja érvényre. E „démonikus” műfaj hőse, a démonikus erőknél megfelelően cselekedve saját lényegiségét keresi, ám tettei hiábavalónak mutatkoznak – ennek belátásával jut kifejezésre a lukácsi irónia (miszerint az egyedül lehetséges, ám eleve reménytelen magatartás a bensőségesség keresése és a megváltásra várás). Lukács szerint előbb Németországban (Goethe *Wilhelm Meistere*), majd Oroszországban (Tolsztoj, Dosztojevszkij) történetek kísérletek e hagyományos regényforma felszámolására, de nagyrészt részlegesek maradtak. Tolsztoj például a műfajválasztással vétette el szándéka megvalósítását (utópiateremtéssel, de a regény kategóriáján belül, ami csak formarombolással és nem valóságteremtéssel végződhetett). Viszont ennek az ívnek a végén helyezkedik el – sőt, nem is annyira végét jelenti, inkább egy radikálisan új szakaszhoz tartozik – a dosztojevszkiji regény, amelyről Lukács azonban az elkészült könyvnek, pont ezért, már csak az utolsó bekezdésében ejt szót. Ez a műtípus már nem is regény, amennyiben nem felel meg a Lukács adta definíciónak, azaz nem „a teljes bűnösség korszakának” a formája. Lukács híres lezárása: „Dosztojevszkij nem regényeket írt, és a műveiben láthatóvá váló megformáló érzületnek sem igenlő, sem tagadó értelemben nincs köze a tizenkilencedik századi európai romantikához és az ez ellen irányuló sokféle, ugyancsak romantikus reakciókhoz. Dosztojevszkij az új világhoz tartozik. Az, hogy máris e világ Homérosza vagy Dantéja-e, vagy csak azokat az énekeket alkotta meg, melyeket azután későbbi írók, más előfutáraikkal együtt, nagy egységgé fűznek, hogy tehát kezdet-e, avagy már beteljesülés, ezt csak műveinek formaelemzése mutathatja meg. És majd csak azután lehet valamilyen történetfilozófiai jövendőmondás feladata, hogy kimondja, valóban kilépőben vagyunk-e a teljes bűnösség állapotából, vagy még csak pusztán remények hirdetik az új eljövetelet: egy Eljövendő jelei, amely még olyan gyöngé, hogy bármikor összeroppanthatja a pusztán Létező természetlen hatalma.”<sup>12</sup>

A félbehagyott Dosztojevszkij-könyv struktúráját, gondolatmenetét azonban ismerhetjük jegyzeteiből, s nagyjából – noha nem teljesen kifejtve – fogalmait is. Az is sokatmondó egyébként, hogy a Vasárnapi Körről szóló kötetben az e jegyzeteket közreadó szerkesztők (Karádi Éva és Vezér Erzsébet) *Lukács György etikai töredékei 1914–1917-ből* főcímmel látták el a szövegegyüttest, az etikai aspektust kiemelve a gondolatmenetből (amelynek azonban történelmi, történetfilozófiai vonatkozásai

<sup>12</sup> Lukács 1975, 593. o.

is vannak), illetve az orosz íróról szóló reflexiók fölé emelve azt.<sup>13</sup> Nem véletlenül, hiszen a jegyzetekben lefektetett gondolatok végképp az első és második etika kategóriái körül gravitálnak, e kettő képezi az egész rendszer kulcsát. Ugyanis, mint Hévízi Ottó írja, Dosztojevszkij-jegyzeteiben Lukács a hegeli, marxi Állam és a kierkegaardi, dosztojevszkiji Lélek szubsztanciális dilemmáját állítja ebben elénk, amelyek etikai képviselőjét „első” és „második” etikaként nevezi meg. A két etika közötti megkülönböztetés eredetileg Kierkegaardtól származik (ő *A szorongás fogalma előszavában* választotta el az első és második etikát egymástól): a különbség az, hogy megalapozása immanensnek vagy transzcendensnek tekinthető-e (kiinduló elve tehát, hogy honnan származik a jó mint olyan, evilági érték-e vagy valahonnan más honnan kapott).<sup>14</sup> Kierkegaardnál az első etika a ténylegesen etikai szakasz (a jog, az állam, az egyéni morál stb. szférája), a második pedig a vallásos szakasz; Lukácsnál hasonlóan alakul a megkülönböztetés, de ő a második szinten a lelkek találkozását, egymásra találását tekinti végső célnak. Lukács alapkérdése a Dosztojevszkij-könyv végiggondolása során: „Hogyan kezd az első etika metafizikáivá lenni? (Esztétikailag: mikor válik a regény eposszá?)”.

Az elképzelt mű struktúrájáról eredetileg fennmaradt egy vázlat, amely a Lukács Archívum kéziratárában volt megtalálható egy papírlapon, ez alapján közölte Fekete Éva és Karády Éva a *Lukács György levelezése (1902–1917)* című kötet egyik levelének jegyzeteiben.<sup>15</sup> A kézirat ezen lapja azóta elveszett,<sup>16</sup> ám Karády Éva még találkozott vele – erre utal egyébként kandidátusi dolgozatának pár vonatkozó mondata és jegyzete is.<sup>17</sup> Ezért, és mivel ez a vázlat egyébként is teljesen logikus felépítést mutat, jelen tanulmányomban ezt mutatnám meg, nem Nyíri Kristóf Fehér Ferenc olvasatán alapuló rekonstrukciós kísérletét.<sup>18</sup> A szó szerinti idézeteknél ugyanakkor nem a Vasárnapi Kör-kötet dokumentumai között megtalálható anyagot,<sup>19</sup> hanem Mesterházi Miklós újabb fordításait közlöm, aki egy pontosabb kibetűzésre építve javította a korábbi verziót.<sup>20</sup>

<sup>13</sup> Lukács György etikai töredékei 1914–1917-ből. In Karády Éva – Vezér Erzsébet (szerk.): *A Vasárnapi Kör. Dokumentumok*. Budapest, 1980, Gondolat, 113–129. o.

<sup>14</sup> Hévízi Ottó: Diakritikai etika. Tengelyi László Kant-képeinek és időfelfogásának erkölcsfilozófiai hozadékaról. *Korunk*, 2015. 6. sz. 73–80. o.

<sup>15</sup> Lukács 1981, 609. o.

<sup>16</sup> Nyíri János Kristóf: Utószó a Dosztojevszkij-jegyzetekhez. (1985), illetve Tervezet. In Lukács György: *A regény elmélete. Dosztojevszkij-jegyzetek*. Ford. Tandori Dezső és Mesterházi Miklós. Budapest, 2009, Gond – Cura, 467. o., illetve 160–166.

<sup>17</sup> Karády Éva: *A budapesti Lukács-kör és a heidelbergi Weber-kör*. Kandidátusi értekezés. 1984, 41, 126. o. /Digitális reprint-sorozat./

<sup>18</sup> Nyíri 1985/2009, 455–483. o.

<sup>19</sup> Karády és Vezér 1980.

<sup>20</sup> Lukács 2009.



I. *Die Theorie des Romans* (1. verzió)II. *Az istentől elhagyott világ*

Orosz és európai ateizmus – Az új morál – Jehovikus morál – Kereszténység – Állam-szocializmus – Magányosság – Terrorizmus – Természetes ember – Absztrakt idealizmus – Schillertől Dosztojevszkijig

III. *Az érkező fény*

A dosztojevszkiji új világ metafizikai problémája – A lelki szegénység – A jó-ság – Dosztojevszkij félreértés: állásfoglalása a kereszténységgel és szocializmussal kapcsolatban – A szocializmus metafizikája – Etikai demokrácia – Az állam metafizikája – Orosz misztika, egyház – Oroszország és Európa – Németország tragédiája – Misztika és pólisz – A kötelesség fogalma – Első és második etika – A metafizika mint vigaszdal

A teljes jegyzetanyag minden állítására most nincs lehetőségem kitérni, ezért néhány, kifejezetten Dosztojevszkijre vonatkozó kulcsfogalomhoz mutatnék megjegyzéseket, kifejtésre váró tézismondatokat, alaptételeket, melyek valamilyen módon beilleszkednek az első rész megalkotta – és fentebb vázolt – történetfilozófiai és ideológiai keretbe. (Következésképpen inkább a harmadik nagyfejezetre reflektálok, a másodikra csak annyiban, amennyiben logikailag a másodikhoz köthető vagy viszonyítható.)

Még a második részben található, azaz a Dosztojevszkij feltűnése előtti világképhez tartozik a jehovikus morál, amelynek megfelelően a hit egy rajtunk kívül- és felülálló, elképzelhetetlen, s ezért groteszk, nevetséges istanciába helyeződik, ezért ebbe a morálba tagozódik az államkomplexum és a jog is. Ennek magyarázatául idézzük Lendvai L. Ferenc véleményét, aki megfogalmazza, Lukács szerint a számkra adott társadalmi valóságban egy sajátosan elképzelt Jehova uralkodik: „a jehovikus világ mint második természet áll szemben az emberi lélekkel; a jehovikus világban természeti erők és anyagi hatalmak uralkodnak. Jehova, a legelső ég angyalainak feje, aki a felsőbb egekről nem is tud, ennek a világnak az istene. Világunk az igazi istentől elhagyott világ. Ugyanis Isten igazi lényegének igazi fényessége és dicsősége, a Shehina, mely a tiszta lelkek között lakozik, elhagyta a világot és száműzetésbe vonult: a bűnbeesett emberek fölött Jehova uralkodik. Jehova fölött viszont a végzet uralkodik, a második fölött a harmadik természet. E világ intézményei az »objektív szellem« alakulatai, »képződményei« [*Gebilde*]: a tulajdon, a gazdaság, az erkölcs, az állam.”<sup>21</sup> A terrorista ez ellen lázad, még ha nem is feltétlenül a megfelelő helyre téve a centrumot, mondja Lukács, a Jehova elleni lázadásnak nem itt kéne megjelenie.

<sup>21</sup> Lendvai L. Ferenc: *A fiatal Lukács. (Útja Marxhoz: 1902–1918)*. Budapest, 2008, Argumentum-Lukács Archívum, 259–260. o. /Alternatívák/

Németországra és Oroszországra vonatkozóan ezt írja Lukács – már a harmadik részben, tehát a dosztojevskiji (és részben tolsztoji) világ kontextusát megrajzolva, azaz a Másikhoz való viszony meglétét mint alapvető kritériumot vizsgálva:

„A probléma: mire lel szubsztanciaként az önmagához eljutó lélek?

1) India: az átmanal való azonosságra: az individualitás eltűnése, 2) Németország: a saját lelkére – Istenhez való viszonyában, 3) Oroszország: a saját lelkére – a többi lélek Isten akarta és teremtette közösségében.”<sup>22</sup>

„Oroszország és Nyugat-Európa. Első-második etika.

Oroszország és Nyugat-Európa. 1. és 2. etika. Kierkegaard: az etikai teleológiai fölfüggesztése: mindig az igazlelkűség (a kinyilatkoztatás, az általánosság) kötelességének a fölfüggesztéseként: a második etika magányossághoz, zárkózottsághoz vezet. Oroszország: [a?] világ (állam, társadalom, 1. etika) félreértés, elszigeteltség, 2. etika (a büntett is).<sup>23</sup>

Ezért van, hogy a jogrendet mint az első etika kategóriáját (így például a pereket is, Raszkolnyikov elítélését, Mitya perét például) kisszerűnek találja. S bár hozzáteszi, hogy a második etika ingatag lélekvilágot eredményez, Dosztojevskijnek van bátorsága megmaradni e rizikós kalandban, és nem visszahúzódni az első stabilitásába.<sup>24</sup>

Mindehhez, a másokhoz való viszony fontosságának kiemeléséhez hozzátehetjük, hogy Lukács az államszocializmust jegyzeteiben ekkor még az istentől elhagyott világról szóló részbe teszi, illetve a szocializmus biztosította jótéteményeket degradálja Raszkolnyikov jótétéhez képest: „Ellenszenv a szocializmus és a mindenki jövő (tehát absztrakt és megtapasztalhatatlan) boldogsága iránt. A személyes jótett: Bűn és bűnhődés. Az egész Marmeladovhoz fűződő viszony. Ehhez azonban a legvalóságosabb dialektika társul: a saját lelkünket kell föláldozni (Raszkolnyikov csak »mindenét« áldozza föl Marmeladovék kedvéért.”<sup>25</sup> (Barcsi Tamás szerint sem következik mindebből, hogy Lukács már ekkor biztos lett volna „az önmaga erkölcsét, tisztaságát egy magasabb cél érdekében feláldozó forradalmár tetteinek elfogadhatóságában”, hiszen 1918-as *Bolsevizmus* cikkében még elutasította a forradalmi terrort, szemben 1919-es *Taktika* című cikkével.<sup>26</sup>)

<sup>22</sup> Lukács 2009, 228. o.

<sup>23</sup> Lukács 2009, 237. o.

<sup>24</sup> Lukács 2009, 349. o.

<sup>25</sup> Lukács 2009, 243. o.

<sup>26</sup> Barcsi Tamás 2016. A hivatkozott művek: Lukács György: *Bolsevizmus, illetve Taktika*. In Lukács György: *Forradalomban. Cikkék, tanulmányok 1918–1919*. Szerk. Mesterházi Miklós. Budapest, 1987, Magvető, 36–41, 124–132. o. Barcsi a továbbiakban Hévizi Ottó érvelésére hivatkozik, aki szerint „Lukács alapvető kérdése az volt, hogy az etika nélküli hegeli történetfilozófiát az emberi méltóság feltétel-tiszteletének kanti, vagy a bűnvállalás áldozathozatalának kierkegaard-i etikájával tehetjük inkább

Az orosz és a nyugat-európai szemlélet összehasonlításán túl Lukács azonban nem akarja teljesen összemosni a közelmúlt orosz irodalmának fejleményeit, ezért megállapítja, hogy a második etika Dosztojevszkijnél eleven életként (a valódi életként) jelenik meg, Tolsztojnál azonban csak mint érzés: utóbbi a kultúrán való átlépés (inkább: áthaladás) helyett – átmenetileg és pusztán a vágyott boldogság elérése érdekében – inkább a természethez való visszatérést választja.<sup>27</sup> Előbbinél a realitás eszméje mint a realitás alapja jelenik meg, írja Lukács, utóbbinál azonban az (emberi-kulturális) eszmék jelentéktelenek a természethez (és a természet adta pszichológiai adottságokhoz) viszonyítva. Dosztojevszkij ezért dialogikus, Tolsztoj viszont lenézi a dialogikusságot – merthogy ezeket az irrelevánsnak tekintett eszméket nem lehet, nem érdemes ütköztetni. (Bahtyin – akire egyébként Kierkegaard is hatott – ugyancsak erre a sajátosságra mutatott rá, amikor a Dosztojevszkij-regény polifonikusságáról beszélt<sup>28</sup> – és ne feledjük, maga Lukács is előszeretettel írta dialógusformában korai esszéit, minden normativitása ellenére is). Máshol így vázolja fel Tolsztoj következetlennek mutató természetközeli megváltáskonceptióját: „Tolsztoj harca a kereszténység, a transzcendencia ellen: a halálnak immanensé kell válnia, mint a természetben. Innen a természetközelség mint eszmény (őskeresztény). Mivel minden immanens etika természetfilozófia, ezért öngyilkos természetszerűen Tolsztoj földi megváltástana.” Dosztojevszkijnél a megváltás-eszme alapja teljesen más: „Dosztojevszkij világának lelki szubsztanciája (második etika) fölteszi, hogy a megváltottság állapota mint életprobléma van adva; minden más költészetben ki-ki a tulajdon lelkét keresi – ezért is megszüntethetetlen az empirikus világ. Dosztojevszkijnél ez csak mintha fátylon keresztül volna látható: világa az etikai szolipszizmus káosza. Ezért: sóvárgás valami egyetemes megbocsájtás után (meg akkor már le is győzethetné a szolipszizmus): érezni: csak egyetlen lépés, egyetlen mozdulat – és a fátyol lehullik; és mert ez lehetetlen, vagy a másikat, vagy magát gyűlöli az ember, ki hogyan érzékeli az okokat.”<sup>29</sup>

A Krisztus-központú kereszténység legfontosabb aspektusa a megváltás lehetősége, az üdvösséghez juttatás, s a proféta tudása ennek meglátására vonatkozik (a Messiás eljövételének megjövendölésére, s nem magára a Messiásra fókuszál). Ilyen értelemben sem Kierkegaard, sem Aljosa vagy Miskin nem hisz Istenben, mondja Lukács, viszont igyekeznek elfedni ezt a hiányt. „Dosztojevszkij azt kérdezi: hogyan élhet így az ember? (Ivan, Aljosa.) Vagy mi történik (kozmetikusan, nem emberi-

---

etikaivá?” (Hévízi Ottó, *Az utolsó ingadozás (Lukács fordulatának etikájáról)*. In Rusch, Pierre – Takács Ádám (szerk.): *Lukács György gondolkodása – jelenkori perspektívából*. Budapest, 2013, Gondolat, 48–49, 56. o.

<sup>27</sup> Lukács 2009, 205. o.

<sup>28</sup> Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetsi István, Horváth Géza. Budapest, 2011, Gond-Cura/Osiris.

<sup>29</sup> Lukács 2009, 214–215 o.

leg).”<sup>30</sup> A hit nem más, minthogy az Énnel sikerül önmagává lennie és így transzcendenciát kapnia („áttetsző módon Istenben” megalapozódnia), megváltódnia.<sup>31</sup>

Ami esetleg felmerülhet – és Barcsi Tamás koncepciójában Nyíri Kristóf véleményére alapozva hangsúlyosan meg is jelenik – az a hebbeli kérdésfeltevés (a bűn felvállalása az Isten által odarendelt sors vállalásának részeként). Magában a jegyzetben ez még kevésbé kiemelt, de kétségkívül ott van (bár éppen Isten nevének kiiktatásával). Hebbel neve igazából akkor merül fel, amikor Lukács elmondja, hogy szemben Oroszországgal, Nyugat-Európában inkább az ateista hősfogalom létezhet – tekintve hogy az ateizmus „pervvertált (egoista) mechanikus problémaként” tudatosul –; ez az attitűd a Hebbel–Ibsen–Paul Ernst irányhoz vezet inkább, vagyis nem a regény megújításához/lecseréléséhez. Egy másik műfaj sajátjaként működhet inkább, a sorsvállalás, -kiteljesítés heroizmusaként, a tragikus-drámai típushoz tartozóként. Majd Lukács hozzáteszi: a hit (miszerint „az én, amennyiben önmaga akar lenni, és az is, áttetszően épül Istenre”) ellentéte a bűn: ha valaki nem hisz, az az a konzekvenciával bír, hogy mindent megtehet, majd kudarcot kell vallania. Ez, összeolvasva elvezet egyfelől Raszkolnyikov tettehez, másrészt – kétségkívül – akár a hebbeli sorsvállaláshoz is (ami aztán később 1919-től politikai felhangokat is kapott Lukácsnál, illetve a gyakran kárhoztatott politikusi magatartásának is elméleti hátteréül szolgált).

Lesznai Anna Dosztojevszkijvel kapcsolatos gondolatait megjelent munkáiban nem fejtette ki, viszont a nézetei megismeréséhez oly fontosnak tekinthető naplójában – amelynek részletei 2010-ben megjelentek Török Petra szerkesztésében egy terjedelmes kötetben<sup>32</sup> – számos esetben kitér rá. Számára, aki sokkal inkább apolitikus alkat volt, alapvetően Dosztojevszkij „szeretetvallása” az érdekes, a vele kapcsolatos, itt-ott szétszórt bejegyzéseket ez a gondolat tartja össze. Az író egy új, nem dogmatikus vallásra várt, vagy akár a társaság tagjaival akart volna alapítani egy ilyet. Nála főként a második etika lesz hangsúlyos, az elsővel kapcsolatban kérdéseket sem nagyon tesz fel: az új vallás – összetartó, egymás felé tartó – kulcsfogalmi a szeretet, a szabad akarat és az erkölcs (szabad akarat nélkül nincs erkölcs, viszont minden erkölcsnek – és a vasárnaposok, és ezen belül Lesznai számára oly fontos – megváltásnak pedig csak a szeretet lehet az alapja). Az új vallást csak valamilyen megtestesítés („új isteni kinyilatkoztatás”) révén képes elképzelni – amilyen Krisztus vagy Buddha –, az új, ehhez kapcsolódó erkölcs viszont kettős céllal bír: vagy az „egyéniségnek a káoszból való kiváltása” vagy „az érett egyéniségeknek

<sup>30</sup> Lukács 2009, 271. o.

<sup>31</sup> Lukács 2009, 374. o.

<sup>32</sup> *Sorsával tetováltan önmaga. Válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből.* Válogatta, a mellékleteket és illusztrációkat összeválogatta: Török Petra. Budapest, 2010, PIM – Hatvany Lajos Múzeum.

az isteni rendbe beépülése”, azaz a „törekvés a jóra”.<sup>33</sup> Ehhez önmagunk vállalásán és az őszinteségen, illetve az alkotáson, produktivitáson kívül a mások segítése, az értük való felelősségvállalás is hozzátartozik, a közöny elítélése önmagunkban: az ideális szeretetmorál felelősségvállalással jár (mindenki legyen megváltó, mondja Lesznai). Az ezen, 1917-re datálható jegyzethez tartozó – megválaszolatlan – kérdések, dilemmák mintegy rögzítik elmélkedéseinek asszociatív jellegét, és kiderül belőle, valamiképpen a Dosztojevszkij-regények olvasása inspirálta őket eredetileg (a *Bűn és bűnhődés* legfőként), továbbá – bár nem explicite kifejtve és talán ebben az irányban nem is végiggondolva – kapcsolódhatnak a hebbeli bűnfogalomhoz is. „Dosztojevszkij szerint minden jó szeretet átalakítja a szeretet tárgyát, kreatív, isteni. Miképp viszonylik a morál az ítélethez és szenvedéshez (aszkrétizmushoz)? Ítélni szabad-e egyáltalán? Lelkileg elítélni csak egyes tetteket szabad, de nem a tettest? Büntetni meg csak a tettes érdekében szabad-e? A szenvedés maga nem lehet érték – csak mint út néha elkerülhetetlen –, és akkor nem szabadna visszarettenni. Az öröm a végcél, mert az Istennel való azonosságérzés maga az öröm lényege.”<sup>34</sup> (Egyébként máshol addig jut el már 1917-ben, mintegy a hebbeli aspektus továbbvitelekként, hogy nem csak a saját lelkünket, hanem másvalakiét is feláldozhatjuk egy felsőbb, isteni rendeltetésből adódó cél érdekében.)<sup>35</sup>

Lesznai ezen 1917-es bejegyzésében a mesével – és áttételesen az ornamentikával – rokonítja Dosztojevszkij regényeit: „Mese és ornamentika közötti rokonság (Gaál Mózessel). Minden művészet a mese felé, illetve a lélek érvényesülése felé tendál. Dosztojevszkij mesébb Jókainál, Maupassant-nál. Csakhogy a mese a lélek valóságba zuhanása előtt van, ezért jelentkezik minden új probléma mesealakban (hasonlat, szimbólum, meserelációk).”<sup>36</sup> Mindehhez fontos látnunk, hogy a Vasárnapi Körön belül a mese kiemelkedő fontossággal bír, tekintve, hogy mint műfajt a lélekvalóság megnyilvánulási formájának tekintik – Lesznai, Balázs is írt meséket, sőt, maga Lukács is megpróbálkozott vele, illetve utóbbi két ízben röviden teoretizálta is a mese fogalmát. Mindamellett Lesznai Anna *Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához* című, a *Nyugat*ban megjelentetett cikke kidolgozottabb, nem véletlenül: számára a mese nyerte el a műfajok hierarchiájában nagyjából ugyanazt a rangot, mint Lukács számára a dosztojevszkiji regény. Lesznai a Vasárnapi Körben egyéni szint képviselt annyiban, hogy ő az őszonosságot, a világ egykori, mostanra már megszűnt szubsztanciális egységét, a „lélekvalóságot” mágikus elemekkel átszótt „mesehitként” képzelte el. Azért nevezte ezt mesehitnek, mert szerinte a legtisztábban a legősibb irodalmi műfajban, a mesében fedezhető fel, amely mágikus eredetéből következően képes a visszatérésre oly módon, hogy mindent egy síkra,

<sup>33</sup> Lesznai 2010, 122. o.

<sup>34</sup> Uo.

<sup>35</sup> Lesznai 2010, 126. o.

<sup>36</sup> Uo.

egy nívóra hoz, a dolgokat egylényegűként és egyenrangúként, ritmikus rendben és mindig folytathatóan ábrázolva mutatja be, hasonlóan az ornamentikához.<sup>37</sup>

A *Karamazovok*at később (1923) szintén sajátos meseként interpretálja, s vele kapcsolatosan éppen saját meseesztétikáját építi tovább, illetve akár fordítva is fel-foghatjuk: saját mesefelfogását alapul véve alakítja morál- és vallásfilozófiai szemléletét, ehhez mintegy hozzáillesztve – a saját elképzeléseire szabva – a hegeli-lukácsi történetfilozófiát, illetve a Lukácsék által különösebben nem kedvelt freudiánus eszköztárat is.

„A 3 fiú típusa a mesében. Az 1. tett-erőszak nívón, a másik gondolat-szkep-sziszívón, a harmadik a csodanívó. Valahogy 1) a tudattalanság; 2) az öntudatlan + elnyomó, negligáló tudatosság; 3) a szublimáló fiú. Eddig-eddig. Nekem mindig a 4-es szám kellett a mesében (ősmítoszokban is felbukkan, s régebbnek látszik a háromnál). Tán egy empirikusan immanens s egy transzcendens egyensúlyt, szimmetriapárt kell keresni bennük. Ma számomra létezik a 3 fiúval nem szemben, de mintegy alosztályként a »verdränungja által okozott bajt szublimáló lélek«. Szóval 1) az el nem indult lélek, akit persze már csak egy alig elindultnak tudnék ábrázolni. Dimitrij, az első fiú, akit lenyel a sárkány; 2) Iván – a második fiú – a rossz, akinek jóságát érezzük. Hamlet. Benne sír a két idősebb pártában maradt (életség) mesenővér könnye. 3) a harmadik egyenes útú, öntudatlana tettjét felviszi a nemes öntudatba, bár átöltöztetve. Persze a 2 pont után mindig van már verdrängung a lélekben, és verdrängung által okozott helytelen öntudatlan-tömeg. Ezeket a rosszakat tán csak a 4ik fiú (mesemegfelelője az egy hős – 4 kaland is lehet) válthatja meg. De a 3. és 4. között egy új történetfilozófiai korszak derengése tátong: az öntudatnívó elmélyítése, mert a verdrängt képzetet csak a direkt szublimálás nélkül öntudatba helyezett ősképzet magyarázza, oldja fel és oldozza fel. (A sárkányt is megváltó 4.ik fiú a mesében.)”<sup>38</sup> A három fiút három mesei testvérként, egyúttal három pszichanalitikus alkatként képzelem el tehát, akik három mesei fázist vagy emelkedő értékű és erejű hőst is reprezentálnak egyszersmind. Az első (Dimitrijt) ösztönlényként, akit saját nyers indulatai vezérelnek, s emiatt elbukik; a másodikat (Ivánt), akiben a túl erős tudat (illetve talán felettes énje) olyan elfojtásokat okoz, amelyek negligálnak a boldoguláshoz szükséges ősi képzeteket, ideákat; a harmadikat olyanként, aki szublimálni tudja ösztöneit, de ez a szublimálás nem tudatos, hanem azért működhet, mert a fiú (értsd: Aljosa) lelkében ott dereng valami a nem individualizálódott őslélekből, ősegyeségből. (A negyedik fiú meg pontosan ezt a hajdanvoltnak elképzelt, de a mesében mégis létezhető, nem differenciálódott őslélek képviselhetné.)

Ugyanezen jegyzetéből viszont az is kiderül, hogy (a tényleges megvalósulás szintjén vagy másképp, irodalomtörténeti keretben) Lesznai a műfaji hierarchiában

<sup>37</sup> Lesznai Anna: Babonás észrevételek a mese és a tragédia lélektanához. *Nyugat*, 1918. 13. sz. 55–68. o.

<sup>38</sup> Lesznai 2010, 272–274. o.

Dosztojevszkij regényeit korkifejezőbbnek tekinti az új vallás felé elindult új lélek pályáján, mint a mesét vagy az eposzt, vagy akár a tragédiát is. A regényt ebben az értelemben „ünnepként”, „orosz ünnepi játékként” határozza meg. (E besorolás magyarázatát talán a gadameri ünnepfogalomban találhatjuk meg, legalábbis annyiban, hogy amint a német filozófus kimondja, az ünnep egyrészt mindig az emberek közösségének tapasztalata, másfelől mindig művészet saját, meghatározott bemutatásmódokkal; harmadrészt saját ideje van, a hétköznapi – pillanatról pillanatra telő – időt megállítja, elidőzésre készíti).<sup>39</sup> Lesznai ezt írja: „Lelkünk elindul az objektív költészetén át a tettig. Ezen úton a műfajok az eposz, a mese, a himnusz (és az ima) voltak. Mi lesz majd? – Most nem tudható. A tragédia volt az elszakadó én új művészi protestje és jajja. Nem hiszem, hogy az új lélek, mely a tethez és a religióhoz való visszafejlődést jelent, tragédiát lel útjában. Inkább az orosz ünnepi játékot látom. Dosztojevszkij egy forradalmár nemzedékéket nevelt, Renan terelte vissza 11 évem szkepszisét a hitbe.”<sup>40</sup>

Egy korábbi, 1920-as naplójegyzetében viszont nem műfajesztétikai kontextusban nyilvánul meg, általában a művészetéről szól, úgy helyezi el Dosztojevszkij műveit. Viszont látható, hogy itt az orosz író világát némileg eltávolítja a „játékosnak” tekintett művészetétől, s a leírás alapján úgy sejtethetjük, műfaji értelemben a mesétől és az ornamentikától is, mikor eltolja őket a „prófétikus” művészet felé. Az előbbi kategóriát kanti alapon határozza meg, Kant séma-fogalmát kölcsönvéve a transzendentális közvetítésére: „játékos idézése, schemene a sohasem-volt, sohasem-lesz világnak, annak, amellyel elvetélhetett valaha a Teremtés”. Ez motivikusan, a művész keze nyomán objektíválódó „lélekké”, amely ekként nem kifejezés, de nem is ábrázolás, etikai szempontból pedig legfeljebb közvetetten bírhat jelentéssel (bár ezt itt nem fejti ki, de ilyesféle a mese vagy az ornamentika). A második típus a profétikus, amely „előrevetített szimbóluma a közelgő potenciális harmóniáknak, melyeket megvalósítani etikailag még nem tudunk, vagy merünk”, s amelyet egyúttal Lesznai a „legnagyobb művészetnek” nevez, képviselőiként pedig Dosztojevszkijt és Adyt nevezi meg (Brentanót és Claudelt csak feltételesen): ez nem egy „schemen”-nek ad testet, hanem „egy jövőendő léleknek szellemházat”.

Visszakanyarodva a vasárnaposok Dosztojevszkij jelentőségét méltató szövegeihez: összességében úgy látják, hogy írói munkásságával fordulatot hozott a művészet státuszát illetően, vagyis felléptét követően az nem az „esztéták magánügye” lett, hanem egzisztenciális jelentőséget hordozó, a lélekvalóság szintjére eljutó, mélyebb valóságot hordozó a valóságnál is.<sup>41</sup> Hőseinek szolidaritást vállaló magatartását ala-

<sup>39</sup> Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása. A művészet mint játék, szimbólum és ünnep. Ford. Bonyhai Gábor. In Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994, T-Twins, 1994, 11–84. o.

<sup>40</sup> Lesznai 2010, 272. o.

<sup>41</sup> Balázs Béla: Dosztojevszkij-évfordulóra. In uő: *Válogatott cikkek és tanulmányok*. Budapest, 1968, 104. o. Idézi: Karádi–Vezér 1980, 30. o.

pul véve a vasárnaposok örömmel üdvözlik a lelkek végső egymásra találásának megvalósulását, s megállapítják, Dosztojevszkij hozta el az ő generációjuk számára a határok feloldását a lelkek között.<sup>42</sup> Ezen túl viszont Dosztojevszkij-értelmezésükben egyes részletek (elhozza-e a megváltást az ő nyomdokain létesülő művészet vagy csak illuzórikusan, pontosan milyen etikai konzekvenciái vannak műveiben az egyes magatartásformáknak, s ezek mennyire helyezhetők társadalmi-politikai kontextusba stb.) már erősen variábilisak a körön belül. Lesznai Anna felfogása – azon túl, hogy még kevésbé pontosan körvonalazott, mint Lukácsé – sokkal szűkebb körű: a szolidaritást szeretetvallássá növeszti (talán, kimondatlanul, a második etika keretein belül), illetve szokásos témáit és műfajait társítja hozzá (mese, ornamentika). De hogy ebből következik-e valami a társadalmi-politikai képződményekre nézve akár az orosz író megjelenése előtt, akár utána, nála másodlagos jelentőségű.

<sup>42</sup> Karádi–Vezér 1980, 33. o.



HORVÁTH ÁGNES

---

## IRODALOM ÉS RÉMÜLET

Szabó Lajos Dosztojevszkij-értelmezése

*Volt, azt mondja, itt nálatok a földön egy gondolkodó és filozófus, „mindent tagadott, a törvényeket, a lelkiismeretet, hitet”, de főképpen a túlvilági életet. Meghalt, gondolta, hogy egyenest a homályba és halálba zuhan, s lám – ott van a túlvilágon. Csodálkozott és méltatlankodott: „Ez ellentmond a meggyőződésemmek.”<sup>1</sup>*

Tapasztalat vagy élmény egyfelől, meggyőződés másfelől – talán ez a dichotómia, ez az alaphazugság volt a címben szereplő két szerző egyik fontos szellemi céltáblája. Ami pedig gondolkodásukban hasonló: az intranzigencia, az érvek és ellenérvek könyörtelen, akár a saját maguk szellemi és/vagy lelki érdekük, vagy érdekeik ellenében való gondolkodás. Gyönyörű példa erre Ivan Karamazov alakja. Ő egészen biztosan a „kétségek kohójában” született! Sőt! Mintha Ivan volna maga ez a kohó. Képzeljük el, lelke micsoda bugyraiba kellett Dosztojevszkijnek leásnia, hogy az Ivan lázalmában született Ördög szájába adja az azóta elhíresült szavakat: „Tehát nem gyermek módra hiszek én Krisztusban és vallom őt, hanem a kétségek hatalmas kohójában edződött az én hozsannám, ahogy ugyancsak nálam, ugyanabban a regényben mondja az ördög.”<sup>2</sup>

Szabó Lajosnál ez szorosan összefüggött az oppozíciós magatartással, amelynek egyenes következménye volt az a követelmény, hogy úgy éljen, ahogyan gondolkodik, és fordítva, az élete a gondolkodása számára kiindulópont lehessen.<sup>3</sup> A kikeresztelkedett zsidó családból származó Szabó a többség által járt úton a többséggel szembe megy. A zsidók közéleti és gazdasági térfoglalásának korlátozását célzó és a zsidó származást is meghatározó 1939. 2. zsidótörvény után *fölvételét* kéri a zsidó hitközségbe. Szabó evvel a provokatív gesztusával a bibliai „megcselekedjük és megértjük” jegyében járt el: hiány-, felesleg- és ellentmondás nélküli gondolat csak

<sup>1</sup> Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *A Karamazov testvérek* II. Ford. Institoris Irén. Budapest, 1959, Európa, 380. o.

<sup>2</sup> Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Naplójegyzetek*. Ford. Recski Ágnes. In uő: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Budapest, 1972, Magyar Helikon. 365. o.

<sup>3</sup> Az életéről: <http://lajosszabo.com/SZL/SZLcv.html> Letöltés ideje: 2021. 02. 28.; az oppozícióról: Tábor Béla: [http://lajosszabo.com/SZEL/TB\\_szocializmus\\_gnozis\\_oppozicio.pdf](http://lajosszabo.com/SZEL/TB_szocializmus_gnozis_oppozicio.pdf) Letöltés ideje: 2021. 02. 28.

tiszta, egyértelmű maga-tartásból, azaz etikus cselekedetből születhet – hogy Szabó saját megfogalmazásával éljünk.<sup>4</sup> Mert hiány és ellentmondás volna nem vállalni a zsidóságot nyíltan, amikor a romlott polgári társadalom éppen az elrejtőzést sugallná, nem vállalni tehát azt a zsidóságot, amelyről Tábor Béla, Szabó barátja és munkatársa ezt mondja: „A zsidóság belső eszmei tartalma olyan mély, mint maga az emberi lélek, és olyan széles, mint maga az emberi szellem.”<sup>5</sup> A másik példa: 1936-ban a Tábor Bélával közös, *Vádirat a szellem ellen* című munkájukhoz az apropót a *Szellemi Együttműködés Ligájának* budapesti konferenciája adta.<sup>6</sup> A könyv mintegy kéretlen hozzászólásnak is készült, hiszen „szellemi együttműködést” ígérni nem lehet, csak gyakorolni. Már a könyvben megjelenik az *áttörés* követelménye, amikor a különböző szellemi területeket elválasztó kínai falak *lebontását* sürgetik.

Dosztojevszkij-értelmezésének kulcsszava az *áttörés*. Hogy ez miben áll, arra szemléletes példa ez a Szabó-imperatívusz: „Minden határt, amit felfedezünk, felhasználjuk annak felrobbantására.”<sup>7</sup> Ez egyrészt gondolkodásunk folytonos tágítása, de más is: botrány. A határok felrobbantása ugyanis mindig botrány. Vagyis skandalum. Az a kő, amibe belebotlunk, fájdalmat okoz, de fel is ébreszti amúgy alvó, vagy szunnyadó lelkiismeretünket. A polgár azonban a határ mögé bújik. A *Feljegyzések az egérlyukból hőse?* narrátora? szereplője? ezt a határt irodalmi műhöz jobban illő brutalitással falnak nevezi.<sup>8</sup> A kutató azonban nem elbújik a határ mögé, hanem felfedezi. Azután tudja csak felhasználni a felrobbantására. A botrány rémületet kelt. De hogyan tud az irodalom rémületet kelteni, ahogyan azt Szabó Lajos írásának a címe sugallja? Mert igencsak meghökkenítő ez a szókapcsolat! Ezt a pánikszerű riadalmat az irányvesztés érzése váltja ki. Hol vagyok? Mit keresek itt, és innen hogyan fogok *hazatalálni*, haza, vagyis életem oly ismerős tájékaira? Bizony, a rémület – mai szóval – a szellemi-lelki komfortzónánkból való kiesés. Márpedig botrányhősök mindig riadalmat keltenek. Ahogyan az *ösbotrány*, a krisztusi dráma. Gyáva riadalmat, ha úgy érezzük: jogosak ezek a botrányok, amelyek – lásd *A félkegyelmű* estélyét – rajtaütnek a határ mögé elrejtőző polgárokon.

Az *Irodalom és rémület*, a szóban forgó vitacikk 1946-ban jelent meg még a szabad véleményformálás és -csere idején egy Kenyeres Imre-munka reakciójaként.<sup>9</sup> Kenyeres attól félt az értelmiséget, hogy az irodalmi szabadság politikai béklyókat, nevezetesen marxista béklyókat kap. Szabót az indította vitára, hogy megsejtette azt

<sup>4</sup> Mózes II. 24.7.

<sup>5</sup> Tábor Béla: <http://lajosszabo.com/SZEL/szakzsidosag.pdf> Letöltés ideje: 2021. 02. 28.

<sup>6</sup> Ebből az alkalomból látogatott Thomas Mann Budapestre, s erre föl született a híres József Attila-vers, a *Thomas Mann üdvözlése*.

<sup>7</sup> [http://lajosszabo.com/SZL/Halmazelmelet\\_es\\_nyelvmatezis.pdf](http://lajosszabo.com/SZL/Halmazelmelet_es_nyelvmatezis.pdf) Letöltés ideje: 2021. 02. 28.

<sup>8</sup> Egy esetleges új fordítás számára szuterént vagy undergroundot javasolnék. Kettős jelentése miatt ez utóbbira szavaznék. Az orosz eredetiben ugyanis Заметки из подполья áll.

<sup>9</sup> A szöveget mindig az alábbi helyről idézem: [http://www.lajosszabo.com/SZL/irodalom\\_es\\_remulet.pdf](http://www.lajosszabo.com/SZL/irodalom_es_remulet.pdf). Letöltés ideje: 2021. 02. 28.

a félelmet, amelyik e mögött az aggódó féltés mögött megbújik. Az tudniillik, hogy „bizonyos esetekben a rémület oka az a feltevés, hogy a marxizmus célkitűzéseit nemcsak át kell gondolni, hanem az átgondolás eredményétől és belátásomtól függetlenül minden lényeges ponton el kell fogadnom.” A mából nézve persze tudható, milyen vulgármarxista ideológia zúdult a magyar gondolkodásra. Kenyeres, és vele sokan mások már előre éppen ettől féltek – és e félelmükbe rejtették azt a mélyebben gyökerező rémületet, amelyet Szabó érzel. És itt visszaadom neki a szót: „az irodalom tulajdonképpeni rémülete ott kezdődik, ahol az a fajta írástudó a hangadó és atmoszféra-teremtő, amelyik szellemi és szociális állásfoglalást nem tud másképpen elképzelni vagy gyakorolni, mint a gondolkodás nélküli befogadás vagy elutasítás felelőtlen kettősségében [...] Az elfogadáshoz, elutasításhoz vagy akár a közvetítéshez gondolkodás, kutatás, szívbéli mérlegelés kell.” Itt is a határok felkutatásáról, megértéséről, és ha kell, felrobbantásáról van szó. És a *kutatás* fogalmával már el is érkezünk központi mondanivalónkhoz, mivel Szabó egyik állítása, hogy a nagy Dosztojevszkij-hősök – mind kutatók.

„A kutatás: részletkutatás [...] A kutatás: részletezés. A kutatás a valóságnak azok felé a ködfoltjai felé fordul, amelyeknek részletező-elemző közelebbre hozásától egész életünk megvilágosodását és pozitív átalakulását várja [...] Platónnal szólva a kutató az igazságot keresi, de hogyan kereshetné meg, ha valamiképp nem ismerné? [...] a kutatás: a legcéltudatosabb cselekvés (hitnek, alázatnak és mértéktudatnak is hívják) [...] Kutatás az irodalom és a művészet is.”<sup>10</sup>

A kutatás Szabó szerint nem *elvont*, a szubjektumtól elvont tevékenység, hanem abban az értelemben egzisztenciális, amennyiben „egész életük megvilágosodását és pozitív átalakulását várják” tőle! Ezt is figyelembe véve, már kétséges, hogy a kutató magatartás nem az, amit a szó hallatán hajlamosak vagyunk az „academic way of life”-fal azonosítani. Sokkal közelebb kerülünk Szabó gondolkodásának irányához, ha példának Nasztaszja Filippovna alakját vesszük. A bukott nő a társadalom terméke. Egy fontos betoldás kívánkoznék Tockij figurája és a botrány kiváltotta rémület témájában.<sup>11</sup> Azért a léha világot, Nasztaszja megrontóját pécézzük ki, mert az ő reakciója még csak nem is a normális reakció, a rémület, hanem annak elfojtása, meghamisítása. Idézzük: „De maga is láthatta, kedves Ivan Petrovics [Ptyicin], hogy én mindent megtettem, ami tőlem telt; beláthatja, hogy a lehetőségeken nem mehetek túl. ... Tegyük fel, hogy mindaz, ami most történt, múltékony, romantikus és illetlen, de azért ismerje el, igen eredeti és színes história volt.”<sup>12</sup>

Ami olyan „illetlen, eredeti és színes” Tockij számára, attól Nasztaszja és Misikin „egész életük megvilágosodását és pozitív átalakulását várja”, Rogozsin pedig

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Itt *A félkegyelmű* egyik kulcsjelenetére, a regény első részét záró két fejezetre, Nasztaszja születésnapjára utalunk.

<sup>12</sup> F.M. Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. Ford. Makai Imre. Budapest, 1964, Európa, 223. o.

jóra fordulását. Ez az estély a maga előzményeivel az a bizonyos „ködfolt”, aminek Nasztaszja utánamegy. Azt kutatja, hogy lehetséges-e kiszakadni a merő társadalmiságból, és átlépni egy másik, egy társadalmin túli dimenzióba. Ő a határokat nem tiszteletben tartja, hanem átlép rajtuk, ha kell, fel is robbantja. Tudjuk, hogy Miskin elfogadása helyett – nem csupán értékelési problémák miatt! – a polgári szint alatti „sötét” világot választja.

„Én mindent megtettem, ami tőlem telt; beláthatja, hogy a lehetőségeken nem mehetek túl”, tárja szét karját Tockij még mindig az estély után, ezzel egy mozdu-lattal elhárítva minden felelősséget magáról. Márpedig a felelősség teszi az embert. Tockij garantáltan nem fogja a fejét a falba verni, csupán mert izgatja egy kérdés, mert nem békül ki ezzel a világgal (mint az *Egérlyuk* embere), ő ugyan nem vág a falhoz ikont, amely azonnal meghasad, mint a saját lelke, így aztán nem is tud megtérni, mint Verszilov az ő Szonyájához (*A kamasz*); ha megalázva bizony rászedi a vetélytársát a kézcsókkal, mint Grusenyka Katyerina Ivanovná, de a bajban követi éppen a bajba, Szibériába a szerelmét, amely szerelem annak szenvedélyétől gyúlt fel benne (*A Karamazov testvérek*). Tockij mindezt nem teszi, mert neki élvezet kell, azt meg a társadalom el is várja egy ilyen úrtól, és folytathatnánk. Ő a polgár. És éppen a polgárokkal bánik el Dosztojevszkij, amikor ő „és hősei áttörték a polgári életformának és művészi megnyilatkozásának: a modern regénynek a kereteit. Dosztojevszkij mégis regényt írt, és hősei mégis modern regényalakok”, írja Szabó.

Az áttörés a kutató magatartás velejárója, közvetlen terméke. Ahogyan a szűzföldből termőföld lesz, úgy teremnek Dosztojevszkijnél azok a hősök, akik kitörnek-áttörnek a polgári regényből, amely az időben folyik vagy folydogál, mert nekik elképzelésük – Bergyajev fogalmazásában eszméjük! – van a világról. A polgári regényben a hősök valamilyenek, a hősöknek tulajdonságaik vannak. Nem véletlenül fosztja meg őket ettől Musil *A tulajdonságok nélküli emberrel*, s újítja meg ezzel a hagyományos polgári regényt. Csak ebben a megújított és rendhagyó regényben van helye egy ilyen fejezetcímnek: *Az és mégsem az*.

Az áttörésnek – Szabó nyomán – három aspektusát látjuk. Az egyik a műfaji. Dosztojevszkij kapcsán az orosz Vjacseszlav Ivanov már a tízes években írott munkáiban regény-tragédiáról beszél, míg a német ajkú író, művészettörténész Julius Meier-Graefe regény-drámáról.<sup>13</sup> Bármelyik fogalmat használjuk is, a lényeg az, hogy a Dosztojevszkij-regényekben minden *drámai* nagyjelenetekben dől el, *élőszóban* tehát, és soha nem az író „tolla alól” jön a megoldás, vagyis nem „szétkenve”, szétterítve az időben. Ez utóbbira csak az *Epilógusok* szolgáltatnak üzenet értékű

<sup>13</sup> Ivanov, Viatcheslav: *Dostoievsky – Tragédie, Mythe, Religion*. Trad. par Louis Martinez. Paris, 2000, Éditions des Syrtes; Meier Graefe, Julius: *Dosztojevszkij*. Ford. Wildner Ödön. Budapest, é. n., Révai.

példát.<sup>14</sup> A drámaiság felé mutat a közösségformálódás is. Ennek nyomai már az ebbe az irányba tartozó két nagy Stendhal-regényben is (*Vörös és fekete*, *Pármai kolostor*) felfedezhetők. Gondoljunk a Mme de Rênal – Mathilde – Julien börtönbeli találkozására-találkozájára. Ugyanaz a szakadék választja el a börtönt a világi élettől, mint ami e három „happy few”-t a társadalomtól.<sup>15</sup> A *félkegyelműben* egy moszkvai, Nasztaszja – Miskin – Rogozsin alkotta *a-polgári*, és egy pétervári Aglája – Miskin – Jepancsin-hölgyek alkotta *modernebb*, de kifejezetten *polgári* közösség formálódását, majd felbomlását látjuk.<sup>16</sup> Ez a szintagma, „*polgári* közösség” oximoronért kiált! Miért? Mert a regény, éppen mivel nem ismeri a közösség időtlenségét, szétterül az időben, valójában csupa-társadalom – kellene, hogy legyen. Dosztojevskij azonban végrehajtja azt a *tour de force*-ot, hogy ez a bizonyos Aglája–Miskin–Jepancsin-hölgyek hármasság a „bábuskával”, Lizaveta Prokofjevnaival az élén! – mégis közösségfélét alkot – minden polgári létformájuk dacára. Ki és át akarnak törni egy új birodalomba, melyet nekik maguknak kell megismerni.

„Az élet Marxra jellemző középvilágát kihagyja, és a középvilágon kívül eső szellemi, azaz tudat feletti és tudatalatti problémákra irányítja a figyelmet.”<sup>17</sup> Mondhatjuk talán, hogy e „kihagyás” keltette szívóhatás adja e regények vertikális dinamikáját, az áttörés másik megjelenési formáját. Vegyük újból a születésnap estélyt, ahol Nasztaszja „kihagyja” az őt áruba bocsátó és megrontó „középvilágot”: Tockijt, Jepancsin tábornokot és a többszörösen megalázott Ganyát, hogy a szellemi világot képviselő Miskin, majd a tudat alattit, a tudaton innenit képviselő Rogozsin felé „irányítsa a figyelmet.” Egy másik oldalról pedig, még mindig *A félkegyelműnél* maradván: innen érthető Miskin és Rogozsin keresztcseréje, vagy az, hogy Miskin miért tud „Rogozsinnal mindenről beszélni”. De az olyan csúcspontot, ami a keresztcsere, mindkettejük mélybe zuhanása követi: a herceg rohama, amely megállítja Rogozsin gyilkolásra emelt karját. Vagyis mégsem tudnak mindenről beszélni! A Rogozsint maró féltékenység – ahogyan a Nasztaszja iránti emésztő szerelme! – sem oldódik szóvá. Ő betiltani, megszüntetni akarja a vetélytársat. „A gyilkosság a legabsztraktabb cselekedet, vagy maga a hiposztázált absztrakció: a léttől akar eltekinteni.” – mondja Tábor Béla.<sup>18</sup> Tehát nem csupán az alsó és felső világok között van átjárás,

<sup>14</sup> Ilyen az, amikor muszáj megtudnunk, hogy Aglája természetesen lengyel nemessel szökkik meg; de Raszkolnyikov újjászületése is inkább olyan információ, amely az olvasó épülésére szolgál, maguk a történések csak jeleznek ebbe az irányba.

<sup>15</sup> Stendhal *A Pármai kolostor* című regényének zárómondata, egyfajta ajánlása: To the happy few – a kevés boldogoknak

<sup>16</sup> Lásd ehhez a szerző doktori dolgozatát: Horváth Ágnes: *A regényforma áttörése (Közösségteremtő kísérletek Dosztojevskij: A félkegyelmű c. regényében)* (2000), <http://www.complit.u-szeged.hu/kutatas/kiadvanyok/>

<sup>17</sup> [http://lajoszabo.com/SZL/egzisztencializmus\\_es.pdf](http://lajoszabo.com/SZL/egzisztencializmus_es.pdf): 1947. V. 14-es előadás. Letöltés ideje: 2021. 02. 28.

<sup>18</sup> Tábor Béla: [http://lajoszabo.com/TB/4\\_fejezet\\_02\\_tizparancsolat.pdf](http://lajoszabo.com/TB/4_fejezet_02_tizparancsolat.pdf) Letöltés ideje: 2021. 02. 28.

a betegség és egészség közötti határok sem merevek: „Dosztojevszkij hősei áttörték a polgári életforma kereteit: ezért egészségesek és ezért betegek. Ebben az értékelő sorrendben rejlik Dosztojevszkij világának egész kísérteties realizmusa.”<sup>19</sup> A betegség Szabó szerint annak jelzése, hogy az áttörés a regényből a drámába, és akkor ez a harmadik megnyilvánulási területe – nem teljes.

Egészség és betegség viszonya nemcsak a szereplők jellemzésében és cselekedeteiben kap szerepet, hanem „téma” is. A fentebb mondottakra mintegy válaszul példákat is fogunk hozni. Kezdjük Szvidrigajlovval, aki nem véletlenül beszél kísértetekről, hiszen kezéhez – legalább is így sejteti velünk az író – két ember vére is tapad. „A kísértet úgyszólván egy másik világnak a darabkája, csücske, annak a legszéle, egészséges embernek nincs miért mutatkozzék, mivel az egészséges ember a legesleginkább földi ember, tehát csakis ezt a földi életet éli, már a rend és teljesség kedvéért is. De mihelyt megbetegszik, mihelyt a normális földi rend megbomlott a szervezetében, mindjárt felbukkan a lehetősége egy másik világnak, és mennél betegbb, annál erősebben érintkezik ezzel a másik világgal, úgyhogy mire meghal, egyenesen átköltözik oda.”<sup>20</sup>

A *Feljegyzések az egérlyukból* első mondatai a beszélő betegségének mibenlétét taglalják. Nyilvánvaló, hogy ezzel az egészségesekkel szemben, azok ellenében határozza meg magát. A betegség annyira nagy „kincs”, hogy kérkedik is vele. Szóhasználatában az egészséges ember földhözragadt, fantáziátlan, unalmas és érdektelen, viszont „azok” a cselekvő emberek, tudniillik az adott társadalmi keretek között cselekvő emberek. Cselekvéshez, illetve passzivitáshoz idekíváncozik még pár sor Szabótól: „Miért és mivel törték át Myskin /sic!/ herceg, Iván, Aljosa és Ady a polgári élet kereteit? Azzal, hogy kutatók.” A következő mondatokban szereplő „passzív hősök” kifejezés külön fejezetet érdemelne, de mi most röviden igyekszünk összefoglalni a modern kornak ezt az ódon, mégis ős-aktuális témáját. Mert mit is értenek passzív hősön? Hamletet, aki nem cselekszik, „csak” tépelődik. Vagy, amit az *Egérlyuk* beszélője így mond: „Teljesen elég lenne például annyi tudat, amellyel az úgynevezett természetes emberek és a cselekvő emberek élnek [...] Mellesleg: az ilyen urak, vagyis a természetes és cselekvő emberek a fal előtt őszintén torpannak meg. Számukra a fal nem kibúvó, mint nekünk, gondolkodó, tehát semmit sem cselekvő embereknek; nem ürügy arra, hogy feleútról visszaforduljanak... Nem, ők teljesen őszintén torpannak meg. Az ő szemükben valami megnyugtató, erkölcsileg feloldó, végleges, sőt talán misztikus jelentősége is van a falnak”<sup>21</sup> Itt a fal az, amit Szabóval szólva „fel kell robbantani”, vagy: az a nehézség, ami ürügy a megtorpa-

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Bűn és bűnhődés*. Ford. Görög Imre és G. Beke Margit. Szerk., sajtó alá rendezte és a jegyz. Dukkon Ágnes. Budapest, 1998, Raabe Klett, 215–216. o.

<sup>21</sup> F. M. Dosztojevszkij: *Feljegyzések az egérlyukból*. Ford. Makai Imre. Budapest, 1973, Magyar Helikon, 674–677. o.

násra – és ez a kettő ugyanaz, csak másfelől nézve. A cselekvő ember itt biztosan a nem-kutató magatartás. A cselekvő ember a polgári társadalom szolgálója, majd-hogy nem papja. Szemben a kutatókkal. Mert a kutatás cselekvő gondolkodás, vagy gondolkodó cselekvés. „A kutatás = kút-ásás” – mondja másutt.<sup>22</sup> Passzív hőskről ott és akkor beszélhetünk, ahol szó és tett kettészakadtságáról kellene beszélnünk. Már Kierkegaard-nál előtérbe kerül a probléma: „A legnehezebb feladat egy ilyen kor ellen föllépni, hiszen egy egész generáció kupálódott ügyvéddé, s minden művésze, okossága és virtuozitása abban áll, hogy nem engedi, hogy cselekvéssel vi-gyenek döntésre valamely ügyet.”<sup>23</sup> Ettől is olyan fáradt, ahogy ugyanitt olvassuk: „A mi korunk lényege szerint a megértő, reflektáló, szenvedélynélküli, egy-egy pil-lanatra föllángoló és bölcs nemtörődömségben magát kipihenő kor.” Dosztojevszkij hősei viszont úttörőként maguknak törtek utat egy olyan új birodalomba, amely felfedezésre vár – saját határainak felfedezésére is. Tehát nem csupán az alsó és fel-ső világok között van átjárás, a betegség és egészség közötti határok sem merevek: „Dosztojevszkij hősei áttörték a polgári életforma kereteit: ezért *egészségesek* és ezért betegek. Ebben az értékelő sorrendben rejlik Dosztojevszkij világának egész kísér-ties realizmusa.” A betegség Szabó szerint annak jelzése, hogy az áttörés – a regény-ből a drámába – nem teljes.

Hogy a Dosztojevszkij-hősök betegek is, arra fölösleges volna példákat hozni, hiszen sokan éppen ezért olvasnak, vagy éppen nem olvasnak Dosztojevszkijt. De hogy mire gondol Szabó, mikor azt mondja, hogy első sorban egészségesek, erre hoznék példát. Maradjunk *A félkegyelműnél*, azon belül is Miskin herceg alakjánál. Ő, akár csak az *Egérlyuk* embere beteg emberként mutatkozik be. Miskin esetében ez a betegség egyrészt a szent betegség: morbus sacer, ahogyan az epilepsziát hívták. De van más is. Rogozsin a regény legelején ekképp búcsúzik a hercegtől: „No, ha így van... , akkor te jámbor bolond vagy, hercegem, no, de épp az ilyeneket szereti az Is-ten, mint amilyen te vagy!”<sup>24</sup> A „jámbor bolond” – az oroszban *юродивый* áll – Pál-ra megy vissza: „Mi bolondok a Krisztusért.”<sup>25</sup> A „szent bolondság” intézményesült is. És még valami, ami a herceg nagy-egészségét mutatja: egy hangon szól. Nincs kü-lön hangja a különböző emberek számára. Már a Japancsinéknál megfigyelhetjük: ugyanúgy beszél az inassal, mint majd a tábornokkal, vagy a Japancsin-hölgyekkel, Rogozsinnal, mint Lebegyevvel. Ez az egységes, egynemű hang különbözteti meg mindenki mástól. Miskin ugyanis nem ismer társadalmi különbségeket. Ő a sze-mélyhez szól.

<sup>22</sup> Szabó Lajos: [http://lajosszabo.com/SZL/Biblia\\_es\\_romantika.pdf](http://lajosszabo.com/SZL/Biblia_es_romantika.pdf) Letöltés ideje: 2021. 02. 28.

<sup>23</sup> Sören Kierkegaard: *Kritik der Gegenwart*. Ford. Theodor Heckel. Innsbruck, 1914, Brenner Ver-lag, S. 5. A magyar szöveg saját fordításom – H. Á.

<sup>24</sup> Dosztojevszkij 1964, 20. o.

<sup>25</sup> Pál I. Kor. 4.10.

Hogy Ivan Karamazovban is megvan a nagy-egészség, azt akkor látni, mikor a két testvér ismerkedik. Ivan azzal kezdi, hogy mennyire nem viseli el egy másik ember (az oroszban „felebarát” szerepel!) arcát. És a beszélgetés, *A Nagy inkvizítor* elbeszélése és Aljosa megnyilatkozásai, főleg a csókja után Ivan így beszél öccséhez: „Nézd, Aljosa... ha valóban hozzájutok a ragadós levélkékhez, csak rád emlékezve fogom szeretni őket. Elég nekem az a tudat, hogy te itt vagy valahol, és van kedvem tovább élni. Elég ez neked? Ha akarod, veheted szerelmi vallomásnak.”<sup>26</sup> Ilyen hiteles és őszinte vallomás még Dosztojevszkijnél is ritka. Hogy Ivan megbetegszik, az nem csupán amiatt van, mert Szmeryakovot túl közel engedi magához, és így a gyilkosság passzív részesévé válik, hanem ama bizonyos „pokol” miatt is, amelyet a fejében és szívében hordoz. Mégis az „átkozott kérdések” adják a kérdéstelen hősök egészségénél jóval nagyobb, másfajta egészségét.

Az a szabadság és radikalizmus, amit a kutató élet megkövetel, és kitermel, nem „a magát kipihenő kornak” való. Holott ebbe a korba születtek azok is, akik kérdéseikkel messze túlmutattak rajta. A nagy kutatókra, Kierkegaard-ra, Dosztojevszkij-re, Nietzsche-re gondolunk. Végső soron a kutatás és ennek velejárója, az áttörés a két kulcsszó. Mert ettől lesz a modern regény mértéke Dosztojevszkij.

<sup>26</sup> *A Karamazov testvérek*, 1959. II. kötet, 321. o.



Adaptációk és intertextualitás



Адаптации  
и интертекстуальность



## NIETZSCHE FÖLFEDEZI DOSZTOJEVSZKIJT

Tanulmányomban egyetlen történetet fogok körüljárni: azt, ahogyan Nietzsche fölfedezte Dosztojevszkijt. E fölfedezésnek természetesen megvannak a maga előzményei és utózmányai, sokrétű kontextusa, szerteágazó interpretációi stb. Ami többé-kevésbé vitathatatlan és konszenzuális: a kései Nietzsche gondolkodására elementáris hatással volt Dosztojevszkij. Ennek kapcsán igen erőteljes vagy akár sarkos megfogalmazások is születtek. Például Lukács, a még fiatal, tehát „jó” Lukács tervezett Dosztojevszkij-könyvének hátramaradt jegyzeteiben egyenesen úgy fogalmaz, hogy Nietzsche európai összefüggésrendszerben voltaképpen jelentéktelen, egyfajta hebbeli-hegeli mellékszál; ámde Nietzsche-Kirillov (Kirillov ugyebár Fjodor Mihajlovics egyik legfontosabb hőse az *Ördögökben*), az igen: az ő oroszos, „antropológiai” ateizmusának (vagyis a tulajdonképpeni nihilizmusnak) a fölnye és kitüntettsége nyilvánvaló az európai, csupán „kozmológiai” ateizmussal szemben.<sup>1</sup> Még tovább megy Ernst Benz: szerinte csak Dosztojevszkij tette Nietzschét azzá, akivé: a kereszténység pszichológusává; így úgymond csak Dosztojevszkij tette lehetővé, hogy a keresztény lelki típusa a maga végső mélységében feltáruljon előtte. S mint valamelyest ismert, természetesen maga Nietzsche is tett némely idevágó (kereszténység, pszichológia, Dosztojevszkij) sarkos kijelentést.

A magam részéről nem sarkosságra fogok törekedni, hanem inkább annak taglalására, hogy pontosan mit és hogyan fedezett föl Nietzsche Dosztojevszkijből. Ugyanis míg Brandes és Sesztov nyomán valósággal önálló zsánerré nőtte ki magát a Nietzsche–Dosztojevszkij komparatiztika, mármint a német filozófus és az orosz író szellemi viszonyának *en général* vizsgálata, addig Nietzsche tulajdonképpeni ráta-lalása Dosztojevszkijre jóval kevésbé kutatott terület (igazán komoly filológiai alappossággal csak a hetvenes évektől indul meg a feltárása: Jurij Davidov és Charles Anthony Miller az alapító atyák).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lukács György: *A regény elmélete. Dosztojevszkij-jegyzetek*. Ford. Mesterházi Miklós és Tandori Dezső. Budapest, 2009, Gond-Cura, 271. skk.

<sup>2</sup> Vö. Brandes, Georg: *Menschen und Werke. Essays*. Frankfurt am Main, 1895, Rütten & Loening, ill. Sesztov, Lev: *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Ford. Patkós Éva. Budapest, 1991, Európa. Vö. továbbá Давыдов, Юрий Николаевич: Два понимания нигилизма (Достоевский и Ницше). *Вопросы литературы*, 1981. № 9. c. 115–160. Davidov, Jurij: A nihilizmus kétféle felfogása. Dosztojevszkij

Kiindulópont és szélesebb kontextus: a filozófus valamelyest ismerte a nihilizmus orosz eszmetörténetét, s kései alkotóperiódusában rendszeresen olvasott orosz szépirodalmat.

\*

*Jó európaiak és egy ifjú jó európai.* Rögtön érdemes megjegyezni, hogy Nietzsche igen fiatalon, talán már 1869-ben, Richard Wagner révén sokat hallott Bakunyinról, majd hamarosan feljegyzéseket készített arról, amit Bakunyin „mindent megsemmisítő” *Bildung*-kritikájaként értelmezett. Érdekes adalék e kép(zés)kritikához Cosima Wagner 1871. május 28-i naplóbejegyzése a párizsi gyűjtogatások miatt a Louvre-ért aggódó Nietzsche és a barátját provokáló Wagner („wenn ihr nicht fähig seid, wieder Bilder zu malen, so seid ihr nicht wert, sie zu besitzen”)<sup>3</sup> beszélgetéséről: vajon Bakunyin részt vett-e a Tuileriák felgyújtásában? S a hetvenes évek ifjú jó európaija, részint a bayreuthi Wagner-kör, illetve konkrétan Malwida von Meysenbug biztatására, elolvasott néhány írást Herzentől és Turgyevtől.

Malwida von Meysenbug *Bildung*- és jó európai-hatását a korai Nietzschére pedig aligha lehet fölébecsülni.

\*

*Jó kelet-európaiak; ad notam „a mi szabadságunkért és a ti szabadságotokért” (zá vásu i násu szvábodyu).* Meysenbug rengeteg kelet-európai emigránsban próbálta tartani a lelket Herzentől Kossuthig és tovább, s fontos kultúráközvetítői szerepet töltött be: Herzent természetesen Meysenbug fordításában (*Aus den Memoiren eines Russen*) fedezte fel magának Nietzsche. S filozófusunk Herzen-élménye nem korlátozódott szövegekre: még a hetvenes évek elején baráti ismeretségbe került a két Herzen-lánnyal, Olgával és Nataljával, akik nevelőanyjuk, bizonyos Malwida von Meysenbug közvetítésével az *utolsó pillanatig* címzettjei maradtak visszatérő jókívánságainak, olykor könyvküldeményeinek is. A vele egyidős Natalja kapcsán a házasságon is elgondolkodott. Ezzel egyébként hasonlóképp volt az orosz nihilizmus mint politikai mozgalom legradikálisabb alakja, Szergej Nyecsajev is; s mint ismerek-

---

és Nietzsche. Ford. Csibra István. *Szovjet irodalom*, 1983. 5. sz. 154–179. o., ill. Miller, Charles Anthony: Nietzsche’s „Discovery” of Dostoevsky. *Nietzsche-Studien*, 1973. 2. pp. 202–257g. Bár Davidov terminológiáján és nyelvhasználatán kétségkívül nyomott hagyott a kései brezsnyevizmus minden bája, de bizonyos szempontból gondosabb filológus, mint Miller. Lásd ehhez: Czeglédi András: *Fjodor Mihajlovics Nietszky. Széjlegyzetek a kései Nietzsche nihilizmus- és esztétikumképehez*. Budapest, 2013, L’Harmattan, 136.sk., 189.sk. A filológiailag alaposan okadatolt Nietzsche–Dosztojevszkij komparatistika késedelmes jelentkezése természetesen összefügg a két életmű kritikai kiadásának hosszadalmas csúszásával is. Lásd ehhez: uo., 123.sk.

<sup>3</sup> „ha nem vagytok képesek újra képeket festeni, nem érdemlitek meg, hogy birtokoljátok festeni”. Vö. KSA (Nietzsche, Friedrich KSA. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Berlin/New York, 1988<sup>2</sup>, dtv/de gruyter [hg. von G. Colli und M. Montinari]) XV. S. 71. Ha idegen nyelvű kiadásra hivatkozom, akkor az adott idézetet saját fordításomban közlöm.

tes, az *Ördögök* genealógiája az Ivanov-gyilkosság kiváltotta ún. Nyecsajev-ügyben keresendő. Az *utolsó pillanatilag* pedig szó szerint értendő: a Meysenbugnak küldött utolsó levél igazi *Wahnbrief*, a nietzschei összeomlás elmaradhatatlan kellékeivel (identitáskiterjesztés, Krisztussal/Dionüszossal azonosuló aláírás); nos, a Megfeszített-Nietzsche ebben a levélben is meleg hangon emlékezik Nataljáról – mint saját lányáról, önmagát akarva-akaratlanul Alekszandr Ivanovicccsal azonosítva.<sup>4</sup>

\*

*Mi, pityeriek.* Semmilyen adat nem áll rendelkezésre arról, hogy a nihilizmus fogalom- és eszmetörténetében mérföldkövet jelentő *Apák és fiúk* is megfordult volna Nietzsche kezében, viszont minden bizonnyal sokat beszélt róla a Péterváron felnövekvő Lou Salomé, aki még Nietzschével való megismerkedése előtt jó barátságba került Turgenyevvel.

Örökre nyitva maradó kérdés, vajon a Louval átbeszélgatett 1882-es tautenburgi nyár során mi minden kerülhetett terítékre – például orosz vonatkozásban. E sorok írója találkozott olyan (szóban kifejtett, kutatói elképzeléssel, hogy a félelmetesen művelt, az összes lehetséges és lehetetlen irányba tájékozódó „junge Russin” Lou akár Leszkovról és az antinihilista regény zsáneréről, valamint Csaadajevről és az orosz semmi karrierjéről is beszélhetett Nietzschének, nem is szólván a *Bűn és bűnhődés*ről, amelynek főhős figurája be is épülhetett a *Zarathustrába*, méghozzá a hírneves „sápadt vétkes” gyanánt.

Salomé és – a híres álomjelenetben a kocsisa verte lovat szinte Nietzsche módjára megsirató (vajh! prefiguratív magatartásmintázatot nyújtó?) – Raszkolnyikov után ildomos megemlíteni még egy pétervárit. Nemcsak Lou, Nietzsche életének Cosima Wagner utáni-melletti legnagyobb szerelme született a – Dosztojevskij után szabadon – „világ legabsztraktabb városában”, hanem a bölcselő szó szerint legkitartóbb barátja is – aki a lelki-szellemi összeomlásokkor magával vitte Nietzsché Torinóból –, a teológus Franz Overbeck. Overbeck gyermekora jó részét Pityerben töltötte, s kitűnően tudott oroszul.

\*

A fentebbiek azt sugallhatják, hogy az Oroszországot mint szellemi helyet és lehetőséget Nietzsche számára közvetítők csak és kizárólag a „jó európaiak” parányi csoportjából kerültek ki. Ám ez korántsem áll így. Nem szabad feledni, hogy a szóban forgó korszak az orosz irodalom, mindenekelőtt az orosz regényirodalom európai felfedezésének időszaka is. A művelt és érdeklődő nyugat-európai felső középosztály elkezd ismerkedni az orosz regénnyel. Nietzsche nem pusztán az Oroszországban született világpolgár Lou és Overbeck mediálásával kerülhetett ismeretségbe „a

<sup>4</sup>KSB (Nietzsche, Friedrich KSB. *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe.* Berlin/New York, 1986<sup>2</sup>, dtv/de gruyter [hg. von G. Colli und M. Montinari]) VIII. S. 575.

szent orosz irodalommal”. Nem csupán az irodalmár Brandes vagy az orosz emigránsokkal, illetve utazókkal kapcsolatot tartó Bayreuth és magasan jegyzett értelmiségi köre – első renden pedig Meysenbug – szállította „az oroszokat”. Az orosz literatúra és bölcselet még mindig egzotikum, de immáron egyre könnyebben hozzáférhető egzotikum: kanonizálódó művei, épp a kanonizáció eredményeképp és felgyorsítójaként – az irodalom mint világirodalom és szépirodalom jelentésszabályozóként, az immáron újabb nemzeti irodalommal gyarapodó világirodalom katalizátoraként –, sorra fordulnak le a nagyobb nyugat-európai nyelvekre.

Jellemző epizód 1879 őszéről: a nagybeteg Nietzsche-nek Gogolt és Lermontovot olvas fel – no, nem valamely poliglott szellemtárs, hanem fia kifejezett kívánságára Franziska Nietzsche. Németül, hiszen az idős hölgy az anyanyelvén boldogul igazán, s németül, mert már létezik német nyelvű kiadás. Vagy egy jóval korábbi eset a hatvanas évek elejéről: Nietzsche, a pfortai gimnazista szívesen és viszonylag gyakran múltatta az időt zeneszerzéssel; hébe-korba így tesz még majd a nyolcvanas években is. Az ifjú és amatőr komponista előszeretettel választott ki megzenésítésre romantikusként, modern klasszikusként besorolt szerzőket – például Puskit;<sup>5</sup> értsd: megzenésítendő a *német* szövegváltozatot! Utóbbihoz könnyű volt hozzáférni a népszerű *Verlag der modernen Klassiker* révén.

És az utolsó példa: Dosztojevszkij úgymond véletlen Nietzsche felfedezése 1887 elején – a filozófus szavaival: „ein zufälliger Griff in einem Buchladen” (egy véletlen kézmozdulat egy könyvesboltban)<sup>6</sup> –, egy nizzai könyvesboltban. A „*csak úgy*” betévedőt szinte várja ez a „*véletlen*”. Ez az alaposan előkészített, jól fundált véletlen – már ha egyáltalán az –, ez a talán felejtés és emlékezés sajátos játszmáját eljátszó véletlen a *L'esprit souterraint* juttatta keze ügyébe. Az erről szóló első Nietzsche beszámoló az Overbecknek írt 1887. február 23-i levél: „Dosztojevszkijnek néhány hete még a nevét sem ismertem”.<sup>7</sup> Nietzsche bő egy hónapon belül ha nem is specialista, de mindenesetre fájnsmekker: túl van három másik kötetten, Overbeck tanácsára előveszi a *Megalázottak és megszorítottak* francia változatát, és felháborodik a Goldschmidt-féle német Dosztojevszkij-válogatás lomposságán. Úgyannyira, hogy franciaorosszá lesz; a továbbiakban szinte csak franciául hajlandó Dosztojevszkijt

<sup>5</sup> Ahogy Petőfit is, mint az ismeretes. A nemzeti irodalmakból felépülő világirodalom konstrukciója sosem zárta ki annak lehetőségét, hogy egy adott világirodalmi alkatú (© Tóth-Barbalics István) és jelentőségű szerző egy nem világirodalmi jelentőségű nyelven alkosson. Ahhoz, hogy azzá váljék, akivé, bele kell kerülnie a világirodalmi összefüggésrendszerbe, többek között műveinek le kell fordulniuk világirodalmi nyelvekre.

<sup>6</sup> KSB VIII. S. 27.

<sup>7</sup> Lásd az előző jegyzetet. A beszámoló a harmadik olyan levélben található, ahol Nietzsche megemlíti az író. Dosztojevszkij neve elsőként egy másfél héttel korábbi, szintén Overbecknek címzett levélben bukkan föl, a könyvesboltbeli eset ismertetése nélkül. „Írtam már Noked H. Taine-ről? Hogy »infiniment suggestif«-nek talál? És Dosztojevszkijről?” KSB VIII. 21. S. A következő alkalommal, még mindig eltekintve a részletektől, P. Gasttól kérdezi: „Ismeri Dosztojevszkijt? Stendhalon kívül senki sem okozott nekem ennyi meglepetést és élvezetet: pszichológus, akivel »jól kijövök.«” KSB VIII. S. 24.

olvasni.<sup>8</sup> Sokat leírt jelenség ez: a távoli és idegen Másiknak még a meghitt közvetítői között is válogathatunk.

Így az a Nietzsche, aki soha nem járt Oroszországban és nem tanult meg oroszul, aki Lou Saloméval tehát nem járt úgy, mint Rilke – mégiscsak megtanulhatta „az oroszokat”.

\*

Miért állítom, hogy talán felejtés és emlékezés sajátos játszmáját eljátszó „véletlenről” van szó?

Hát itt van mindjárt egy írás 1886 szeptemberéből – *talán* az első írás, ahol együtt említetik Dosztojevszkij és Nietzsche, s *bizonyosan* az első, melyben Nietzsche találkozott Dosztojevszkij nevével: J. Widmann recenziója a berni *Bund*-ban a *Túl jön és rosszonról*;<sup>9</sup> mottóul hosszas idézet szerepel *A kamaszból*, alatta szerzőnév, műcím. Nietzsche olyannyira olvasta, még hozzá azon melegében elolvasta az őt elismerően támadó recenziót, hogy szeptember végétől máris emlegeti, számtalan levelet ír róla barátainak, saját kiadójának – a végén még Widmannak is. Ebből viszont következik: nem stimmel a nietzschei kijelentés Dosztojevszkij ’87 eleji és véletlen fölfedezéséről.

Még korábbi, gyanús szöveghelyből négy akad: az *Emberi, túlságosan is emberi*, illetve a *Hajnalpír* és *A vidám tudomány* újrakiadásaihoz írt, 1886 tavaszi, illetve (nagy valószínűséggel) decemberi előljáró beszédek, valamint *A vidám tudomány* szintén decemberben véglegesített ötödik könyve.

A *Hajnalpír* új kiadásához írt *Vorrede*<sup>10</sup> nyitófogalmazásai magukért beszélnek – és szinte kiáltanak az *Egérlyuk* odúlakójáért. A könyv hőse mint föld alatti lény, aki ás és aláás, egy vakondok, aki régóta nélkülözötte a fényt és a levegőt, s most visszatér, és beszélni fog: hiszen alaposan elfelejti az ember a hallgatást, ha oly hosszan volt egyedül, vakondként, mint ameddig hősünk – nem nehéz érzékelni az átfedéseket.

A tényleges szöveganalízis, a *Lesprit* és a *Vorrede* tulajdonképpeni összevetése aztán néhány meglepő eredményt hoz.

<sup>8</sup> Miként Tolsztojt is. Meg egyáltalán: Nietzsche a kései éveiben frankofilabb, mint valaha – egy ideig azt is tervezi, hogy átáll a franciául írásra –, s ehhez párosul a francia-orosz-sága: „különös beismerés [Bekanntnis] egy német részéről: napjaink Európájában csak a legszellemibb *franciákkal és oroszokkal* érzek rokonságot” (levél M. von Meysenbugnak 1887. máj. 12-én, KSB VIII. S.). Nietzsche francia-orosz-ságában egyre inkább csak a nyelvtudás jeleníti meg a francia elem fölényét: Hippolyte Taine-nek és Gastnak írt leveleiben arra döbben rá, hogy Bourget és a fiatal francia nemzedék (pszichológizáló) regényírását egy az egyben Dosztojevszkij uralja. KSB VIII. S. 42. 106.

<sup>9</sup> Vö. Widmann, Joseph: Nietzsches gefährliches Buch. *Berner Bund*, 1886. Nr. 256., 16–17. Sept. <http://www.thenietzschechannel.com/global/library/research/lib-research-widmann.htm> Utolsó letöltés: 2021. 04. 08.

<sup>10</sup> A Nietzsche-művek jelentős része elé nem *Vorwort*, hanem *Vorrede* kerül. Azaz nem hagyományos előszó, hanem jóval autonómabb jellegű (*hommage à Wildner Ödön*) „előljáró beszéd”. Lásd ehhez Czeglédi 2013, 75. sk.

Íme egy kis ízelítő:

*Vorrede zur Morgenröte*

„In diesem Buche findet man einen »Unterirdischen« an der Arbeit, einen Bohrenden, Grabenden, Untergrabenden. Man sieht ihn, vorausgesetzt, dass man Augen für solche Arbeit der Tiefe hat –, wie er langsam, besonnen, mit sanfter Unerbittlichkeit vorwärts kommt, ohne dass die Noth sich allzusehr verriethe, welche jede lange Entbehrung von Licht und Luft mit sich bringt; man könnte ihn selbst bei seiner dunklen Arbeit zufrieden nennen.“

(KSA III., 11. o.)

„Gewiss, er wird zurückkehren: fragt ihn nicht, was er da unten will, er wird es euch selbst schon sagen, dieser scheinbare Trophonios und Unterirdische, wenn er erst wieder »Mensch geworden« ist. Man verlernt gründlich das Schweigen, wenn man so lange, wie er, Maulwurf war, allein war.“ (uo.)

„Aber ihr versteht mich nicht?“

(uo. 12. o.;)

(Kiemelések tőlem – Cz. A.)

*L'esprit souterrain*

„Il [Ordinov, a könyv 'hőse'] vivait en effet, en une sorte de souterrain spirituel, il avait un esprit souterrain.“ (*L'esprit souterrain*, 155. o.)

„toujours creusant plus avant et plus profond dans les mystères de sa conscience“ (uo.)

„il se considérait, et n'avait pas tort, comme exilé du monde en soi-même, loin du mouvement et de la lumière, loin de la vie“ (uo.)

„Nous autres, habitants du souterrain, il faut nous tenir en bride. Nous pouvons garder un silence de quarante ans. Mais si nous ouvrons la bouche, nous parlons, parlons, parlons ...“ (188. o., vö. magyarul: *Feljegyzések az egérlyukból*, 45. o.)<sup>11</sup>

„Vous ne comprenez pas encore, messieurs?“ (174. o.; vö. magyarul: *Feljegyzések az egérlyukból*, uo., 22. o.)

Korántsem véletlen, hogy csak a két utolsó *L'esprit*-idézetnek adtam meg a magyar referencialhelyét. A többinek ugyanis nincs; az orosz eredetiben sincs. A francia fordítók betoldottak négyoldalnyi saját szövegrészt, anélkül hogy ezt jelezték volna. Átvezető szövegrészt.<sup>12</sup> Ugyanis a *L'esprit* nem ám a *Podpolje*, a *Feljegyzések az egér-*

<sup>11</sup> A hivatkozott szövegkiadások: Dostojevsky, Théodore: *L'esprit souterrain*. Trad. Halpérine-Kaminsky, Ely et Morice, Charles. Paris, 1886, Plon; Dosztojevskij, *Fjodor Mihajlovics: Feljegyzések az egérlyukból*. Ford. Makai Imre, Szeged, 2001, Lazi.

<sup>12</sup> E sorok írója sajnos nem lát rá közelebről a korszak francia kiadói úzusára; ám ama kevés alapján, amit tudni vélek, egyáltalán nem volt teljességgel ismeretlen ez az „átvezető-betoldó” jelenség. Nem feltétlenül tudatos, reflektált lelkiismeretlenség vagy egyáltalán szellemi szempontok vezérelték



lyukból francia változata, hanem *A háziasszonyból* és az *Egérlyukból Katja*, illetve *Lisa* címen összegyűrt, magát kétrészes, folyamatos elbeszélésnek beállító különös szövegegyüttes. Tehát Nietzsche olyannyira olvasta a *L'esprit*-t a *Vorrede* megírásakor, hogy még a kizárólag a francia fordításban meglévő torzítás, az „átvezetés” is meglevenedik az előljáró beszédben.

Összefoglalásképp megállapíthatjuk: Nietzsche legkésőbb 1886 szeptemberétől bizonyosan ismerte Dosztojevszkij nevét (Widmann-affér), az év végére pedig alighanem elolvasta a *L'esprit*-t, vagy legalábbis belekezdett az olvasásába.

De akkor miért állítja – *méghez a szenvedélyesen!* – 1887 február végén, amikor ténylegesen megszólal Dosztojevszkijről: pár hete még a nevét sem ismertem, egy kósza, véletlen kézmozdulat, és tessék, hát nem a kezembe akad a *L'esprit*!? Persze lehet: csak. Akkor és ott így emlékezett (felejtett). A „pár hete” meg kissé tágan is értelmezhető, akár december eleje is beleférhet, s ekkor már korántsem esetlegesek a *Vorrede* és a *L'esprit* párhuzamai. Különben is: Nietzsche nem szívesen nevesíti a forrásait. *Leginkább a levelezéséből követhetjük nyomon Dosztojevszkij írásaival történt találkozását.* Sokkal inkább, mint akár a *Zusammenbruchig* autorizált művekből vagy a hagyatékból. A leveleiben már rég a legnagyobb elragadtatottság hangján beszél az orosz íróról, de a *Wagner ügyig* és *Bálványok alkonyáig* nyilvános műben a viláért sem említené őt. Hogyisne, még kiderülne, mennyi mindent köszönhet neki! – ez egy igen markánsan jelen lévő értelmezés és válaszkísérlet.<sup>13</sup>

És nem lehet kétséges: a Harold Bloom révén<sup>14</sup> elhíresült hatásiszony védekező mechanizmusai nyilvánvalóan tetten érhetőek és világosan kimutathatóak a Nietzsche-életműben, s nem csupán Dosztojevszkij kapcsán.<sup>15</sup>

---

mindezt, hanem piszkos anyagiak: bevezetni a nagy (szerzői) nevet, minél könnyebben, minél gyorsabban, minél hatékonyabban. A kérdéskörben külön és összetett módon paradox, hogy a filológiai lelkiismeretesség – különösen az ún. *Redlichkeit* problematikájához kapcsolódóan – nagy témája az egész Nietzsche-oeuvre-nek, miközben a hatásiszony és jelöletlen átvétel problémái is fokozottan jelentkeznek annál a Nietzschénél, aki felfedezi magának Dosztojevszkijt (ezt hamarosan érinteni fogom).

A szakirodalomban az az álláspont is felmerült, hogy a francia fordítók az „átvezető” modellt feltehetőleg Dosztojevszkijtől vették át, vö. Miller 1973, p. 207.

<sup>13</sup> Pl. Müller-Buck, Renate: „Der einzige Psychologe, von dem ich etwas zu lernen hatte”: Nietzsche liest Dostojewskij. *Dostoevsky Studies*, New Series 2002. VI., S. 99.: lásd *A morál genealógiájához*, 3. értekezésének, 26. aforizmáját – az első vázlatban még ott az explicit Dosztojevszkij-utalás, aztán ebből „tolsztoji részvét” és „pétervári metapolitika” lesz, mert Nietzsche nyilvánvalóan kerülni akarta Dosztojevszkij nevét, nehogy kiderüljön a „tükörnek lenni a legteljesebb mértékben nihilisztikus” gondolatának forrása.

<sup>14</sup> Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, 1973, Oxford University Press.

<sup>15</sup> Két továbbvezető megjegyzés. (i) Űgy a hatásiszony, mint az általában vett hatástörténet szempontjából külön(ösen) izgalmas az *Ördögök* nietzschei recepciója. Dosztojevszkij *par excellence* antinihilista regénye az a mű, amelyet Nietzsche – legalábbis filológiailag igazolhatóan – utoljára elolvasott az írótól; s minden jel arra mutat, hogy ennek révén a nihilizmus nietzschei elgondolását páratlan kihívás érte. Azonban az *Ördögök* illetén (részletes) vizsgálatát itt és most nem fogom eszközölni – másutt

Az a talán legnagyobb probléma ezzel a *kizárólag* a hatásiszonyra hagyatkozó értelmezéssel, hogy nem világos: miért maradnak egyáltalán nyomok, miért ellenőrizhető le mégiscsak a *szenvedélyes* kötődés?

Ám hátha a szenvedélyesség a titok nyitja. A Dosztojevszkijről megszólaló Nietzsche levélbeszámolóiban a *véletlen és ösztönös felfedezés* szenvedélyes mintáját láthatjuk működésben. Korábban Schopenhauerre és Stendhalra is ugyanilyen véletlenül leltem rá – jelenti ki. Nem a nevek az igazán fontosak – Overbecknek mindkettőt említi, Gastnak csak Stendhalt, 1881-ben viszont Spinoza felfedezését is hasonlóképp írja le –, hanem a minta. Nagyjából így néz ki: egy korábban ismeretlen szellemóriás művébe véletlenszerűen és ösztönösen beleütközöm, és azonnal megüt-megszólít a rokonság érzete. Nietzschét, ezt a *bolondulásig* szenvedélyes Nietzschét, *ne szó szerint vegyük, hanem és de: vegyük komolyan*. Szinte lehetetlen, hogy „pár héttel korábban” (’87. február végétől számítva) még a nevét sem hallotta Dosztojevszkijnek – még egyszer felhívnám a figyelmet a Widmann-recenzióra és tágabb kontextusként Lou Saloméra –, de minden bizonnyal tényleg csak ekkor (’86-87 fordulóján) *kezdt neki Dosztojevszkij-regényeket olvasni*. Azt a Dosztojevszkijt, akit szenvedélyesen ismert meg: ekkor ismerte meg. Hiszen egészen más egy szerző nevét hallani, illetve arról tudni, hogy dicsérik, mint személyesen rájönni arra, hogy le sem tudom tenni a könyveit a kezemből.

---

már megtettem. Vö. Czeglédi 2013, 135–170. o. (ii) Egy fiatal pécsi kutató, Kővári Sarolta a kritikai forráskutatás jegyében álló, s remélem hamarosan megjelenő PhD-dolgozata hihetetlen erudícióval és lenyűgöző aprólékossgal végzi el a filológiai babramunkát, s tárja föl a fiatal Nietzsche nyelvvelméletének jelöletlen átvételeit. Kővári Sarolta: *A zene erejétől a nyelv hatalmáig. Nietzsche korai nyelvelfogása*. Disszertáció, kézirat, Pécs, 2018, Pécsi Tudományegyetem BTK. <https://pea.lib.pte.hu/handle/pea/18075>. Utolsó letöltés: 2021. 04. 08.

## AZ „EMBERFÖLÖTTI EMBER” DILEMMÁJA MÓRICZNÁL

Dosztojevszkij és Nietzsche-hatások a *Sárarany*ban

Móricz értelmezésében a kilencvenes évek közepétől bekövetkező fordulat az egyes művek irodalomtörténeti helyének kijelölésében, a hatástörténeti összefüggések kimutatásában is megmutatkozott. A korábbi – egyrészt a Jókai–Mikszáth (esetleg Arany, Eötvös, Kemény Zsigmond) vonalon mozgó, illetve a naturalizmus-realizmus központú és a korai pozitivista, darwinista determinizmus hatását kiemelő – értelmezéseket egy egyre bővülő és árnyaltabbá váló, Móricz életművének modernségét vizsgáló befogadás váltotta fel. Ez értelemszerűen a művekben kimutatható hatások kérdését is új megvilágításba helyezte. A már Bori Imre által a nyolcvanas évek elején Móricz modernségprogramjának reprezentatív műveként elemzett *Sárarany* esetében ez a szecessziós vonások felemlegetésétől,<sup>1</sup> az Ady párhuzam új kontextusba helyezésétől,<sup>2</sup> a Nietzsche hatás,<sup>3</sup> illetve az expresszionisztikus vonások kiemeléséig<sup>4</sup> tart.

Ennek jegyében az itt következő tanulmány a *Sárarany* problematikáját, főhősét és látásmódját, tér- és időkezelését két, a regény szövege alapján is jól azonosítható hatás mentén értelmezi: egyrészt Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ének továbbgondolásaként, másrészt a Nietzsche-hatás mentén. A *Sárarany* ugyanis egy ponton tetten érhetően merít Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődéséből*, abban a részben, ahol Turi Dani bevallja feleségének az imént elkövetett gyilkosságot (*Második könyv, XXI. fejezet*), – nem is annyira Dani figurájának megformálásában, mint inkább az asszony és Szonya alakjának rokonságában, reakciónkban, a férfihoz való viszonyukban,

<sup>1</sup> Bori Imre: Modernnek lenni. In uő: *Móricz Zsigmond prózája*. Újvidék, 1982, Fórum, 5–15. o.

<sup>2</sup> A teljesség igénye nélkül: Bori 1982, 5–15. o.; Németh G. Béla: Móricz irodalom-felfogása. In Szabó B. István (szerk.): *A magvető nyomában. Móricz Zsigmondról*. Budapest, 1993, Anonymus, 116–126. o.; Szilágyi Zsófia: *Móricz Zsigmond*. Pozsony, 2013, Kalligram, 161–168. o.

<sup>3</sup> Margócsy István: *Sárarany*. In Szabó B. István 1993, 17–25. o.; Szirák Péter: Az ösztön „nyelve” és a nyelv cselekedtető ereje. In Fenyő D. György (szerk.): *A kifosztott Móricz*. Budapest, 2001, Krónika Nova, 226–240. o.; Balassa Péter: Leonóra papírai. Lejegyezte: Márton Andrea. *Jelenkor*, 2003. 12. sz. 1137–1149. o.; Balassa Péter Móricz-szemináriuma (1999–2000). Lejegyezte: Szarka Judit, In Balassa Péter: *Magatartások találkozója: Babits, Kosztolányi, Móricz*. Budapest, 2007., Balassi, 162–205. o.; Olasz Sándor: Pillanat és távlat. In uő: *Regénymúlt, regényjelen*. Széplalom, Budapest, 2006, 91–104. o.

<sup>4</sup> Németh G Béla 1993, 120. o.; Margócsy 1993, 22–23. o.

illetve a jelenet felépítésében, a gesztusok és szavak hasonlóságában.<sup>5</sup> A konkrét szövegpárhuzamok mellett a hasonlóság alapvetően a lelki dinamikára, a jelenet kibontására vonatkozik, nem pedig magára a konfliktusra, a főhős lelki alkatára, vagy akár a jelenetnek a cselekmény egészében elfoglalt helyére. Ebből következően két irányban folytattuk a kutatást. Egyrészt azt vizsgáltuk meg, hogy a jelenet kibontásában megmutatkozó hatás vonatkozatható-e két regény kérdésfelvetésére. Lehet-e a Dosztojevszkij-regény továbbgondolásként értelmezni a *Sáraranyt*? Másrészt feltettük a kérdést, hogy hathatott-e Dosztojevszkij látás- és írásmódja Móriczra, illetve van-e valami rokon vonás kettejük beállítottságában, látásmódjában, ami a tematikai egybeesésen túl indokolhatja, hogy Móricz Dosztojevszkijtől merít.

Ennek kapcsán két további kérdésben merült fel Dosztojevszkij regényének hatása. Egyrészt (szintén a *Második könyv, XXI. fejezetben*) a gyilkosság után magához térő, meghasonló Turi Dani leírásának Dosztojevszkij dialogikus lélekábrázolását idéző technikájában, ami leginkább az orosz író művének tematikusan is párhuzamos részéből ihletődhetett: az uzsorásnő megölése után átélt lelki sokk megjelenítéséből. Ennek ábrázolásában folyamatos kettősségek váltják egymást: tudatos és öntudatlan pillanatok állandó váltakozása, a tettben feloldódó, azzal azonosuló, állatiként megjelenített ösztönlény és a tetteket kívülről, a világ, a közösség, az erkölcs szemével látó ember kettőssége, az ölés dühödő mómora és az attól való undor, félelem. Bahtyin Dosztojevszkijvel kapcsolatban használt kifejezése, a „hős öntudatának dramatizált krízise”<sup>6</sup> elég pontosan írja le azt is, ami itt Turi Daniban lejátszódik. Természetesen Móricznál szó sincs az egész regényre kiterjedő dialogikusságról, ugyanakkor a fenti fejezet ábrázolásmódjában elég erősek a tudat dialogikus lezáratlanságát érzékeltető tendenciák. Ezt a hasonlóságot a lélektani ábrázolás további párhuzamos megoldásai egészítik ki. Hasonlóan a *Bűn és bűnhődés* narrációjához, a kettős indítást leíró rész a testi tünetek, az „ijedtség mómorának” (206) részletező leírásához vezet. Azon kívül, hogy Raszkolnyikov vívódásainak megjelenítésében is meghatározó szerepet játszik a szimptomák külső nézőpontból való ábrázolása, itt a tematikus egyezés is figyelemre méltó, noha nyitott kérdés marad, ebből mennyi tudható be a cselekmény párhuzamának és mennyi irodalmi hatásnak. Ilyen hasonlóság fedezhető fel a tett után felébredő rettegést kísérő undor leírásában vagy a menekülési vágyban,<sup>7</sup> és magukban a konkrét testi tünetekben, mint a megállít-

<sup>5</sup> A párhuzamos szövegrészek részletes összevetését és elemzését lásd: Papp Ágnes Klára: Magyar bűn – magyar bűnhődés. Dosztojevszkij és Nietzsche „vitája” Móricz Sáraranyában. In Horváth Kornélia – Osztrólczyk Sarolta (szerk.): *A modern magyar líra/próza világirodalmi kontextusban*. Budapest, 2020, Kijárat, 421–434. o.

<sup>6</sup> Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Hetesi István és Horváth Géza. Budapest, 2001, Osiris, 270. o.

<sup>7</sup> Móricznál: „...percről percre rémitőbb ötletei támadtak: ha valaki meghallotta a lövést! Ha utánajönnék Gyurinak! (...) Menekülni, menekülni innen!” (206). (A *Sáraranyból* vett idézetek oldalszámjai a következő kiadásra vonatkoznak: Móricz Zsigmond: *Sárarany*. Budapest, 2008, Európa, 2008.)

hatatlan reszketés, a földbe gyökerezett láb, a szédülés, a verejtékezés. Különösen érdekesek – mivel szoros összefüggésben állnak az idő érzékelésével is – az öntudat kihagyásának leírásai.

Az „első vad rémület lázának” (206) külső ábrázolása után visszatér Dani belső vívódása, és talán épp a Dosztojevszkij-hatásnak köszönhető, hogy ezt a meghasonlást ennyire árnyaltan jeleníti meg Móricz. A jelenet bevezetésében megkezdett belső dialógus: a saját indíttatásként érzékelt, nem bánt gyilkosság és az ettől megrettenő, undorodó külső, „idegen” hang párbeszéde itt vezet a meghasonlásig:

„Valami idegen, ismeretlen, gyáva szellem költözött belé, az beszélt *belülről kifelé*, s a rendes, okos, erős, magabízó lelke ott gubbasztott a *felső* rácson, s megkötözve, de gúnyosan figyelt arra, ami körülötte történik *odabent* az emberi burok kalickájában.

Megint érezte azt a kettős lelket, amely benne tanyáz, de most ez az *idegen* lélek még váratlanabban támadt rá.” (207 – kiemelések P.Á.K.)

Azonban ez a leírás nem összefoglalása Dani lelkiállapotának, csak pillanatképe. Épp a dialogikusság által is érzékeltetett sűrűn váltakozó reakciók segítik hozzá a jelenetet, hogy továbblendüljön: változásában, lezáratlan folyamatként és ne állapotként ragadja meg a válságot:

„És hirtelen fölforrott benne az indulat. Mért nem jött előbb ez a buta gyávaság? Honnan került elő a pokolból, hogy tönkregye azt, akihez semmi köze, aki soha nem ismerte az életben. Ököibe szorította a kezét, s habozott egy percig, hova vágjon magán, hol fészkel ez a bitang idegen?” (207)

Érdeemes megfigyelni, hogy a leírásnak ezen a csúcspontján teljesen összefolyik az elbeszélő és a szereplő szólama, ide-oda csúszkál a narráció a két perspektíva között, aminek az lesz a következménye, hogy a szöveg, noha *mintha* a narrátor szólamába lenne beleágyazva, magán hordozza a hős vitatkozó, lázadó attitűdjének nyomait, hasonlóan Raszkolnyikov belső monológjaihoz. Ezen részek nemcsak témájukban, hanem elbeszélésmódjukban is emlékeztetnek Raszkolnyikov belső monológjaira, csakhogy Móricz hőséneke ábrázolásában nem annyira radikális, ő beleolvastja a narrátor szólamába a hős szavait (ez utóbbiakat dőlttel emeltem ki P. Á. K.):

---

Dosztojevszkijnél: „A rémület mindinkább úrrá lett rajta, kivált a nem várt második gyilkosság után. Menekülni akart, mentül hamarabb” (95); „»Istenem! Csak el innen! El innen!« – morogta...” (96). (A *Bűn és bűnhődés*ből származó idézetek oldalszámait a következő kiadásra vonatkoznak: Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Bűn és bűnhődés*. Ford. Görög Imre, G. Beke Margit. Budapest, 1981, Európa.)

„S félt, rettegett, iszonyodott. Odavolt. *Ha valaki meglátta! Ha egyszer csak rábukkan valaki...*”

„mikor végre annyira bírt, hogy gondolatok verődtek össze az agyában; percről percre rémitőbb gondolatai támadtak: *ha meghallotta valaki a lövést! Ha utánajönnek Gyurinak! Ha ez eljött, más is eljöhét! Ha valaki elmegy az úton és benéz! Legalább a kapu lett volna becsukva! A testeket eltakarítani! ... Menekülni, menekülni innen!*” (206).

Ugyanakkor ehhez hasonló, a belső monológot legalább részben a narrátor szólamába olvasztó részek Dosztojevszkijnél is találhatók, mint az alábbi, tematikusan is a fentivel párhuzamos részlet a gyilkosság utánról: „Ijedten végignézett magán meg a szobán, és elállt a lélegzete: hogy hagyhatta így az ajtót tegnap este! (...) »És ha valaki bejött volna? Mit gondol rólam?...«” (107).

Ez a dialogikus ábrázolás teszi lehetővé, hogy (ebben a jelenetben) az ember ne lezárt, külső perspektívából, hanem változásában, a krízis, a válság folyamatában, Bahtyin szavával „a lélek lezáratlan és meghatározatlan fordulása pillanatában” legyen megragadva.<sup>8</sup> Ez szoros összefüggésben áll a fenti jelenetek időtapasztalatával, azzal, hogy a mű a változás sűrített idejében játszódik. A Dosztojevszkij-hatás másik érzékelhető jele ugyanis ezen részek időtapasztalatában mutatkozik meg. Ebben a jelenetben, a krízis sajátos, a hétköznapi (Bahtyin kifejezésével életrajzi, biográfiai) időből kiszakadó tapasztalatának, a pillanatnyiség és az örökérvényűség határán egyensúlyozó jelenidejűségének megragadására tesz kísérletet Móricz. Ennek az időtapasztalatnak a visszaadásában egyrészt az öntudatvesztések – az idő érzékelésének teljes hiánya – játszanak szerepet, másrészt a lelkiállapotok természetellenesen gyors váltakozása (ezt tükrözi többek közt az előbbieken leírt dialogikus technika is). Az öntudat pillanatokra, percekre (vagy akár órákra) való elvesztése majd hirtelen visszanyerése Dosztojevszkijnél is meghatározó a gyilkosság utáni tünetek leírásában.<sup>9</sup> A *Sárarany* most

<sup>8</sup> Bahtyin, 2001, 80. o. Vö még: „Dosztojevszkij nem hősei halálát ábrázolta volna, hanem életük válságait és töréseit, vagyis életüket valamilyen *küszöb* átlépésének a pillanatában ragadta volna meg. És a hősök belsőleg *befejezetlenek* maradtak volna (hisz az öntudat *belülről* nem zárulhat le).” (94–95)

<sup>9</sup> Közvetlen a gyilkosság után, még az uzorásnő lakásában: „De aztán lassanként valami szórakozottság ereszkedett rá, szinte elrvedezett, pillanatokra megfeledkezett magáról”. (95), „Raszkolnyikov csak állt, és erősen markolta a baltát, félig önkívületben volt”. (100). Amikor a gyilkosság után hazaér: „Nem aludt, de teljes kábultságba esett. [...] Gondolatok foszlányai kóvályogtak a fejében, de egyiket se tudta megragadni, egyiknél se tudott megállapodni, hiába erőlködött”. (103). De még jobban tetten érhető ez a másnap reggeli állapotának leírásában: „Abban a pillanatban minden eszébe jutott. Egy szempillantás alatt minden.” (107), „Kétségbeesetten ült a díványon, és megint elfogta a borzalmas hidegrázás. Mellette volt a széken egykori diákkabátja [...] azt gépiesen odahúzta, betakarozott, és .megint rögtön elnyomta a bódult, lázas álmom. Semmit sem tudott magáról. De öt perc sem telt bele, rémülten felugrott” (108); „Még pedig most mindjárt, ebben a percben, halogatás nélkül!» De ahelyett újra a párnára hanyatlott a feje, megint elfogta a szörnyű hidegrázás, megint magára húzta a télikabátot. És megint sokáig, hosszú órákig fel-felrémlt benne szakadozottan: »Mégpedig most...«” (109–110.)

elemzett fejezetének első három bekezdése hasonlóképpen az öntudat és tudatlanság határán egyensúlyozó, időn kívüli állapotban játszódik:

„Pillanatok szűntek el, de mintha végtelenségek múltak volna. [...] Percenetekre meg-megszakadt az öntudata, s csak állott egy helyen, mint előbbi valójának üres jel-szobra.

Hirtelen, átfutóan, mint mikor vihar előtt egy szemhunyaságig sebes szélforgó jelenik meg, elkapta a rémület [...]

Nem tudta, túl van-e, innen van-e valamin, s a szeme megüvegesedett, s révetegen járt körül a levegőben.

Akkor visszatért az öntudata”. (205)

\*

Csakhogy a Dosztojevszkij módján színre vitt kettősség – akár az ábrázolásmódban mutatkozik meg, mint a gyilkosság utáni részben, akár tematikusan, mint a Turi Dani és felesége közt lejátszódó idézett jelenetben – nem Dosztojevszkij hőségének, nem Raszkolnyikov dilemmájának a kettőssége! Az a Dosztojevszkij és Móricz problematikájában mutatkozó szembeszökő különbség, hogy míg a Dosztojevszkij mű esetében – annak ellenére, hogy a Raszkolnyikovban lejátszódó lélektani folyamat a tudatos és a tudatlan határán játszódik – a kiindulópontot egyértelműen intellektuális kérdésfelvetés jelenti, eszmék polifonikus harca zajlik a főhős lelkében, addig Móricznál – Balassa Péter kifejezésével – a „gondolatiság XX. századi mániája” nem játszik szerepet, hősei „nem megismerni, hanem átélni akarnak”.<sup>10</sup> Ehhez a benyomáshoz hozzájárul az is, hogy a bűnbánat, a kegyelem „elutasítása” (a feleséggel való dosztojevszkiji párbeszéd végén) nem tudatos megfontolás eredménye Turi Dani részéről. A feleség által képviselt megváltás lehetetlenné válása részben a *véletlen* – persze jó drámai érzékkel kiszámított – közbeavatkozásának (Bora épp akkor bukkan fel, amikor Danit a börtönbe viszik), részben a főszereplő ösztönös reakciójának következménye.

A *Sárárany* hőségének konfliktusa ennek következtében egyrészt a korlátokat nem tűrő, a közösségből kiemelkedő és magára maradó alkotó életerő és az azt legyőző, gúzsba kötő tényezők *külső* ellentéte lesz, másrészt az ebből fakadó *belső* konfliktus: az életerő, tehetség, energia undorrá posványosodása, pusztító természeti erővé válása. Ebből adódóan az ellentét nem a hős intellektusában tükröződik, hanem a hősben dúló erők ábrázolása segítségével, a regény nagyobbik részében a hőst kívülről látó, „lezáró” elbeszélő szintjén, a cselekmény szerkezetében megragadható ellentétben jelenik meg, a narrátor szólamában összegződik. Jellemző módon akkor is, amikor a hősben fogalmazódik meg, a hős szólama összeolvad az elbeszélőével: ezek a részek a hős gondolatait *idéz*ik, ugyanakkor jelen van bennük egy a szerep-

<sup>10</sup> Balassa 2003, 1143. o.

lőn kívüli, azt lezáró nézőpont, amely lehetővé teszi, hogy ezen gondolatok az egész mű tanulságát sommázzák.<sup>11</sup> Lásd akár a sokat idézett záró sorokat, akár a korábbi, hasonló részeket, mint az *Első könyv* befejezését: „Mi maradt itt neki? / Ez a rongy falu, rongy nép, rongy élet. / Még azt is utálta, hogy leköpje. / Mi ez? Ez az élet! / Sár!” (116). Ennek következtében a krízis *Bűn és Bűnhődés* ihlette ábrázolása csakúgy, mint Turi és felesége jelenete, alárendelődik egy másik, átfogóbb kettősségnek. E konfliktus forrása pedig már nem az orosz írónál keresendő.

Ez nemcsak a „bűn” és a „megváltás” dilemmáját felülíró, már említett folytatásban fejeződik ki, hanem a gyilkosság megjelenítésében, értelmezésében is megragadható, abban a kérdésben, hogy miért gyilkol Turi Dani (szemben Raszkolnyikovval). Hiszen míg Dosztojevszkijnél egy *tézis* bizonyítása indítja a hőst tettére, addig Móricznál az indulatok ösztönös kirobbanásáról van szó. Míg Raszkolnyikov önmagát, érzéseit *legyőzve* erőszakolja magára a gyilkosságot, addig Dani nemcsak egyszerűen indulatból, ösztönösen cselekszik, hanem egyenesen „a legfőbb gyönyört” tapasztalja meg, amit „ember érezhet”: „*emberen felüli lelkiállapotot*” (203) él meg a gyilkolásban.

Ezek azon részei a *Sárarany*nak, melyekkel kapcsolatban legegyértelműbben vetődik fel a Nietzsche-hatás kérdése.<sup>12</sup> De nemcsak az „emberen felüli lelkiállapot” megfogalmazás és társai (lásd: „Túlnőtt a paraszton, el az emberig, túl az emberen, fel a ködökig” 201, „valami életet kellett még elpusztítania [...] ami útjában áll túláradt egyetlen önös életérzésének” 204), hanem a regény egészének gondolatmenete, a főhős alakjának megformálása a magyarul nem sokkal a regény írása előtt megjelent *Zarathustra* hatását tükrözik.<sup>13</sup> Zarathustra alábbi szavait akár a *Sárarany* mottójául is választhatta volna Móricz: „*Kéj, uralom-szomj, önzés!*: ezt a három dolgot káromolták eddig legtöbbet; ezek valának leghíresebbek és leghírhedtebbek, –

<sup>11</sup> Ezek azok a részek, amelyeket Margócsy István így jellemez a már idézett elemzésében: „egy meghatározatlan, személyében nem látható, külső tényezők által nem befolyásolt forrásból folyó elkülönítetlen autonóm szövegáradat”, amely „magába szippantja” a megjelenített szereplők megszólalását. Margócsy 1993, 21–22. o.

<sup>12</sup> „Móricz e regényében nem a parasztot, hanem az Ibsen és Nietzsche nyomán nagybetűvel írott Embert óhajtotta megírni” Margócsy 1993, 19. o.; „[Móricz] erőteljesen főhős-típusú regényeket ír (...) Ebben ugyanakkor, mint egész nemzedékében, eddig kevésbé feltárt módon egy századvégi, kora XX. századi híres Nietzsche-dichotómia munkálkodik” Balassa 2003, 1142. (Lásd még 3. lábjegyzet.)

<sup>13</sup> A *Sárarany* a századeleji magyarországi Nietzsche-kultusz idején született. Több részletfordítás után 1907-ben jelenik meg az első teljes *Zarathustra*-fordítás (Fényes Samuél), majd a következő évben egy másik (Wildner Ödöné), illetve a *Túl az erkölcs világán*. Csak a regény folytatásokban való publikációjának évében, 1909-ben hat, az előző évben kilenc írás jelenik meg róla. (Köztük kettő, Fenyő Miksáé és Ignatusé a Nyugatban. 1908-ban lát napvilágot Ady ismertetése is, ami ugyan nem tartozik az elmélyült értekezések közé, Móriczra azonban jó eséllyel hathatott.) Vö. Laczkó Sándor: *A magyar nyelvű Nietzsche-irodalom bibliográfiája 1872-től 1995-ig*, <https://mek.oszk.hu/00600/00622/00622.pdf> (Utolsó letöltés: 2021. április 8.)



ezt a hármat akarom emberien jól lemérni.”<sup>14</sup> (122 – Nietzsche kiemelései). Már csak azért is, mert Móricz Nietzschéhez hasonlóan a fenti három fogalom átértelmezését, átértéklését végzi el. A nietzschei gondolatmenet jegyében a kezdeményezés, a vitalitás forrásának tekinti őket, és a belőlük fakadó lelkieket összekapcsolja a testivel, mint Nietzsche az alábbi kijelentésben: „[Zarathustra] szava az önzést is magasztalá, az ép egészséges önzést, a mi hatalmas lélekből fakad: – hatalmas lélekből, amelyhez magas, szép diadalmas, tetszetős test illik” (123 – Nietzsche kiemelései).

Maga a gyilkosság, mint az istenülés útja, az isteni eredetűnek tekintett törvény áthágása, nietzschei gondolat,<sup>15</sup> épp úgy, mint a gyilkosság *vágyának* az ösztönökben gyökeredzése: „Igy szól a vörös bíró: »Ugyan minek ölt ez a gonosztévő? Rabolni akart.« Ámde én azt mondom néktek: lelke vért kívánt, nem ragadományt: a kés boldogságát szomjuhozál!” (21) Turi gyilkosságát pontosan leírják Zarathustra szavai, az ölés, a vér emberen, erkölcsön felülemelő (és ember alá taszító) isteni mámorát (a „gyilkos örömet” 21) Móricz is ennek jegyében ábrázolja:

„...és isteni dühödés tüzében égett.

És most érezte a legfőbb gyönyört, amit ember érezhet. Egyszerre érezte minden erejének tűzokádását.

Megbánás, szájalom, emberi erkölcs holmi párája sisteregtek el a levegőbe. [...]

Átment a legfelsőbb emberi izzáson.

Gyilkolt.

És százszorosan érezte az emberen felüli lelkiállapotot” (203)

Nemcsak az „emberen felüli lelkiállapot” megfogalmazás, hanem az egész gondolatmenet nietzschei, ahogy a gyilkosság „isten dühödésének” hevében „elsistergő” emberi érzések – megbánás, szájalom, erkölcs – is az ő hatására mutatnak. Pontosan ebben: az intellektualitást felülíró ösztönök, életerő középpontba állításában – ami a gyilkolást, a vér látását, szagát mindenek feletti kielégülésként, a földhözragadt morál fölé emelő élményként érzékeli –, a lelkiismeretfurdaláson való felül-emelkedésben ragadható meg Móricz nietzschei válasza a Dosztojevskij által fel-

<sup>14</sup> Biztosan nem dönthető el, hogy melyik fordítás járhatott Móricz kezében. Egyes szófordulatok arra engednek következtetni, hogy talán Wildner Ödöné. (Például a Wildner változata alapján közkeletűvé vált „emberfölötti embert” Fényes Samu „emberebb embernek”, „felsőbb embernek” fordítja. Móricz olyan kifejezései, mint a már idézett „emberen felüli lelkiállapot” 203 talán a Wildner-fordítás hatását őrzi.) Ezért a továbbiakban Wildner Ödön 1908-ban megjelent teljes Zarathustra-fordítására hivatkozom. Az oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak: Nietzsche Frigyes: *Im-igyen szóla Zarathustra*. Ford. Dr Wildner Ödön. Budapest, 1908, Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, <http://mek.oszk.hu/01700/01740/01740.pdf> (Utolsó letöltés: 2021. április 8.)

<sup>15</sup> A *Zarathustrában*: „Nem kell nékem, mint isten törvénye, nem kell nékem mint emberi szabály és szükség: nem kell nékem, hogy mutass az utat földfeletti földek és paradicsomok felé.” (19).

ajánlott megoldásra.<sup>16</sup> A gyilkosság kérdése ugyanis mindhármuknál a rendkívüli (a „nem közönséges”, az „emberfeletti”) ember és a hétköznapi ember szembeállításából fakad. Nietzsche-nél épp a megváltás lehetőségének elutasítása („Kérve kérek benneteket, véreim, maradjatok hívek a földhöz és ne higgyetek azoknak, a kik túlvilági reményekről fecsegnek elöttetek.” 6) alapozza meg az önmaga fölé növvő emberfölötti ember alakját, a „teremtő akaratot”: „Tudnátok istent teremteni? Hallgassatok hát minden istenről! De teremteni tudjátok az emberfölötti embert” (49), és ez állítja szembe „a test megvetőivel” (18) „a halovány gonosztevőkkel” (20), a „halál prédikátoraival” („a föld tele van olyanokkal, a kiknek az élettől-elfordulást kell prédikálni.” 24), a „kis emberekkel” (108), a középszerű erényesekkel (110), „megadást tanítókkal” (110). A két regényben ennek jegyében mondható el, hogy a gyilkosság próbatétel, az ember istenülésének próbája (ahogy ezt Raszkolnyikov meg is fogalmazza). Csakhogy az orosz író regényének hőse magának a tézisnek az elutasításához vezető gyötrelmes utat járja be, a *Bűn és bűnhődés* végső válasza a Szonyában megtestesülő megoldás: a szenvedés vállalása, az alázat az isteni kegyelem nagyságával szemben. A magyar műben ez a gondolat nem a szereplőben megfogalmazódó eszmeként, hanem a regény egész cselekmény- és értékszerkezete mögött álló összefüggésként jelenik meg: a gyilkosság a rendkívüliség, az „emberfeletti” következménye lesz, a gyilkolás lesz ennek legteljesebb megélése. Mint az alábbi *Sárarany* részletben, ami olvasható úgy is, mint az emberfeletti ember válasza – Móricz megfogalmazásában – Raszkolnyikov kérdésfelvetésére:

„S azzal a göggel mosolygott, amivel a földön csak neki volt joga elnézni az élet és az emberek és önmaga fölött. Csak neki, aki annyit rabolt az élettől, amennyit emberek ezrei nem is álmodnak.” (204)

Ebből a szempontból beszédes az a tény, hogy a megváltás ígérete Turi Dani számára kívülről jön (a feleség önfeláldozása révén, akinek a hőstől való idegensége a regény kezdetétől meg van alapozva). Innen nézve már egyáltalán nem tekinthető véletlennek a regény egészének jelentésszerkezetében a befejezés, ahol végül a test, az ösztönök kerekednek felül.

Móricznál a gyengeként, gyávaként megjelenített, az erkölcs, a vallás, a civilizáció által korlátozott középszerű és a rendkívüli ember ellentéte a regény egészének jelentésszerkezetét meghatározza. Már a bevezetőben, a falu évszázados szokásokhoz ragaszkodó lakói és Dani szembeállításában. A falut jellemző maradi, változtatni nem

<sup>16</sup> A Dosztojevszij és Nietzsche között fennálló hatástörténeti kapcsolat, gondolkodásbeli rokonság nagy múltra visszatekintő kérdése a két szerző recepciójának. A konferencián erről Czeglédi András tartott összefoglaló előadást. Vö. még: Czeglédi András: Nietzsche és Dosztojevszki. In uő: *Fjodor Mihajlovszki Nietzsche. Szélgjegyzetek a kései Nietzsche nihilizmus- és esztétikumképehez*. Budapest, L'Harmattan, 2013, 123–135. o.

tudó szellem képviselőjének is tekinthető Takács Gyuri. (Róla így gondolkodik Erzs: „egy Takács, az tud szenvedni, de nem tud ölni. Tud dolgozni, takarékoskodni, túrni, halni... Hiszen, ha tenni is erős volna, akkor ő most Takács Gyuriné lenne!...” 37. Itt jön létre a másik meghatározó motivikus összefüggés: a változtatás, kezdeményezés merészsége és az ölésre való bátorság kapcsolata – a kijelentés természetesen Dani gyilkosságában nyeri el végső értelmét.)

De a hétköznapi és a rendkívüli ember ellentéte nagyon hangsúlyosan megjelenik a gróf és Dani összevetésében is, csak hogy itt – a nietzschei kultúrkritika hatására – más vonás, a civilizáció és az erkölcs elkorcsosító hatása domborodik ki: „Lenyűgözte őt [a grófot], s a vad és szemérmetlen állattal [Danival] szemben tehetetlenné tette, hogy nem nyúlhatott nemtelen eszközhöz, s látta, hogy védtelenné teszi saját úrisága.” (91). Ezt folytatja a gyilkosság jelenete: „De az elcivilizált ember [a gróf] nem engedett az állati ösztönnek, s megállott ujja a fegyver ravaszán” (201), míg „Turi Dani [...] az arcába ugrott, szembe, vadul, vicsorgón, s mint az éhfarkas ragadta torkon” (202). (Nyilván nem véletlen, hogy épp ez a két szereplő, a gróf és Gyuri lesz Turi Dani áldozata.)

Ez utóbbi példákban jól érzékelhető, hogy a regénnyel kapcsolatban sokszor elemzett állat-motivika<sup>17</sup> is nietzschei ihletésű. Különösen, ha párba állítjuk az önmagát a gyilkosság által istenítő ember motívumával. A gyilkosság leírásában és az utána következő, előbb elemzett jelenetben például jellemzően a gyilkosságra vivő „belső” indíttatás az, ami mind az állati, mind az isteni motivikához kapcsolódik: „Túlnőtt a paraszton, el az emberig, túl az emberen, fel a ködökig.” (202) „és fúj, és toporzékolt, és nem bírta kilihegni a vad tüzet [...] A karja ki volt rúgva, mint egy acélrúd, és az arca dermedt volt, az isteni dühödés tüzeiben égett.” (203); „ott állott a nyitott kapuban, mint az örökítélet kielégítetlen, új pokolra szomjazó, vérivó arkangyala” „[Gyuri] amint szembekerült a véres emberi roncsra, vérbe borultán őrt álló, izgalomra szaglászó, bőszült fenevaddal” (204) stb. (Kiemelések tőlem – P.Á.K.). Nem is kettősség ez, hanem hármasság: a hétköznapi, tenni nem merő, „elcivilizált” ember és az egyszerű állati (ösztönös, morál által nem korlátozott) és isteni (morálon felülálló) emberfölötti ember oppozíciója. Ez a hármasság viszont megint csak egyértelműen Nietzschétől ered: „Az ember kötél, a mely állat és emberfölötti ember közé feszítettett, – kötél mélységes mélység – fölött.” (7). A *Zarathustra* gondolatmenetében is a test, a tett (szellemivel, erkölcsivel szembeni) elsőbbsége kapcsolja össze az állatit az istenivel, és állítja ellentétbe a cselekedni gyáva, külső korlátoknak engedelmessé váló hétköznapi emberrel.

A gyilkosságnak, az ösztönök kiélésének, a hol állati, hol isteni életerőnek ez az értelmezése, a cselekedet elsőbbsége ugyanis egyaránt Nietzsche emberképére vezethető vissza: „a tudó így szól: test vagyok egészen, s kívülről semmimem; és a lélek

<sup>17</sup> Margócsy 1993, 20–21. o.; Eisemann György: A Móricz-újraolvasás esélyei. In Fenyő D. 2001, 246–247. o., Balassa 2007, 200–202. o., Olasz 2006, 95. o.

csak szó meg-megjelölni egy valamit a testen.” „Szerszám és játékszer az érzék és elme: s még mögöttük vagyon a »magad«. [...] Gondolataid és érzelmeid mögött, én vérem, áll egy hatalmas uralkodó, egy ismeretlen bölcs - kinek neve »magad«. Testedben lakik, maga a tested.” (18).<sup>18</sup> A test (és ezáltal az ösztönök) elsőbbsége a lélekkel, szellemmel, értelemmel, az „énnel” szemben meghatározza nemcsak Turi alakját, hanem az egész mű problémafelvetését is. A fenti motivikus kapcsolatok: a kezdeményezőkézség, szellemi teremtőerő leképeződése az erős, vonzó testben és a férfiaságban, illetve a gyilkolásra (azaz az emberi törvények felrúgására, a vágyak kielésére) való bátorságban egyaránt a test és a cselekedet nietzschei értelemben vett elsőbbségéről árulkodik. Az előző fejezetben elemzett gyilkosság utáni vívódás jelenetében is a cselekedetben megnyilatkozó testiség az, ami *belső* késztetésként tételeződik, míg az erkölcsre, következményekre is figyelmes érzelmi-értelmi átélés csak reakció, és mint ilyen másodlagos, *külső*. Móricz gondolatvilágában visszhangozni látszik Nietzschének az előbb idézett ember-képéből következő tett-kultusza: „a te tested és annak nagy értelme: az *nem mondja*: »én«, de *cselekszik* mint »én«” (18 – Nietzsche kiemelései).

Ezzel összhangban áll a regényben a tétlenség és az alkotó cselekedet szembeállítás, amiben a tett szorosán összekapcsolódik a fizikai erő kifejtéssel, a mozgással, és a szellemi tevékenység, még ha jelezve is van, háttérbe szorul, illetve amennyiben megjelenik, a testi erő kifejtésből származó kezdeményezőkézség formáját ölti magára. A test által irányított „én”, az (ösztönös) tett elsőbbsége a megfontolással szemben, a testi, indulati motiváció a regény egészében (nem csak a gyilkosság idején) Turi szembeszökő tulajdonságai közé tartozik: „Egy percnyi nyugalma nem volt. Láz gyötörte a testét; szíve körül zsi bongást érzett, s áramlatok rohantak végig minden tagján. Ez a belső gyötrődés igen régi volt benne. Még abból az időből való, mikor megtanult nagy terveket csinálni, és megérezte, hogy semmi külső, közönséges, emberi lehetősége nincs, hogy azok valaha sikerüljenek” (27); „És már nem az az ember volt, aki az elébb, hanem más, a mozgékony, cselekvő, nem sokat gondolkodó, odaütő férfi” (28); „Véres, rettenetes indulatok forrását érezte magában, a keze ökölbe, ütésre szorult, s ott reszketett benne a titok. Ha kitör, szétrúgja kímélet nélkül, irgalmatlan gázolja szerteszét azt az életet az embereivel együtt, mint a hanyabolyt” (140). (Ez azt az előbb elemzett momentumot is új megvilágításba helyezi, hogy a félelem a cselekvés, a mozgás képességétől fosztja meg a főhőst.) A regényen egyébként is végighúzóódik a harcként megélt élet többek közt Nietzschénél is szereplő motívuma<sup>19</sup> („s valami olyan érzés zsongult benne, hogy harcra készen kell állnia” 37, „Összecsikorítja a fogát, és merően, elszántan néz előre. Úgy érzi, mintha

<sup>18</sup> Lásd még: „Több értelem van testedben, mint legjobb igazságodban. S vajjon ki tudja, mire kell testednek legjobb igazságod?” (18)

<sup>19</sup> „Nem munkára serkentelek, hanem harcra. Nem békére serkentelek, hanem győzelemre. Munkátok legyen harc, békétek legyen győzelem!” (26)

nagy csata előtt állana, s mintha háta mögött egész sereg várna.” 39-40 stb). Ezt legtisztábban az aratás és a téli szánhajítás jelenetében figyelhetjük meg. (például: „Sima az út, szalad a szán, álljon elébe, aki mer. Előbb-utóbb mindent elérünk, ha élünk. És mért ne élnénk, mikor élni jó, élni szép, élni mégis érdemes! Ez az egy öröme van az embernek, hogy él és tesz és repül!” 120; „Olyan jólesően fogja markába, hogy érzi minden inába a férfiúi erőt. Egészen más ember már, mint aki elindult hazulról.” 121). De negatívan a feleség hatására otthon töltött időszak leírása: a fizikai ellustulás és a szellemi tespedés összekapcsolása talán még jobban alátámasztja ezt az összefüggést. („Napok teltek ilyen bágyadottan. [...] Dani [...] bágyadtan legyintett. Nem szólt. Azt gondolta, hogy túl van már ő azon örökre. Csak azon csodálkozott, hogy tud élni, ha ennyire megroppant benne a lélek? Ámde élt, s az ebédnél, vacsoránál maga bosszúságára jó étvágygal vett részt, s néha megérezte, hogy hízik. Kövér, zsíros érzések zsibbadtak, fortyogtak testében, s ez még súlyosabbá tette lehangoltságát.” 69).

A kisregény másik koncepciózus szembeállítás, Turi és felesége konfliktusa mögött is vannak Nietzsche-befolyást sejtető vonások. Egyrészt a férfival szembeállított női szerep mint a magányos emberfölötti ember és a család eredendő ellentéte jelenik meg: „Ahányszor családja meleg körét megérezte, mindig valami sajátságos lankadság vett erőt rajta. Örökös harcot, lappangó, titkos küzdelmet érzett maga és a családi élet között. [...] Úgy rémlett neki, hogy a család a hinárnak ezernyi szállával igyekszik őt körülfogni, lehúzni az iszapba, a lágy, meleg latyakba.” (135). Ezt az ellentétet, Nietzsche-hoz hasonlóan, Móricz is a kötöttségek zárt világában élő nő és a szabad férfi ellentétével alapozza meg:<sup>20</sup> „A gyerek az asszonyé, ahhoz neki semmi köze; ha még a két gyerekével se volna szabad az asszony, akkor itt hagyná a házat.” (7), „neki a változatos, forgalmas élet közepett egynek tetszett a sok közül, de idehaza az asszonynak egyetlen volt: az egész élet volt” (53); „Az asszony várból célzott rá, a fiának bátyája mögül, s ő védtelenül kapta a nyilakat.” (59); „Valahonnan az gyökerezett belé, hogy a férfinak szabad! Minden szabad!” (137). De Nietzsche nőképeinek egyes momentumai más nőalakok megrajzolásában is visszaköszönnek: „mosolygott Dani, azzal a közvetlen felsőbbiséggel, amire a férfierő emeli az okos embert a nővel szemben, s amely játékká teszi előtte a vitát” (43).<sup>21</sup> Másrészt a hit kérdése domborodik ki Erzsébet és Dani kettősében. Noha ezt természetesen áthatja a református és a „bálványimádó” katolikus, illetve a pogány, keleti és keresztény

<sup>20</sup> Lásd a *Zarathustra Az öreg anyókárról és a fiatal nőről* című fejezetét. Néhány jellemző részlet: „A nő minden ize találós mese s rajta mindennek egy a megfejtése: ennek neve »terhesség«. A férfi a nőnek csak eszköz: a cél mindenha a gyermek.” (37), „A férfi boldogsága: »én akarok«. A nő boldogsága: »ő akar«. »Ime, ebben a pillanatban lőn tökéletessé a világ« – ezenképen gondolkodik minden nő ha teljes szerelemből engedelmeskedik” (38).

<sup>21</sup> Vö: „Kettőt akar az igazi férfi: veszélyt és játékot. Ezért akarja a nőt, mint a legveszedelmesebb játékot [...] Játékszer legyen a nő, tiszta és finom” (37).

(nyugati) szimbolikussá váló dichotómiája,<sup>22</sup> de épp azokban a jelenetekben, ahol Erzsí ráveszi férjét, hogy forduljon el korábbi céljaitól, ahol saját, tűrő, szorgalmas, nem nagyralátó életének részévé teszi, pontosan érzékelhető a nietzschei hatás. Ez egyrészt az átlagos, változatlan hétköznapi élet ideálja (Erzsí megfogalmazásában: „Nem jó nekünk úgy, ahogy apámék voltak? Csendesen, rendesen. Nem kell felfalni a világot, de elpotyázni se, ami van. Minek töröd magad, ha nem muszáj? Meglásd, meg... rossz vége lesz egyszer!” 17), és Dani teremtő akaratának már előbb is idézett szembeállításában jelenik meg. Másrészt a vallási törvények, a hit mint a sorsba való belenyugvás emberre gyakorolt (negatív) hatásának nietzschei gondolata<sup>23</sup> elsősorban a feleség alakjában, jellemében testesül meg. Erzsiben apja láttán fogalmazódik meg: „visszapillant rá, s meglátja a vigasztalan tehetetlenség gyászatát kiülve az apja arcán, s megtorpad a képtől. És rögtön megérzi, hogy ezzel fog válni ő is”, de reakciója a krisztusi alázat, a belenyugvás: „míg az imás szókat suttogta, egyre erősebb és nyugodtabb lett önérzése. Mint az áldozati bárány, tisztába jövén sorsával, kész volt elfogadni azt. Megszakadt valami a lelkében. Az életvágy szakadt meg.” (111). A belenyugvás, az áldozat a *Sárarany* értékrendjében sem magasztosul fel. Erzsí szüleitől sem kap együttérzést, úgy jelenik meg, mint akit „megtör az élet” (111), mint „tönkregyávelt lélek”, „mindeneknek utolsója” (114). Nietzsche az „élettől elfordulókat” egyenesen „holtaknak”, „élő koporsóknak” nevezi („Szívesen meghalnék s szeretnék, ha mi ezt az akaratukat helybenhagynók! Vigyázzunk, nehogy fölébresszük ezeket a holtakat és megsértsük ezeket az eleven koporsókat!” „hadd prédikálják az élettől-elfordulást s pusztuljanak maguk is!” 24). Valószínűleg ez is hathatott Móriczra a következő megfogalmazásában:

„Az Erzsí, az asszony ott sorvadt el a szeme láttára, lefogy, mint a hold, leolvad a csontjéről a hús, bőre alól a puhaság, máris olyan, mint a lábon járó halott... Nincs mód, hogy valaha visszatérjen a régi élet, a régi érzés. Csak lehetne legalább gyorsabban végeznie az étellel. De így, együtt élni egy tetemmel, ez több, mint amit egy férfi el bír viselni. Daninak a hideg fut végig a hátán, ahányszor a feleségére pillant s ha rágondol... Hát meghal. Haljon meg. Ha nem akar élni, jobb is. De így élni, hogy minden percben meghal valami benne.” (134)

<sup>22</sup> Féja Géza az, aki a *Sárarany* elemzését többek közt ennek az ellentétnek a levezetésére építi. Féja Géza: *Móricz Zsigmond*. Kolozsvár, 2005, Polis, 45–52. o.

<sup>23</sup> Jellemző, hogy a „másvilágról álmodozókat” Nietzsche betegnek, halódónak, az „élettől elfordulóknak”, sorvadó lelkűeknek nevezi: „Betegek és halódók valának ők, a kik megveték a testet és a földet és kitalálák az égiet és a megváltó vércsöppet: ámde még ezt az édes és sötét mérget is testtől és földtől vevék kölcsön!” (17). Vagy a „halál prédikátorairól” ezt írja: „Imhol: a sorvadó lelkűek; alig születtek s máris a fáradság és lemondás tanait sóvárogják.” (24).

Ezeket a koncepcióban megmutatkozó hatásokat kiegészítik a motivika további egyezései. A testtel (mint az élet, az ösztönök, az én forrásával) összefüggésben használja Nietzsche a *föld* motívumát,<sup>24</sup> ami szintén – hasonló értelemben – megjelenik Móricznál is: akár a föld mint téma képében (mint a parasztot a földhöz kötő élet, a földéhség, a „földben lakó örök isten” 23 tisztelete); akár a föld mint motívum formájában (a főhős jellemzésében ez különösen az aratási jelenetben a termékeny föld érzékletes leírása és a Danit feszítő testi vágy és életerő egybejátszásában figyelhető meg), vagy az olyan megfogalmazásokban, mint: „Elveszett lába alól s a lelkéből a biztos föld kisugárzó ereje” (11), „lelkében egész földindulás reszketett” (129), S forrongott mint a föld mélye, és tüzet vágyott okádni.” (130). Úgyszintén párhuzam mutatható ki az emberfölötti emberhez kapcsolódó *villám*-motivika,<sup>25</sup> és a Turi Dani kitörő indulatait érzékeltető metaforikus leírások között („S ettől a gondolattól, amely ebben a percben villámlott föl neki, olyan hirtelen fényesség csapott rá, mint a tölgyre, ha beleüt a mennykő./ De ő nem hasadt százfelé a villámcsapástól, inkább összekeményedett. Nem gyúlt magát elemésztő lángra, csak átizzott, megtüzesedett.” 29, „Daninak olyat villant az arca, mint téli villámláskor az ég” 32, „Egy pillanat múlva az erő, a vágy az élet sistergős, tüzes lángja csapott fel benne” 72). Hasonlóképpen felmerül a kérdés, hogy nem *Zarathustra* nevetése,<sup>26</sup> a „boldog önzés” „maga-élvezése” (122–123) visszhangzik-e Turi Dani fölényes nevetésében („Dani fölkacagott, megkapóan tiszta csengésű, egészséges, jóízű kacagással” 9; „szólt Turi Dani győzelmesen, mosolyosan, csillogó szemmel, s ebben a tűzmosolyban széppé kigyúlt férfias arccal” 90; „S azzal a göggel mosolygott, amivel a földön csak neki volt joga elnézni az élet és az emberek és önmaga fölött.” 204).

\*

<sup>24</sup> Lásd: „Az emberfölötti ember a föld értelme. Mondja akaratotok: az emberfölötti ember legyen a föld értelme! Kérve kérlek benneteket, véreim, maradjatok hívek a földhöz és ne higgyetek azoknak, akik túlvilági reményekről fecsegnek előttetek. [...] Hajdanta a lélek megvetette a testet és akkoron ez a megvetés volt a legmagasabb dolog: – soványnak, iszonyatosnak, kiéhezettnek akarta a testet. Azt gondolta, hogy loppal így szabadulhat a testtől és a földtől.” (6); „Ti pedig, én véreim, hallgassatok inkább az egészséges szavára: becsületesebb és tisztább szava van ennek./ *Becsületesebben* és tisztábban beszél az egészséges test, a tökéletes és egyenes szögű: és a föld értelméről beszél.” (17); „Hozzám hasonlatosan, vezessétek az elröplüt erényt vissza a földre – igen, vissza a testhez és élethez: hogy megadja a földnek értelmét, emberi értelmét!” (44) (Nietzsche kiemelései).

<sup>25</sup> „Ime, hirdetem néktek az emberfölötti embert: ő ez a villám, ő ez az örület!” (7–8); „Imhol ez a fa magában áll a hegyen; magasra nőtt ember, állat feje fölé. És ha beszélni akarna, nem volna, a ki megértene: oly magasra nőtt vala. Ime vár és vár, – vajjon mire is vár? Túlön-túl lakozik a fellegek székhelyéhez: nemdenem az első villámra vár?” (23); „villámra s megváltó fény sugarra készen, sötét méhében villámokkal terhesen, a melyek Igen-t mondanak, Igen-t nevetnek, igazmondó jós-villámsugarakra készen” (150); „De orcája időközben elváltozék, és mikoron Zarathustra szemébe nézett, szíve megint megrettent: annyi balhír és hamuszürke villám cikázott végig ezen az ábrázaton.” (156).

<sup>26</sup> „Kacagj, kacagj, derüs üdvözítő gonoszágom! Magas hegyről vesd le villogó, csúfondáros hahótát! Kerítsd horgomra villogásoddal a legszebb ember-halakat!” (155).

A két hatást összevetve láthatjuk, hogy először is azt a belső összefüggést, ami Dosztojevszkij és Nietzsche közt fennáll: a kérdésfelvetés hasonlóságát és a rá adott kétféle válasz alapvető eltérését, Móricz is érzékeli és (inkább ösztönösen, mint tudatosan) a lényegében a *Zarathustra* jegyében megfogalmazott gondolatmenetébe alternatívaként építi be a Dosztojevszkij hatására megírt jelenetet, ezzel mintegy a két eszmerendszer vitáját víve színre. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy a két mű egészen más vonalon hat: Nietzsche gondolatmenete a regény egész értékszerkezetét, a főszereplő ezt tükröző megformálását határozza meg. A kimutatható párhuzamos motívumok is ebbe a struktúrába illeszkednek. A *Bűn és bűnhődés* hatása ezzel szemben egyes konkrét jelenetek lélekrajzában, ezzel összefüggésben a lelki krízis elbeszélhetővé tételének technikáiban, tematikusan és a narratológiai megformálás szintjén mutatható ki. Annak ellenére, hogy az utóbbi hatás sokkal kisebb hatókörű, az teszi mégis figyelemre érdemessé, hogy épp azon írói fogások tekintetében látszik meríteni Dosztojevszkijtől Móricz, mint a lelki krízis megformálása, a válság időtapasztalatának megragadása, s ezzel kapcsolatban a dialogikus ábrázolás kezdeményei, amelyek a mű utóbbi két évtizedben legtöbbet vizsgált, leginkább a modernség felé mutató vonásai.



LOVIZER LILLA

---

# INTERTEXTUALITÁS ÉS ROMANTIKUS HAGYOMÁNY

Dosztojevszkij *Megalázottak és megszorítottak*  
– Hoffmann *Az arany virágcserep*

A *Megalázottak és megszorítottak* Dosztojevszkij első olyan műve, mely a szibériai száműzetés, illetve a Pétervárra való visszatérés után keletkezett; abban az időszakban, mely természetes fordulópontot jelöl írói munkásságában. A regény 1861 januárjától látott napvilágot a bátyjával, Mihaillal közösen alapított *Vremja* című folyóirat első hét számában. A korabeli kritika értetlenül és csodálkozva fogadta a művet; kapkodva írt, idegen hatásokkal teli, kísérleti alkotásként könyvelte el – s nagyjából eszerint is kanonizálódott: mint a dokumentarista kéziratra épülő-, illetve sok tekintetben ars poeticus elbeszélés közti átmeneti szövegtípus.<sup>1</sup> Ezzel együtt azonban az életmű olyan egyedülálló darabja, mely a hatvanas évek elejére beálló alkotói szemléletváltást, az irodalmi életbe való visszatérés és útkeresés problematikáját a maga egészében jeleníti meg.<sup>2</sup> A mű irodalmi értéke emiatt nem is annyira a cselekményszerkesztés újszerűségében vagy a szituáció- és jellemábrázolás belső párhuzamosságaiban keresendő,<sup>3</sup> mint inkább a dosztojevszkiji íráspoétika átalakulásában,<sup>4</sup> s a későbbi nagyregényekből ismert, kereszténységhez kapcsolódó gondolatrendszer első körvonalainak irodalmi megjelenítésében.<sup>5</sup>

A *Megalázottak...*-ban Dosztojevszkij nyíltan szembefordul saját negyvenes évekbeli irodalomesztétikai nézeteivel, s kíméletlen karikatúrát fest a „schillerista

<sup>1</sup> Добролюбов, Никола́й Алекса́ндрович: *Забитые люди*, 1907. Москва.; Гроссман, Леонид Петрович: *Достоевский*. Молодая гвардия, 1962. Москва.

<sup>2</sup> Fanger, Donald: *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol*. Evanston, 1954, Northwestern University Press, 171. o.; Frank, Joseph: *A Writer in his Time*. Princeton – Oxford, 2010, Princeton University Press, 317. o.

<sup>3</sup> Туниманов, Владимир Артемович: *Творчество Достоевского, 1854–1852*. Ленинград, 1980, Наука, 156–193. o.

<sup>4</sup> S. Horváth Géza: A személyes történet a *Megalázottak és megszorítottak* című regényben. In S. Horváth Géza: *Dosztojevszkij költői formái, A személyes elbeszélés a kamasz című regényben*. Budapest, 2002, Argumentum, 93–104. o.

<sup>5</sup> Szabó Tünde: Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben. In Kovács Árpád és Nagy István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Budapest, 1999, Argumentum, 427–439. o.

idealizmus” különféle megnyilvánulási formáiról.<sup>6</sup> Ugyanilyen fontos azonban látni azt is, hogy ebben az eljárásban – a regény közismerten összetett irodalmi kódoltsága mellett – legnagyobb segítségére még mindig ugyanaz az E. T. A. Hoffmann szolgál, akit Dosztojevszkij kamaszkora óta szakadatlanul csodált, s akinek legjellemzőbb szövegalkotó technikái eleve is a korai német romantika esztétikai-filozófiai nézeteihez való szkeptikus-ironikus viszonyt tükrözték. Dosztojevszkij Hoffmann iránti rajongása a korai művek többségén jelentős nyomot hagyott; ez a két szerző poétikai eljárásai közötti különféle (fabuláris-motivikus) párhuzamokon keresztül egyértelműen kimutatható.<sup>7</sup>

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy a Hoffmannhoz fűződő intertextuális kapcsolat feltárásának, s az ehhez kötött jelentésképződés interpretációjának eredményeként láthatóvá tegye azt a szűzsét, mely a regény valódi művészi egységét meghatározza, s amelyet a korábbi kutatás egyhangúlag hiányolt a műből. A vonatkozó szövegek közötti kapcsolatoknak a riffaterre-i intertextualitás felfogás alapján, illetve az általa bevezetett szimbolikus szubtextus fogalom használatával elvégzett<sup>8</sup>, részletes elemzése során rámutat, hogy a „széthulló” regényszerkezetet épp az a tudatos szerzői intenció eredményezi, melynek megfelelően a mű egésze az eddig követett poétikai elvek meghaladásának/elvetésének igényét szemlélteti. A művészi egység épp ebben a széteső szerkezetben jön létre, amely egyben szervesen kötődik a német romantika alkotásfilozófiai hagyományaihoz; s ezeknek a Hoffmann-intertextuson keresztüli becsatornázásában, illetve, az újbóli textualizálódással együtt végbemenő lebontásában a regényi szűzsé legfőbb szervező elve ismerhető fel.

<sup>6</sup> Mochulskii, Konstantin: *Dostoevsky; his Life and Work*. Princeton, 1967, Princeton University Press, 206–212. o.

<sup>7</sup> Passage, Charles A.: *Dostoevski the Adapter; a Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann*. Chapel Hill, 1954, University of North Carolina Press, különösen a *Megalázottak...* Hoffmann-kötédeiről lásd: 116–126. o.; Гроссман, Леонид Петрович: *Гофман, Бальзак, Достоевский*, София, 1914. №5; Ботникова, А. Б.: *Э.Т.А. Гофман и русская литература*, Воронеж, 1977, Воронеж.; Тамарченко, Натан & Белянцева, Анна: *Традиции Гоголя и Гофмана в «Двойнике» Достоевского*, Москва, 2003, вестия РАН. /Серия литературы и языка./

<sup>8</sup> Szimbolikus szubtextusok alatt egy olyan hermeneutikus modellt értem, melyet a megfelelő intertextusok hoznak működésbe az adott szövegen belül, s amely azáltal, hogy mindenütt ugyanazt a szimbolizmust közvetíti, a közvetlenül adott diskurzust egy vele egyszerre jelen lévő, másikba fordítja át. Ehhez lásd: Riffaterre, Michel: *Az intertextus nyoma. Helikon*, 1996. 1-2. sz. 67–81. o.; Riffaterre, Michel: *Szimbolikus rendszerek a narratívában*. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, 1998, Kijárat, 61–85. o.; Riffaterre, Michel: *A fikció tudattalanja*. In Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest, 1998, Kijárat, 85–105. o.

„...A HOFFMANN-NAL VALÓ BARÁTSÁGRÓL”<sup>9</sup>

Hoffmann irodalmi munkásságának közvetlenül a halála után nem annyira a saját kultúrájában, mint inkább francia és orosz nyelvterületen volt érezhető hatása.<sup>10</sup> Műveinek legnagyobb része a harmincas évek folyamán orosz fordításban is napvilágot látott, s óriási népszerűségnek örvendtek Oroszországban. Dosztojevszkij a harmincas évek végén, tizenhétéves korában olvasta először a teljes Hoffmann-életművet („Elolvastam Hoffmann összes művét, oroszul és németül”; „Hoffmannról beszélgettünk, akiről annyi szó esett köztünk, akinek könyveit annyit bújtuk”),<sup>11</sup> amikor az orosz hoffmannizmus első nagy hulláma már lecsengőben volt. Ám éppen ez tette lehetővé, hogy az író teljesen önálló és sajátos viszonyt alakítson ki Hoffmann-nal – illetve rajta keresztül a német romantikával is –, mely attól kezdve a legkülönbözőbb művészi inspirációk forrásaként szolgált a számára.<sup>12</sup>

Korai írásai közül a legismertebb, nyíltan hoffmannizáló művei például a *Szegény emberekkel* azonos évben, 1846-ban, keletkezett *A hasonmás*, majd 1847-ben *A háziasszony* című, melyeket a kortárs kritika sem hagyott szó nélkül.<sup>13</sup> Mindez abból a szempontból érthető, hogy az orosz irodalmi ízlés ekkorra jócskán meghaladta már a Hoffmann-mesék misztikus-fantasztikus világát, s különösen a *Holt lelkek* megjelenése óta (1842) az efféle diskurzusok stílusetalonja a realizmus volt. Dosztojevszkij azonban ennek ellenére sem szakított a hoffmanni romantika eszméivel, jól látszik ez például az 1848-ban megjelent *Fehér éjszakákon*, melyben a Hoffmann iránti irodalmi rajongás teljesen explicit részét képezi a szövegnek vagy a *Gyöngeszív* Anselmust-idéző kalligráfus hősén, s a mű befejező részének azon részletén is, mely később, egy másik írásába átemelt részletként, mint „Néva-parti látomás” vált közismertté.

A száműzetés éveit követően, az idegen cenzúra kikerülése céljával alapított *Vremja* bevezető számában megjelenő három Dosztojevszkij-írás szintén mindegyike név

<sup>9</sup> Részlet a *Fehér éjszakákból*: „... a mi álmodozónk, ő a főszereplője ennek a képnek [...] Azt kérdezi talán, Nasztyenka, hogy miről ábrándozik? [...] Hát mindenről... a költő szerepéről, akit kezdetben nem akartak elismerni, aztán megkoszorúztak; a Hoffmann-nal való barátságról...” In Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Elbeszélések és kisregények I.* Budapest, 1973, Helikon, 451. o.

<sup>10</sup> Kaiser, Gerhard R.: *E. T. A. Hoffmann.* Stuttgart, 1988, Metzler, 180–188. o.

<sup>11</sup> Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Tanulmányok, levelek, vallomások.* Budapest, 1972, Helikon, 176, 394. o.

<sup>12</sup> Passage 1954, 5. o.; Johns, Malcolm V., & Terry, Garth M.: *New Essays on Dostoevsky.* Cambridge, 1983, Cambridge University Press, 21–28. o.

<sup>13</sup> Ld. Belinszkij kritikáját: „Dosztojevszkij *A háziasszony* című műve maga a borzalom! Nyilvánvalóan Marlinski és Hoffmann elegyítésével kísérletezik, megspékelve még egy kis Gogollal. Igaz ugyan, hogy korábban írt másfajta regényeket is, de az újabb művei csapnivalóak. A vidéki közönség eleve nem kedveli, a *Pétervári Kritika* pedig már a *Szegény embereket* is támadja; jómagam szintén reszketek a gondolattól, hogy még egyszer kézbe kelljen vennem ezt a regényt.” (saját fordításom, az orosz eredetit angolul idézi: Passage 1956, 63. o.).

szerint hivatkozik Hoffmannra.<sup>14</sup> A lapindító *Pétervári látomások versben és prózában* című Dosztojevszkij-tárca, mely leginkább az ugyanitt publikálandó új regény előszavaként értelmezhető,<sup>15</sup> s amelyben Dosztojevszkij saját irodalmi múltját idézi meg, maga is rögtön a romantika transzcendens-felfogásának retrospektív legitimizációjával indít. A szöveg elején olvasható Néva-parti látomás – amellet, hogy valóban a *Gyöngye szív* című kisregény zárófejezetéből való szó szerinti átvétel<sup>16</sup> – maga is ugyanazt az imaginatív transzformációt jeleníti meg, mint *Az arany virágcserep* Elba-parti víziója:

„A Névához érve megálltam egy percre, és fürkésző pillantást vettem a folyóra, a ködbe vesző, fagyosan elmosódó távolba, melyet hirtelen vérvörösre festett a ködös látóhatáron ellobbanó alkony utolsó bíbora. [...] A sűrű levegő remegett a legkisebb nesztől is, és [...] úgy látszott, mintha új épületek támadnának a régiek fölött, új város épülne a levegőben...”

„Összerezentem, és szívemet ebben a pillanatban mintha forró véráram öntötte volna el, mely hirtelen felforrósodott a hatalmas, de számomra eladdig ismeretlen érzés hevétől.”

„...mintha egy új, tökéletesen új világra születtem volna, [...] azt hiszem, ettől a perctől kezdődött létem...”<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Ezek egyike maga a *Pétervári látomások* („olyan kellemes volt az *Ármány és szerelmet* vagy Hoffmann elbeszéléseit olvasgatni” (In Dosztojevszkij 1972, 205. o.), másik a *Megalázottak és megszorítottak* című regény első fejezete, melyben egy Hoffmann-intertextus, *Az elhagyott ház* című novella felfedésének kulcsát szolgál: „az öreg meg a kutyája mintha Hoffmann egyik, Gavarni illusztrálta lapjáról lépett volna le”. In Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *Megalázottak és megszorítottak. Feljegyzések a holtak házából*. Budapest, 1983, Európa, 11. o. (A regény szövegét minden további esetben ebből a kiadásból idézem, zárójelben az oldalszámmal.) Harmadik az *Edgar Poe három elbeszélése* című tárca, mely szintén a Hoffmann iránti rajongás őszinteségét bizonyítja: „Hoffmann egyébiránt mérhetetlenül felette áll Poe-nak mint költő. Hoffmannnak van eszménye, igaz, nem mindig pontosan körvonalazott, de ebben az eszményben tisztaság van, valódi, őszinte emberi szépség. [...] Micsoda igaz, érett humor, a valóság micsoda ereje, mekkora rosszmájúság, milyen típusok és portrék, és mellette – a szépség micsoda szomja, milyen fénylő, tiszta eszmény!” In Dosztojevszkij 1972, 216–217. o.

<sup>15</sup> Fanger, Donald: Dostoevsky's Early Feuilletons: Approaches to a Myth of the City. *Slavic Review*, 1963, Vol. 3. 469–482. o.

<sup>16</sup> „Az új írásba áthelyezett korábbi szövegrész épp a tárca esszéisztikus jellege és autopoétikus szándéka okán új funkciót kap: a kisregény hőséneke megnyilatkozása beépül a tárcaíró szövegébe, minek következtében egy szereplő „ábrázolt szavává” minősül át. Ennek a ténynek különös hangsúlyt kölcsönöz, hogy a tárcaíró mintegy húsz évvel korábbi magánbeszédét most az írás témájává teszi, s ezzel saját beszédmódját poétikai-nyelvi kritikának veti alá.” In Kovács Árpád: *Prozéma és metafora* (Szavak és tettek Dosztojevszkij prózájában). In uő (szerk.). *A regény és a trópusok, Diszkurzívák*. Budapest, 2007, Argumentum, 103. o.

<sup>17</sup> Dosztojevszkij 1972, 203, 204. o.

„Közvetlenül előtte a szépséges Elba hullámai csörgedeztek és zúgtak, a túlparton a káprázatos Drezda merészen és büszkén döfte fényes tornyait a ködfátyolos égbe, mely alámerült a virágos mezőkre és frissen zöldellő erdőkre és a mély alkonyból csipkés tarajú hegyek adtak hírt a messzi Csehhonról.”

„Ekkor minden tagját mintha áramütés járta volna át, benseje megremegett, [...] keblét majd szétfeszítette a legmagasztosabb boldogság és a legmélyesébb fájdalom eleddig soha nem ismert érzése.”

„Ekkor megrezzent és megmoccant minden, akárha vidám élet pezsdült volna.”<sup>18</sup>

A *Pétervári látomások*... több okból is kedvelt témája az irodalomelméleti vizsgálódásoknak. Egyrészt a fantasztikum szövegbeli megjelenéseként, a hozzá kapcsolódó szimbolikus jelentések és motívumok vonatkozásában. Ebben a szövegében „Dosztojevszkij egyfajta leltárt készít első korszakáról, az 1840-es évek poétikai és szellemi hozadékáról, [...] s a vizsgált szövegrészben található szimbólumok – Néva, Pétervár, szöglet, füst, gőz, alkonyat, az alkonypír utolsó sugara, fagy, hó, titok, félelem, szorongás, sóvárgás, álmodozás, ábrándozás, látomás stb. – az író poétikájának legjellemzőbb egyedi elemei”.<sup>19</sup> Másik ilyen ok, hogy a *Látomások* maga is „pétervári szöveg”, s mint ilyen, az orosz irodalom tán legproduktívabb kánonjának közismert darabja. Pétervár, a káprázatok mitikus városa és a róla szóló szöveg „egy mélyebb realitássférát alkotnak, amelynek terében folytonosan az élet és a halál alaptémái játszódnak le” a halál legyőzéséhez és a megújuláshoz, az örök élethez vezető út ideája formálódik.<sup>20</sup>

Ha ugyanezt a fókuszot kitágítjuk még a szóban forgó Hoffmann-referenciával, az eredmény voltaképp magától adódik. Az alkotóvá válás elsődleges feltételének Dosztojevszkij tudniillik maga is ugyanazt a transzcendentális beavatódást (a valóság és fantasztikum keveredésének megtapasztalása) tartotta, amely a korai német romantika hagyományaiból ismert. A két szövegrészlet közti textuális párhuzamok emellett azt is jól mutatják, hogy a jellegzetesen dosztojevszkijinek mondott bázis-metaforák majd mindegyike Hoffmann poétikájából (első és legnagyobb műgondal megírt elbeszéléséből) eredeztethető, illetve bizonyos értelemben mindegyikük eleve a világok közti átjárhatóságot szimbolizáló, naplemente-motívum kísérőjegyeként azonosítható.

A naplemente vagy szürkület (*Dämmerung*) *Az arany virágcserep* legfőbb történetképző motívuma, mely valójában maga is Friedrich von Hardenberg, azaz No-

<sup>18</sup> Hoffmann, E. T. A.: *Az arany virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony*. Budapest, 2013, Európa, 10, 14. o.

<sup>19</sup> Kovács 2007, 93. o.

<sup>20</sup> Toporov, Vlagyimir Nikolajevics: Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban. In Nagy István (szerk.): *Történelem és mítosz. Szentpétervár 300 éve*. Budapest, 2003, Argumentum, 317. o.

valis poétikájára (fogalmi eredetét tekintve pedig a böhmei misztikára<sup>21</sup>) visszavezethető szövegelem.<sup>22</sup> A kifejezés alapját adó *dämmern* ige az alkonyi vagy hajnali félhomályhoz kötődő 'szürkül' értelmezés mellett használatos még a 'mereng', 'ábrándozik', 'félálomban van' jelentésekben is. Egyszerre vonatkozik tehát a külvilágra, valamint a külvilágot eseményként átélő szubjektumra is; ez teremti meg a motívum metaforikus státuszát, melyet a korai romantika szerzői gyakran ki is használtak bármiféle átmeneti stádium, illetőleg az ún. „köztes létállapot” jelölésére. Fontos különbség azonban, hogy miközben a novalisi szürkület még leginkább a hajnali fényviszonyokhoz, s ezeken keresztül az új élet születésének valódi, természet ihlette metaforikájához kötődik, a hoffmanni *Dämmerung*okban ez az átváltozás már az éjszakai sötétség beálltát megelőző színpompás naplementékhez, s rajtuk keresztül az emberi fantázia birodalmához rendelődik hozzá. Dosztojevszkij tehát eleve is ezt a hoffmanni mintát vitte tovább a negyvenes évek álmodozó hőseivel, itt azonban fontos különbséget jelent, hogy miközben Hoffmann-nál a motívum még szorosan a tavaszhoz, s az él(ed)ő természet képeihez kötődik, addig a *Látomások* szürkületéhez – ahogy a *Megalázottak...* bevezető fejezetében is – a fagyos, dermesztő hideg kapcsolódik legfőbb kísérőjeggyül.

#### AZ ARANY VIRÁGCSERÉP MINT A MEGALÁZOTTAK... NARRATÍVÁJÁT GENERÁLÓ HOFFMANN-INTERTEXTUS

A riffaterre-i teória szerint a narratíva intertextusa a „fikció tudattalanjának” szerepét tölti be, melyet az olvasó azért fedezhet fel, mert maga a narratíva tartalmaz olyan kulcsokat, melyek visszavezetnek hozzá. Az így felfedett intertextus hozhatja mozgásba aztán az adott szövegen belül azokat szubtextusokat, melyek mnemonikus funkciójuk szerint újraélesztik a narratíva bizonyos pontjait, amelyek fölött a lineáris olvasat egyébként elsiklik. A szimbolikus szubtextus „általában a fő narratív vonal mentén feszül különálló, egymást követő változatokban. [...] A történet, amelyet elmond, a tárgy, amelyet leír, szimbolikus és metanyelvien a regényre, mint egészre, és néhány szempontból a lényegére utal.”<sup>23</sup> Feltevésem szerint a *Megalázottak...* elsősorban és alapvetően ars poétikus elbeszélés, valódi/szimbolikus jelentése emiatt a mű megalkotása során íróvá váló főhős, Iván Petrovics, személyes történe-

<sup>21</sup> Ugyanitt megjegyzendő, hogy *Az arany virágcserep Böhmerlande* kifejezése ebben a kontextusban maga is Atlantisz transzcendens birodalmának Jakob Böhme nevét rejtő, s szintén a novalisi meseregény nyelvi mintáját követő metaforája: „aus tiefer Dämmerung gaben die zackichten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande.” In Hoffmann, E. T. A.: *Der Goldne Topf, Ein Märchen aus der neuen Zeit*. Frankfurt am Main, 1981, Insel Taschenbuch, 11. o.

<sup>22</sup> Lovizer Lilla: Szövegközi motívumok ironikus transkripciói E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* című művében. *Filológiai Közöny*, 2019. 4. sz. 115–138. o.

<sup>23</sup> Riffaterre 1986, 61–62. o.

téhez kötődik, akinek megformálásakor Dosztojevszkij jól felismerhető autobiografikus elemeket is felhasznált. Ez a szimbolikus jelentéstartalom jelenik meg azokban a szubtextusokban, melyeket *Az arany virágcserep*hez fűződő intertextuális viszony aktivizál a narratíva bizonyos pontjain.

*Az arany virágcserep* (szintén) Hoffmann írói ars poeticájának foglalataként kanonizálódott, s valójában a romantikus alkotásmítosz meseeparodiaként való átértelmezése,<sup>24</sup> mely ugyancsak szép számban tartalmaz valós életrajzi elemeket. Részben ugyanez magyarázza a szakirodalom megosztottságát a műértelmezés tekintetében, hiszen azok az elemzések, melyek Anselmust tekintik főhősnek, általában a romantikus költő fejlődéstörténeteként olvassák a művet.<sup>25</sup> Ám ha Anselmus helyett a fikatív elbeszélőt helyezük előtérbe, könnyen belátható, hogy a romantikus értelemben vett Bildungsromanról *Az arany virágcserep* művészi kivitelű karikatúrát fest.<sup>26</sup> Főhőse alakjában Hoffmann épp a korai romantikára jellemző idealizmust, a misztikus-szinkretista rajongást, az ezekhez rendelt nyelvhasználatot, s azt a patetikus, üdvözítő episztemológiát figurazza ki, melynek szellemében például Novalis meséi is megfogantak.<sup>27</sup>

Épp emiatt érdekes s vizsgálandó külön is az a szövegközi kapcsolat, mely a bevezető szakasztól kezdve konzekvens logika szerint generálja a Dosztojevszkij-regény szövegét. Maga a történet rögtön ugyanazzal a bázismetaforával, s rajta keresztül a romantika jól ismert mitopétikus hagyományaival indít, akárcsak *Az arany virágcserep*. A regényhős-elbeszélő, Iván Petrovics maga is a tér-idő kontinuum átjárhatóságának hagyományos hoffmanni küszöbén, azaz napnyugtakor („закат солнца”) járkál magányosan a Mennybemenetel sugárúton („Вознесенский проспект”), ahogyan korábban Anselmus is Mennybemenetel ünnepén sétált ki a város szélére, s alkonyatkor telepedett le az Elba-parton. Rögtön látszik tehát, hogy metaforikus értelemben véve az elbeszélés tétje mindkét műben ugyanaz: képessé válik-e a hős saját materiálisan adott lehetőségeinek spirituális eszközökkel való meghaladására (azaz lehet-e Anselmusból atlantiszi költő, Ivánból pedig író)?

<sup>24</sup> Mayer, Paola: Das Unheimliche als Strafe und Wahrung, Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik. *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*, 2000. N0 8. 56–68.; Orosz Magdolna: „Árkádiában éltem én is”, avagy aranykor a virágcserepben. In Kroó Katalin és Ferenczi Attila (szerk.): *Aranykor – Árkádia, Jelentés és irodalmi hagyományozódás*. Budapest, 2007, L'Harmattan, 179. o.

<sup>25</sup> Schmidt, Jochen: *Az arany virágcserep, A romantikus poetológia kulcsszövege*. In Sasse, Günther (szerk.): *Interpretációk, E. T. A. Hoffmann Regények és Elbeszélések*. Budapest, 2006, Láva Kiadó, 31–41. o.

<sup>26</sup> Lubkoll, Christin & Neumayer, Harald (szerk.): *E. T. A. Hoffmann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart–Weimar, 2015, Metzler, 28. o.

<sup>27</sup> Valastyán Tamás: Különvalóság, Novalis és a mese. *Híd*, 2006. 4. sz. 17–24. o.; Táncoz Péter: Az én misztikája a német koraromantikában. *Különbség*, 2014. 1. sz. 197–211. o.

## A TRANZSCENDENTÁLIS SZERELEMFELFOGÁS ELUTASÍTÁSA

Az *arany virágcserep*hez fűződő textuális viszony vizsgálatának létjogosultságát szintén alátámasztja, hogy a *Megalázottak...* narratív struktúrája bizonyos szempontból teljesen *Az arany virágcserep* mintáját követi, s ugyanarra a három szövegrétegre bontható. Az elbeszélés közvetlenül adott tárgya a *szerelmi történet*, melynek három főhőse Aljosa, Natasa és Kátya. Ennek előképét találhatjuk meg az Anselmus-Serpentina-Veronika szerelmi háromszögben, amely egyébként maga is a megfelelő novalisi mintát követi (Heinrich-Mathilde-Veronica). A legfőbb különbség természetesen abból adódik, hogy miközben Novalis és Hoffmann műveiben az igaz szerelem végül abszolút győzelmet arat, s általa a szerelmesek új életre lelnek, addig a *Megalázottak...* történetének minden egyes szerelmi háromszöge épp az idea megvalósulásának lehetetlenségét bizonyítja.

Novalis szerint a tiszta, érzékeken túli szerelem érzése nem evilágból ered; ezért az ilyen szerelemben való lelki egyesülés megadhatja a magasabb igazság felismerését és utat nyit a transzcendens felé. Ez a novalisi gondolat nyilvánvalóan a világon átívelő, eszményi szerelem dantei motívumának „romantikus újjáélesztése”. Mathilde nevével Novalis vélhetőleg szándékosan is az *Isteni színjáték* Matildájára utal, aki Beatrice evilági előképeként, a Földi Paradicsomban válik Dante kísérőjévé, s megmeríti őt a Léthe és az Eunoé folyókban, hogy a költő bebocsátást nyerhesen a Mennyei Paradicsomba (*Purg.* 33. 142–145). Az *Ofterdingen*ben ugyanezzel a megtisztulás-szimbólummal jelenítődik meg a világok közti átlépés (Übergang). A romantika művészetfilozófiája szerint az igaz szerelem tehát a transzcendens birodalmának közvetítő médiuma, mely a hűség szerelmest saját magasabb létformájának elérésére ösztönzi, egyben pedig maga is az így értett műalkotás ihletforrása.<sup>28</sup> Anselmus szintén ezzel az eszményi szerelemmel, vagyis Serpentinával találkozik a már említett Elba-parti naplementében, s neki köszönhetően sejtí meg egy magasabb világ létezését.

Ez a szerelem azonban a Dosztojevszkij-regény világában, illetve, a regénybeli Pétervár világában egyszerűen nem létezik. Iván épp ennek a „hiányát” tapasztalja meg Natasa hűtlenségében, akitől a történet vége felé elhangzik majd maga a tételmondat is („nincs is a földön olyan szerelem, hogy mind a ketten egyformán szeressék egymást” [344]). Ez az állítás szintén egyértelmű szemantikai oppozíciót

<sup>28</sup> Horváth Géza: „A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis”. Novalis természetfelfogása a regények regényében, a *Heinrich von Ofterdingen című regénytörredékben*. *Kellék*, 2013. 50. sz. 65–75. o.



képez az előbb leírt, romantikus szerelem-felfogás Novalisnál olvasható eredetijével („Heinrich! Két ember egymást ennyire még sohasem szerette!”),<sup>29</sup> melynek regénybeli paródiájaként a Smith lány és a regény idejében rég halott Heinrich Maszlobojev által elmesélt története szolgál.<sup>30</sup>

## A ROMANTIKUS ÁRKÁDIA-TOPOSZ FELBOMLÁSA

A narráció második rétege, a titokregény, azaz Nelli és a Smith család kálváriája; metaforikus értelemben szintén megfeleltethető a Hoffmann-, s rajta keresztül a Novalis-mű *intradiegétikus* narrációival, azaz az Atlantisz-mítosz egy-egy sajátosan romantikus átdolgozásával. Ahogy erről a *Dämmerung-motívum* kapcsán korábban szó esett, Atlantisz csodálatos világa *Az arany virágcserep* első szürkületében nyilatkozik meg Anselmus előtt. Ekkor, a Serpentina iránt fellobbant szerelem hatására hirtelen maga is hallani és érteni véli a bodzabokor, az esti szellő vagy épp a napsugarak hangját, csakúgy, mint a virágok illatának énekét (*natura loquitur*). Ez a leírás tökéletesen megfelel Novalis *Aranykor*-fogalmának, mely az „ősharmónia” állapotát jelenti, mikor a szavak igéző ereje még egyaránt ismert volt a természet élő és élettelen elemei előtt.<sup>31</sup> Ennek, a valaha létezett *Földi Aranykornak* emlékképe az *Ofterdingen* első, Hérodotosz nyomán keletkezett meséjében, Arión történetén keresztül jelenik meg először, míg a harmadik fejezet Atlantisz meséje már a költővé válás allegóriájaként értelmezhető. A novalisi Atlantisz tehát az eredeti mitológéma újraszűzsésített, utópikus jelentéstartalommal mesévé bővített változata, mely a Novalisra jellemző triadikus felépítést követi (harmónia – harmónia felbomlása – harmónia helyreállítása).<sup>32</sup> Ugyanez az Aranykor, illetve maga Atlantisz a regény egyre magasabb szinteken ismétlődő cselekménysorozatának betetőzésével, a történet során költővé váló Heinrich költészetének varázsából teremtődött volna újjá. Ennek a klingsohri mese szolgál ugyanilyen beágyazott, párhuzamos allegóriájaként, melyben *János jelenéseinek* biblikus világa az északi mitológiával és Jakob Böhme misztikájá-

<sup>29</sup> Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Budapest, 1985, Helikon, 100. o.

<sup>30</sup> „A legsztelenebb, legörültebb nő volt a földön. [...] gondold csak át a körülményeket: ezt a romantikát, ezt a sok mennyei ostobaságot a legvadabb, legörültebb méretekben [...] kezdettől fogva valami mennyet képzelt a földre, angyalokkal benépesítve, fenntartás nélkül szeretett, határtalanul hitt, s meggyőződésem szerint nem attól bolondult meg később, hogy a férfi nem szerette többé, és elhagyta, hanem azért, mert csalódott benne, mert a férfi képes volt őt megcsalni és elhagyni.” (400) Heinrich alakjának – mint „az abszolút emberi jóság” – parodisztikus jellegét azok a fiktív családnevek, amiket Maszlobojev ad neki történetmesélés közben (pl.: *Pfefferkuchen*, 'Mézeskalács'; *Frauenmilch*, 'Anyatej'; *Bruderschaft*, 'Testvériség') szintén jól mutatják.

<sup>31</sup> Novalis: *A kereszténység, avagy Európa, A szaiszi tanítványok*. 2014, Attraktor, 28–34. o.; Pedersen, Frode Helmich: *Mythos und „Goldene Zeit” bei Hermann Broch und Novalis*. ZMG 2015, 105–118. o.

<sup>32</sup> Orosz Magdolna: „Progresszív egyetemes poézis” *Romantikus ellentételezések és utópiák*. Budapest, 2007, Gondolat, 55–64. o.

val fonódik össze. Atlantisz utópikus fikciójában a novalisi poézis így valójábanban a világ elveszett, harmonikus állapotát állítja helyre (ezzel mintegy az emberiség kulturális fejlődésének is történeti-filozófiai foglatát adva).

Hoffmann Atlantisza azonban nem csupán strukturális, de funkcionális értelemben is egész másfajta szerephez jut, minthogy a böhmei teremésszemlélet és újjászületés-tan együttes, mesei parodisztikus átíratában, egy, a valóságtól független fantáziabirodalomként szemantizálódik újjá. Hoffmann ezáltal nem csak a korai romantika „új Aranykor-ideáját” kérdőjelezi meg, hanem annak bármiféle közvetítő eszköz általi megvalósíthatóságát is.

Ez a fajta szkeptikus-ironikus szemléletmód a *Megalázottak...*-ban aztán egyértelmű tagadásba fordul. A Smith lány elcsábításával kibillentett harmónia helyreállítására eleve nincs semmi remény; épp ezt jeleníti meg az öreg Smith, illetve Azorka ('Hajnal') halála rögtön a regény kezdetén. Böhme első és legismertebb könyvének címe: *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (1605), emiatt a hajnalpír több, a Goethe-korban keletkezett irodalmi műben is jól azonosíthatóan a böhmei misztika, illetve a spirituális értelemben vett újjászületés metaforájaként szerepel. Azorka halálának misztikus-szimbolikus jelentése eszerint éppen az, hogy nem maradt a feltámadásnak semmilyen valódi lehetősége; a hajdanvolt Aranykor bármiféle helyreállítása kudarcba fulladt voltaképp már azelőtt, hogy Iván egyáltalán kilépett volna az utcára „tavaly március huszonkettedikén”. Noha az *in medias res* regénykezdet ezt részint elfedi, de Natasa hűtlensége már jó félévvel az öreg Smith halála előtt bekövetkezett. Iván pedig akkor és azáltal vesztette el minden korábbi hitét, illetve képességét arra, hogy bármiféle hős szerepet tölthessen be – akár a Natasával valóban zajló szerelmi történetben, akár a Nelli alakjához kötődő metaforikus történeti síkon. Ez a fajta impotencia a szöveg szimbolikus jelentésrétegébe szintén eleve kódolt; s a Néva-parti naplemente fagyos hidege eszerint épp a főhős belső világának, *halott szívének* térbeli megjelenítését szolgáló alakzat. Iván háromszor is ugyanezzel a kifejezéssel azonosítja saját érzelmi állapotát a narráció szövegében:

„Igen, csaknem pontosan egy évre rá! Egy derűs szeptemberi napon estefelé betegen mentem el az öregekhez, *dermedt volt a szívem* (с замиранием в душе– ‚meghalt a lelkem’), és szinte ájultan rogytam le a székre, úgyhogy ők is megjíjedtek, amikor rám néztek.” (40)

„*Megdermedt a szívem.* (Сердце упало во мне– ‚leesett bennem a szív’) Éreztem én ezt, már amikor hozzájuk mentem; talán már jóval régebben is ködösen felrémlett nekem; most azonban villámcsapásként értek szavai.” (46)

„Egész boldogságom odalett ebben a percben, életem kettétört. Fájdalmasan éreztem ezt... [...] *Gondolataim megdermedtek* (Мысли мои мертвели– ‚a gondolataim meghaltak’), a lábam rogyadozott...” (62)

Hős-elbeszélőnk, eszerint hiába sétálgat alkonyatkor a Mennybemenetel sugárúton, s hiába pillantja meg ott az öreg Smith kísérteties alakját is; élettelen szíve eleve lehetetlenné tesz bármiféle spirituális átalakulást. Ugyanezt a minőséget hordozza magában a *Petrovics* ('kőszikla') név szemantikája is, amely egyben a halált hozó, bűnös város, Pétervár metaforikus jelentéskomplexumához („holt kövek városa”) van eleve hozzárendelve:

„Továbbra is nagy regényemen dolgoztam; a munka azonban ismét kisiklott kezemből; mással volt tele a fejem... Eldobtam a tollat, és az ablakhoz telepedtem. Alkonyodott, s bennem egyre nőtt a bánat. Súlyos gondolatok zaklattak. *Folyton az járt az eszemben, hogy Pétervárott végül is elpusztulok*. Közeledett a tavasz; magamhoz térnék, gondoltam, ha kiszabadulnék Isten szabad levegőjére, ha beszívnam a friss mezők és erdők illatát; oly rég nem láttam ilyesmit!... [...] Akkor még álmodoztam erről, s reménykedtem a feltámadásban.” (62–63 – kiemelés tőlem)

Ebben a leírásban jól érezhetően ugyanaz a novalisi Árkádia-toposz idéződik meg, amelyről korábban már szó esett, s amely a Natasával közösen eltöltött vidám gyermekkorra való visszaemlékezés kapcsán másutt is megjelenik a szövegben – konkrétan a Pétervárhoz kötődő motívumokkal alkotott szemantikai oppozícióban:

„Ó, kedves gyermekkorom! [...] Milyen ragyogó, mennyire nem *pétervári nap* járt akkor az égen, s milyen élénken, vidáman vert a kis szívünk. Akkor erdők és mezők vettek körül, nem *pedig holt kövek halmaza*, mint most. [...] Gyönyörűséges aranyidő! Először mutatkozott nekünk az élet rejtelmesen és csábítón, s oly édes volt ismerkedni vele. Akkor minden bokorban, minden fában mintha még valaki lakott volna, valami titokzatos, ismeretlen lény; a mesevilág összeolvadt a valósággal...” (21 – kiemelés tőlem)

Ez tehát az az idill, amely a *Megalázottak...*-ban végérvényesen elveszett; s a történet előrehaladásával voltaképp ugyanez válik fokozatosan nyilvánvalóvá. A Nellivel való találkozás szintén nem segíthet, noha a kislány motivikus funkcióját nevének szemantikája teljesen egyértelműen jelzi – *Jelena* 'napfény' – az eltévedt kis napsugár nem képes már meglágyítani a kővé vált szívet.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> A szövegben Nelli metaforikus megjelenítője ugyancsak az eltévedt fénysugár, amely szimbolikus értelemben előre jelzi a kislány érzését a történet hatodik éjszakája előtt: „Csak estefelé bukkant elő egy percre a nap, s egy eltévedt napsugár, nyilván kíváncsiságból, betekintett a szobámba is.” (62)

## A ROMANTIKUS FEJLŐDÉSREGÉNY-SÉMA LEBONTÁSA

A hóbortos, ábrándozó lélek paródiája Dosztojevszkijnél nyilvánvalóan Aljosa, „az örök gyermek” figurája. Az ő alakja köré szövődő szimbolikus szubtextusokat szintén a Hoffmann-intertextus Anselmusához való hasonlóság aktivizálja. Az Aljosához kapcsolt, s a szövegben állandóan ismétlődő gyermeki jelzők („mint egy gyermek”, „gyermeki vidámság”, „gyermekes nyíltság”, „gyermekes kétségbeesés” stb.) ugyancsak explicit utalásként szolgálhatnak *Az arany virágcserep* „gyermeki költői lelkület”-motívumára<sup>34</sup>, melynek metaforikus bázisa valójában szintén Novalistól (*kindisches Gemüt*), illetve végső soron Schillertől eredeztethető. A romantika idealizmusának egyik közismert tétele a gyermeket, mint természeti-egész lényt határozza meg. Emiatt képes a gyermeklelkű költő egységében érzékelni az őt körülvevő természetet, s feltárni annak legbensőbb lényegét.<sup>35</sup> Mindez azért fontos, mert eredetileg ő; a *gyermeki lélek* volna a romantikus fejlődésregény alanya és főhőse; ahogyan például Novalis meseregényének címszereplője, Heinrich von Ofterdingen maradéktalanul be is tölti ebbéli misztikus-fantasztikus küldetését. A Hoffmann-hősök ellenben sokkal inkább az eredeti idea ironikusan megjelenített karikatúrái (mesehősök); köztük is elsőként Anselmus, akinek – mint tudjuk – távolról sem saját tehetsége és/vagy kitartása folytán, csupán a lindhorsti mágiának köszönhetően (kristálypalackban való megtisztulás) sikerül átjutnia Atlantiszba.

A *Megalázzottak...* cselekményében ez a fajta magnetizmus már nem játszik szerepet; Aljosa alakja százalmasan nevetséges és teljesen cselekvőképtelen figura marad végig az elbeszélés során – némely megnyilvánulása ráadásul meglehetősen gúnyos Hoffmann-allúziókat rejt.<sup>36</sup> Vele áll bizonyos oppozícióban a fiktív elbeszélő, Ivan Petrovics alakja (szimbolikus értelemben szintén *Az arany virágcserep* Anselmusának és fiktív narrátorának egymáshoz való viszonyát modellálva), aki viszont épp ugyanezt; az álmodozás/fantáziálás képességét veszítette el, ami miatt lassan írói tehetsége is odavész (vö. a regény eredeti alcímével: *Egy sikerületlen irodalmár feljegyzései*).

A valódi művész megszületésének első lépcsőfoka a romantikus hagyományok szerint az a beavatódás (a transzcendens valóság megtapasztalása), melynek átélését – ahogyról korábban szó esett – az igaz szerelem érzése (a női princípium megjelenése) teszi lehetővé. Novalisnál ez természetesen maga a kék virág, Anselmus számára pedig a varázslatosan kék szempár. Az így megsejtett magasabb igazság valódi

<sup>34</sup> Hoffmann 2013, 77. o.

<sup>35</sup> Schiller, Friedrich: A naív és szentimentális költészetéről. In Kelemen Hajna (összeáll.): *A romantika az európai irodalomban*. Budapest, 1993, Holnap, 27–29. o.

<sup>36</sup> Pl.: „Igaz, magam is tudom, hogy könnyelmű vagyok, és nemigen alkalmas semmire, de tudja, tegnapelőtt csodálatos ötletem támadt. [...] elbeszéléseket akarok írni és eladom őket a folyóiratoknak, akárcsak maga. [...] ha nem sikerül a regény, legrosszabb esetben zeneleckéket adhatok. Nem tudta, hogy értek a zenéhez? [...] Végül, a legeslegrosszabb esetben valóban állást vállalhatok.” (58–60)

megértésében, illetve az új világban való új élethez szükséges felkészülésben a tanító/mester (férfi princípium) segíti a főhőst. Novalis regényében ez a költőfejedelem Klingsohr motivikus szerepe, *Az arany virágcserep* történetében pedig Lindhorst királyi titkos tanácsos/alkimista mágus látja el ugyanezt a feladatot. Mindezek után, amennyiben a jelölt a megfelelő próbákat kiállja, s szerelmében állhatatos marad, elnyerheti szíve választottját. A szerelmesek egyesülésével születik meg aztán maga a poézis; melynek szimbóluma Novalisnál Astralis éteri lény, Hoffmann-nál pedig a szerelmesek Atlantiszba való átjutása jelképezi ugyanezt.

Ez tehát az a rendszer, mely a romantika hagyományai szerint valójában a szep-lőtelen fogantatás ideológiájára épül, s ami itt, a *Megalázottak...*-ban helyrehozhatatlanul összekuszálódik. Natasa kék szemében eleve nem az a mennyei szerelem fénylik, amely Ivánt híven tudná támogatni az előtte álló úton. Nem véletlen, hogy az elbeszélő főhős, írói tevékenysége a regény elejétől fogva az öreg Smith-hez (az ő otthonában talál magának az íráshoz megfelelő helyet), illetve Nelli alakjához (ihletforrás, történetek közti összekötő kapocs: „Megrezzentem. Egész regény bontakozott ki hirtelen képzeletemben.” [195]) kötődik. Ennek ellenére tanítómestere végül mégiscsak a gátlástalan Valkovszkij herceg lesz („Az erényről, kedves tanítványom (engedje meg, hogy így becézzem: ki tudja, talán javára válik az oktatásom) ... Tehát, kedves tanítványom, az erényről már megmondtam: minél erényesebb az erény, annál több benne az önzés.” [293]), aki emellett tetemes részt vállal az események alakításában is. Nevének szemantikája ennek tökéletesen megfelel; hiszen egyrészt maga is a bűnös város metaforikus értelmezési köréhez tartozik (Pjotr → Petrus, 'kőszikla'), „(ál)tanítói minőségében” pedig a juhakolban garázdálkodó farkas (Valkovszkij → volk, 'farkas') evangéliumi toposzát idézi fel (vö.: Ján 10, 7-16).<sup>37</sup>

Az öreg Smith alakja részben szintén a bibliai referencia segítségével értelmezhető. Jeremiás próféta a megromlott Jeruzsálem pusztulását és üdvösségének ígérését ugyanúgy megjövendölte; mint ahogy Ivan ('az ígérlet földje') Petrovics ('kőszikla') nevében is mindkét jelentés eleve adott. Csakhogy az öreg alakja sokkal inkább a *Siralmak* Jeremiását, s a hitét veszített, a próféta szereppel meghasonlott ember vég-ső lemondottságát idézi fel. Ebben a vonatkozásban Azorka halála (vagyis a hajnal megsemmisülése) szintén a saját jövendöléseibe vetett hit elvesztésének lehet szimbolikus megjelenítője (vö.: „Az Úr kegyelmessége az, hogy még nincsen végünk; mivel nem fogyatkozik el az ő irgalmassága! Minden reggel meg-megújul; nagy a te hűséged!” [Sir 3,22-23]). Smith mozdulatlansága, mozdulatlan tekintete, mozdulatlan arca; saját bűnével (büszkeség, makacsság vö.: „a megkeményedés elveszt”) van

<sup>37</sup> Pétervárhoz így egyrészt a város regénybeli metaforikus meghatározásán keresztül („holt kövek városa”), másrészt a farkas-alak bibliai szemantikáján keresztül is kapcsolódik (Szabó 1999). Jeremiás próféta jövendöléseiben Jeruzsálemet Babilonnal, a bűn városával, azaz János jelenéseinek közismert meghatározása szerint „a vérengző vadállat és a parázna nő városával” állítja párhuzamba; ez a metaforikus jelentéstartomány (a pusztulásra ítélt, a pusztulást hozó rossz) ugyancsak kiterjedt értelmezési lehetőségeket kínál a regényben – akár Natasa alakjáig bezárólag.

összefüggésben, mely épp a jeremiási jövendölés korábbi intéseit hagyja figyelmen kívül: „Nosza térjetek meg, kiki a maga gonosz útaról és jobbitsátok meg útaitokat és cselekedeteiteket! Ők pedig azt mondják: Hagyd el! Mert mi a magunk gondolatai után megyünk és mindnyájan a mi gonosz szívünk hamisságát cselekszük” (Jer 18, 11-12: – vö.: „minél erényesebb az erény, annál több benne az önzés”). Iván, saját szívének dermedtsége folytán, maga sem tud megbocsátani Natasának, hiába kéri tőle Nelli, hogy halála után vegye majd el feleségül. Úgy tűnik tehát, metaforikus értelemben véve az öreg Smith valóban – Lindhorsthoz hasonló – kulcsfigurája lehet(ett volna) az egész regénynek. Ezt támasztja alá a Smith név szemantikája is, mely a német schmied-en keresztül egészen a görög szmíleig vezet vissza (σμίλη, 'faragókés, véső')<sup>38</sup>, s amelynek mestereként ő talán sikerrel vállalkozhatott volna Iván kővé dermedt szívének művészi megmunkálására (vö.: Anselmus Lindhorst által irányított spirituális transzmutációja).

#### A HOFFMANNI ALKOTÁSMÍTOSZ ÉRVÉNYTELENÍTÉSE

Az eddig leírtak alapján megállapítható, hogy a *Megalázottak...* regényi szüzséje igen erősen kötődik Hoffmann poétikájához, s rajta keresztül a német romantika idealista alkotásfilozófiájának közismert tételeihez. Ezeknek a történetalkotás során tételesen végigvitt újraértelmezésével (lebontásával, paródiájával) az a romantikus Dosztojevszkij-hős, aki a negyvenes évek kisregényeiben eszmei tisztasága miatt még tragikus sorsával is szimpátiát keltett, mostanra végleg meghasonlott önmagával, s szántalmasan tehetetlen, passzív résztvevőjévé vált csupán a saját maga által (!) elmondott történetnek. Ennek felel meg a szüzsében az a körülmény, hogy Iván nem csupán viszonzni, de megérteni sem képes Nelli iránta érzett, őszinte szerelmét; ám a lány halála (mely szimbolikus értelemben az igaz szerelemben való „anselmusi újjászületés” lehetőségének elvesztésével egyenértékű) után mégis órá gondolván írja meg a regényt – saját halála előtt (amely pedig *Az arany virágcserep* narrátorának példája, vagyis az alkotásban való újjászületés minden további lehetősége elől zárja el az utat). Mindezzel tehát épp ugyanahhoz a kérdéshez érkeztünk vissza, amely a történet bevezetőjében vetődött fel a művészé válás s a világok közti átjárhatóság lehetőségeit illetően. Ámde miközben a hoffmanni meseparódia ebből a szempontból mégiscsak igazi sikertörténet, addig Dosztojevszkij hőse és narrátora teljes kudarcot vall. Metaforikus értelemben ugyanerre hívja fel a figyelmet az a körülmény, hogy Iván alkotói aktivitása a regény végére nem csupán elválik, hanem valódi konfliktusba is kerül Nelli alakjával („Miért nem jött el? Nelli mindenáron felkelt az ágyból [...] »Magukkal együtt akarom várni Ványát«, mondta, s a mi Vá-

<sup>38</sup> Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Strassburg, 1899, Trübner, 347. o.

nyánk sehol.” [382]). Mindez valójában az alkotás aktusát eredetileg kísérő „transzcendentális öröm” feladását jelenti; azét az örömet, ami korábban – első regényének megírásakor (azaz Natasa hűtlensége előtt) – még nagyon is Iván sajátja volt:

„Ha valamikor boldog voltam, ez nem sikereim első mámorító perceiben történt, hanem a rajongó álmok és remények közepette szenvedélyes munkával töltött hosszú éjszakákon; amikor beleéltem magam képzeletvilágomba, összeforrtam a magam teremtette lényekkel, mintha rokonaim volnának, mintha valóban élnének; szerettem őket, velük örültem és bánkódtam, sőt néha a legőszintebben megsirattam a legegyszerűbb hőseimet is.” (33)

Nem véletlen, hogy ugyanez a leírás egyben *Az arany virágcserep* lindhorsti végzavát is felidézzi:

„Hát nem épp most járt Atlantiszban, s nincs-e ott legalább egy majorja, mely költői birtokául szolgál? – Mert mi más lehetne Anselmus boldogsága, mint élet a poézisben, minden lény szent egybecsengése, a természet legmélyebb titkának kinyilatkoztatása?”<sup>39</sup>

Iván számára a művészet lassanként elveszíti önérték-jellegét, s aprópénzre váltja írói tehetségét. Hiába jelenik meg ablakában ismét Nelli attribútuma, azaz a hívogató napsugár; Ivánnak ekkor (már) nincs ideje az ihlet sugallatával törődni, s helyette azt a fajta „hamis írást” választja, melyből – legalábbis a romantika hagyományai szerint – nyilvánvalóan nem születhet remekmű:

„Amikor félóra múlva ismét felragyogott a nap, kinyitottam szobácskám ablakát, s fáradt tudómet tágítva, mohón szívtam be a friss levegőt. Gyönyörűségemben már-már félretettem a tollat, minden dolgomat, még a kiadó sem érdekelt, [...] de bár nagy volt a kísértés, mégis legyőztem, s szinte dühvel vettem magam megint a papírra: mindenképpen be kell fejeznem! A kiadó így kívánja, másképp nem ad pénzt.” (379)

Voltaképp ugyanezt teszi explicitté a szövegben a kiadóval folytatott beszélgetés, akinek neve (Alekszandr Petrovics) metaforikus értelemben Valkovszkijével megegyezik, vagyis szintén azt mutatja, hogy a romantikus ihletettségu művészet eleve is halálra van ítélve a holt kövek pétérvári világában. Az Alexander név regénybeli, motivikus funkciója eszerint épp az ő alakjával válik teljessé. Rajta kívül Valkovszkij herceg és Aljosa viseli még ugyanezt a nevet, melynek mitológiai szemantikája szintén nagyon erős szimbolikus tartalommal gazdagítja a szöveget. Az Alexandrosz név Párizs trójai királyfi ismert ragadványneve, kinek alakjához egyben a világ leghíresebb leányszöktetési története kötődik. Dosztojevszkij regényében ugyanezt a szerepet nyilvánvalóan a herceg és fia tölti be, akik ezáltal metaforikus értelem-

<sup>39</sup> Hoffmann 2013, 112. o.

ben véve – s ahogyan erről korábban már szó esett – ellehetetlenítik a romantikus Árkádia-toposz beteljesülését is (Valkovszkij örökre tönkreteszi a Smith családot, Aljosa pedig elcsábítja Iván szerelmét). A kiadó által diktált határidők, s pénzügyi megkötések mindezek után Iván utolsó menedékét, a Nelli alakjához kötődő írói tehetséget, illetve azt a fajta éteri szerelmet is megtorpedózza, amely a romantikus művészt saját műalkotásához fűzi (s amelyben *Az arany virágcserep* fiktív elbeszélője még új életre lelhetett).

Dosztojevskij eszerint végleg hátat fordít a hoffmanni alkotásmítosznak, s maga mögött hagyja azt a korábbi írói gyakorlatot is, mely az itt leírtak szerint a romantika ideológiai égiszével ugyan, ám mégiscsak valami saját elképzelés szerinti, pátozsos tökéletesség hiábavaló keresésével volt egyenértékű. Ugyanezzel a fordulattal veheti viszont kezdetét annak az evangéliumi poétikának a kidolgozása is, melynek legfőbb imperatívusza már Nellitől elhangzik („szeressétek felebarátaitokat és bocsássátok meg a sérelmeket” [366]), s a krisztusi kegyelemben való megtisztulás és újjászületés lehetőségét – a főszereplő személyes útjaként – majd a *Bűn és bűnhődés*-ben teljesíti ki.



KOVÁCS GÁBOR\*

# DOSZTOJEVSZKIJ HATÁSA GÁRDONYI KISREGÉNYEINEK PRÓZAMŰVÉSZETÉRE

(Gárdonyi Géza: *Ki-ki a párjával*)

„kellemes dolog emberbarátnak lenni, de nem túlságosan”

*Dosztojevszkij: A félkegyelmű*<sup>1</sup>

Gárdonyi Géza *Ki-ki a párjával* című 1918-as regényének keletkezéséről és forrásairól a Gárdonyi-monográfiák mindegyike ugyanazt ismétli: idézi Gárdonyi József könyvének a megírás körülményeit tárgyaló rövid fejezetét, majd pedig utal az első recenzió felismeréseire.<sup>2</sup> Hatvany Lajos a *Nyugat*ban megjelent *Gárdonyi Géza utolsó regénye* című recenziójában a posztumusz kiadott könyvről ezt írja: a „*Ki-ki a párjával* megállhat Arany és Petőfi legjava termése s megállhat Gottfried Keller falusi Romeó és Júliája, meg Flaubertnek az egyszerű szívű cselédlányról írott nagy novellája mellett”.<sup>3</sup> Ezzel a gesztussal Hatvany sajátosan jellemzi Gárdonyi művének irodalomtörténeti kontextusát. Egyfelől ahhoz a századelőn konzervatívnak nevezett magyar irodalmi ízléshez köti, amelynek kiindulópontja Petőfi és Arany. Ez a megállapítás csak annyiban fogadható el, amennyiben a regény szereplői sokat idé-

\* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN\_17 pályázat keretében készült, illetve a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (és az ÚNKP Bolyai+) keretében megvalósuló *Gárdonyi Géza prózapoeitikái* című önálló kutatás eredménye.

<sup>1</sup> A tanulmány írása során felhasznált fordítás: Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *A félkegyelmű*. Ford. Makai Imre. Budapest, 1981, Európa.

<sup>2</sup> Vö. Z. Szalai Sándor: *Gárdonyi Géza kisregényei*. In Gárdonyi Géza: *Aggyisten, Biri. Kisregények 1914–1922*. Szerk. Z. Szalai Sándor, Tóth Gyula. Budapest, 1963, Szépirodalmi, (417–431. o.) 427–428. o., Z. Szalai Sándor: *Gárdonyi műhelyében*. Budapest, 1970, Magvető, 278. o., Kispéter András: *Gárdonyi Géza*. Budapest, 1970, Gondolat, 202–203. o., Brassai Zoltán: *Gárdonyi Géza*. Veszprém, 2003, Művészetek Háza, 196–197. o., Z. Szalai Sándor: *Gárdonyi nagy útja*. Budapest, 2013, Kairosz, 418. o.

<sup>3</sup> Hatvany Lajos: *Gárdonyi Géza utolsó regénye*. *Nyugat*, 1923. 22. sz.

zik Petőfit és Aranyt. Viszont túl a *történet*színtelen, illetve azon, hogy a *Kies ősz* és az *Érzékeny búcsú* című Arany-verset részletesebben is tematizálja a mű,<sup>4</sup> a regény szövegszervezésének tekintetében már nincs sok köze az említett irodalmi hagyományhoz. Schöpflin Aladár néhány hónappal később ugyancsak a *Nyugat*ban megjelent tanulmányában így cáfolja Hatvany tételét:

Gárdonyi mintegy átmenetet jelent a múlt század végének két egymástól élesen elváló írói csoportja között. Ezek egyike [...] hangban, felfogásban, pretenziókban lényegileg a közvélemény általános sodrában mozog és közvetlenül csatlakozik az előző nemzedék romantikus felfogásához, míg a másik bizonyos világnézeti különvéleményt pendít meg és a romantikus felfogással szemben a realizmus naturalisztikus formulázása felé igyekszik.<sup>5</sup>

Minden bizonnyal arról a feszültségben álló két párhuzamos törekvéstről van itt szó, amely még az 1910-es években is aktív. A *Nyugat* (mint harmadik, s valójában elsődleges irányzat) új törekvései mellett egyfelől létezik még a Herczeg Ferenc nevével fémjelzett ízlés, másfelől a Bródy Sándor által képviselt írásmód. Gárdonyi e két utóbbi írásművészeti álláspont közötti határterületre helyeződik a besorolásban. Én bátorodom Schöpflinnek ezzel a kategorizálásával sem teljesen egyetérteni (annak ellenére sem, hogy Gárdonyi egyfelől az előbbi „vetélytársa” volt az irodalmi Nobel-díj felterjesztésben, másfelől pedig az utóbbinak régi jó barátja), ahogy Hatvanyéval sem. Gárdonyi se nem későromantikus, se nem átmeneti. Fenntartom, hogy az életmű prózaművészeti alakulástendenciája egy olyan egyedi költői nyelvet eredményez, amely történeti poétikai szempontból nem hozható közös nevezőre sem a „késő romantikus”, sem a századvégi naturalista vagy stilizáló irányzatok, sem a *Nyugathoz* kötődő „klasszikus (esztétizáló) modernség” írásmódjával – de ez a tétel most nem olyan fontos.<sup>6</sup> Inkább koncentráljunk Hatvany mondatának második felére.

A kritikus két világirodalmi összehasonlítási pontot ajánl fel. Gárdonyi művét érdemes Gottfried Keller 1856-ban megjelent *Falusi Romeó és Júlia* vagy éppen Flaubert 1877-ben kiadott *Egy jámbor lélek* című története felől olvasni. Ez a két felvetés is csak korlátozottan jogos. Az 1856-os *Falusi Romeó és Júlia* által előadott történettel csak kis mértékben érintkezik Gárdonyi műve.<sup>7</sup> Jobban megállná a helyét, ha az *Aggyisten, Biri* című regénnyel hoznánk összefüggésbe a német elbeszélést, mert ott

<sup>4</sup> A versek tematizálásáról részletesebben lásd: Kovács Gábor: *Betegek öröme* (Gárdonyi Géza: *Ki-ki a párjával*). *Hungarológiai Közlemények*, 2019. 3. sz. 1–19. o.

<sup>5</sup> Schöpflin Aladár: *A magyar irodalom a huszadik században II. Nyugat*, 1924. 11. sz.

<sup>6</sup> Ezt részben már kifejtettem könyvemben. Lásd Kovács Gábor: *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regénypoétikájába*. Budapest, 2011, Gondolat / *Vniversitas Pannonica* 14/.

<sup>7</sup> Keller, Gottfried: *Falusi Romeó és Júlia*. In Gyórfy Miklós (szerk.): *XIX. századi német elbeszélők*. Ford. Ottlik Géza. Budapest, 1983, Európa, 719–807. o. A Gárdonyi által olvasott fordítás: *Falusi Romeó és Júlia*. Ford. Elek Arthur. Budapest, 1904, Franklin.

valóban ellenségeskedő családok gyermekei szeretnek egymásba. A *Ki-ki a párjával* regényben azonban erről szó sincs. Persze, úgy, mint Keller művében, ebben a regényben is fontos a falusi hegyvidéki táj, de csak részben, mert a regény mégiscsak Budapest polgári világából indul ki. A magyar szöveg is sokat épít a napfényes vagy esős tájban sétáló férfi–nő páros együttlétére, de viszonyuk közel sem olyan, mint a német mű szereplőinek intenzív szerelmi kapcsolata. Annyi közös elem van még, hogy mindkét műben meghal a pár, de a tragédia kidolgozásának módjában semmi közös sincs. Flaubert 1877-es cselédtörténetével pedig csak annyiban érintkezik a Gárdonyi-regény,<sup>8</sup> hogy a *Ki-ki a párjával* végén olvasható hóviharjelenet emlékeztet a francia mű éjszakai (hóeséses) utazás-jelenetére,<sup>9</sup> illetve hogy sok a tüdőgyulladásos és tüdőbeteg szereplő, s a főszereplők ebben a betegségben halnak meg. Azonban írásstílusban, történetészövésben, létproblematikában, az értelemképzés prózanyelvi módjában vajmi kevés köze van a Gárdonyi-regénynek a *Falusi Romeo és Júliához* vagy az *Egy jámbor lélekhez*. Viszont adódik egy harmadik összevetési pont, amit nem vett számításba a kritikai befogadás. Talán azért, mert a poétikai megközelítés nem volt jelen az utóbbi száz év értékeléseinek eszköztárában.

Gárdonyi a *Ki-ki a párjával* című regényét 1918-ban fejezte be. A sokat javított kézirat szerint a legfőbb munkálatok 1917. május 23-tól 1918. január 21-ig tartottak. Amióta megfejtették az író titkosírással írt naplófeljegyzéseit és írásművészetéről szóló téziseit, azóta azt is tudjuk, hogy az adott időszakban milyen olvasmányok hatottak az íróra. Szépirodalomból főként Dickenst, Balzacot, Goethét, Mark Twaint olvas. S közben 1917. február 22-én ilyen belátásra jut: „ma világosodtam rá arra az óriás igazságra, hogy a szeretet mértéke a szenvedés, és hogy minden elbeszélő műnek ezen fordul az értéke s érdekessége”.<sup>10</sup> Ezzel párhuzamosan a *Mesterkönyv*-ben ezt írja: „mi kell a nagynovella, regény és dráma témájába? Shakespeare szerint szenvedély (karakter), Dosztojevszkij szerint szenvedés, Dickens, Bazin szerint is karakter”.<sup>11</sup> Végül pedig meg kell említeni, hogy Gárdonyinak 1918-ban volt még egy igazán meghatározó olvasástapasztalata Dickensen, Balzacon, Goethén és Mark Twainen kívül – idézek a titkosnaplóból: „[ma] világosodtam rá, hogy a való élet történetei csak egy jelenet. Az előzmények meg kiegészítések igen-igen vázlatosak. Ezekben a napokban olvastam és vizsgáltam Dosztojevszkij *Hülyé-jét*. Találtam tanulmányképp: »Minek vagy milyennek érzi maga-magát?« (Mint karakter-tengely. Október 22.)”.<sup>12</sup> Helyezzük tehát egymás mellé az adott időszak nagyobb felismeréseit: a 1. „szeretet mértéke a szenvedés, minden elbeszélő műnek ezen fordul az

<sup>8</sup> Flaubert, Gustav: *Egy jámbor lélek*. In uő: *Flaubert művei II.* Ford. Hevesi András. Budapest, 1966, Európa, 435–466. o. A Gárdonyi által olvasott fordítás: *Egy jó lélek*. Ford. Gábor Andor. Budapest, 1908, Lampel.

<sup>9</sup> Vö. Flaubert 1966, 452. o.

<sup>10</sup> Gárdonyi Géza: *Titkosnapló*. Szerk. Z. Szalai Sándor. Budapest, 1974, Szépirodalmi, 25. o.

<sup>11</sup> Gárdonyi 1974, 61. o.

<sup>12</sup> Gárdonyi 1974, 29. o.

értéke s érdekessége”, 2. „mi kell a regény témájába? Dosztojevszkij szerint szenvedés”, 3. „olvastam és vizsgáltam Dosztojevszkij *Hülyé-jét*. Találtam tanulságképp: »Minek vagy milyennek érzi maga-magát?«. Mindez arról tanúskodik, hogy 1917 és 1918 környékén a 19. századi világirodalomból merített olvasmányok terén mindenekelőtt a szeretetnek és a szenvedésnek az összefüggésrendje foglalkoztatja Gárdonyit.<sup>13</sup> Főként azért, mert szeretet és szenvedés összefüggése olyan típusú regényt létrehívó erővel bír, amely az ember önmagával való szembesülésének problémáit tárja fel. S ezen a téren legkiemelkedőbbnek nem a Hatvany által érzékelt Petőfit, Aranyt, Kellert és Flaubert tartja, s nem is azokat a szerzőket, akikre Schöpfung a „realizmus naturalisztikus formulázása” (Zola vagy Bródy) kifejezéssel utal, hanem mindenekelőtt Dosztojevszkijt, az 1868–69-es *A félkegyelmű* Dosztojevszkijét.

Első pillantásra nem tűnik evidensnek Gárdonyi és Dosztojevszkij egymás mellé állítása. Habár korábban már négy értelmezőnél is felmerült az összefüggés potenciális jelentőségének kiemelése. Először Sík Sándor tárta fel a hasonlóságokat és a különbségeket a két író művészetében (anélkül, hogy ismerte volna a magyar író titkosírási feljegyzéseinek tartalmát). 1928-as nagytanulmányában ezt írja Gárdonyi prózájáról:

A modern regényben oly uralkodó szerepre jutott társadalomrajz éppúgy hiányzik nála, mint Dosztojevszkijnél: mindkettőjüket csak az egyéni problémák érdeklik. [...] A háttér hiányát emlegető kritika voltaképp csak annak a regényírási formának szempontjából találja könnyűnek Gárdonyi költészetét, amelyik Balzac és Tolsztoj írásaiban érte el csúcspontját. A nagy, modern regénynek van azonban még egy másik, semmivel sem kevésbé monumentális formája, amelynek legnagyobb kifejlődését Dosztojevszkij neve jelzi. Gárdonyi költészetéből a fajtából való, és ebben a nemből, ha nem is jut el a Dosztojevszkij-féle mélységek közelébe, mindenesetre olyan értéket képvisel, aminőt a magyar regényben vajmi keveset találunk. [...] Tagadhatatlanul mutat valami távoli rokonságot Dosztojevszkij emberábrázoló módjával; nemcsak az embereket mély rokonszenvvel ölelő látásmódjában, hanem abban is, hogy mindent a hős lelkén keresztül néz.<sup>14</sup>

Másodjára az 1970-es évek közepén merült fel az összehasonlítás lehetősége. Z. Szalai Sándor, az író titkosírási feljegyzéseinek megfejtését kiadva nem hagyhatta figyelmen kívül azt a sok Dosztojevszkij-említést, amellyel összefüggésben Gárdonyi megújuló írásművészetének legfőbb tételei tárulnak fel. A *Titkosnapló* kiadásának utószavában ezt írja:

<sup>13</sup> Vö. Sík Sándor megfigyelésével: „A szenvedés Gárdonyi alakjainál az életnek nemcsak alárendelt mozzanata, hanem életük főeseménye, legalább is egy bizonyos időben: életük tartalma”. Sík Sándor: Gárdonyi Géza. In uő: Gárdonyi, Ady, Prohászka – Lélek és forma a századforduló irodalmában. Budapest, 1928, Pallas Rt, (15–130) 80. o.

<sup>14</sup> Sík 1928, 91, 94–95. o.

„A szeretet mértéke a szenvedés” – jegyzi fel Gárdonyi újra és újra. [...] A szenvedés vallásának orosz íróapostola, Dosztojevszkij mondatja ki egyik hősével, Zozsimával, a szent öreggel: mindenki bűnös mindenben, mindenki szenved valami miatt, ebben áll az ember egyetemessége, sorsközössége, s aki alázattal vállalja veszi a keresztyét, megtalálta élete „titkos értelmét”.<sup>15</sup>

A kutató szerint Gárdonyi nem ennyire misztikusan, de hasonló kérdéseket helyez művei középpontjába. Ugyancsak a *Mesterkönyv* Dosztojevszkij-feljegyzéseit összegyűjtve emeli ki Nagy Sándor:

Ha a „karakter-faragásban” Dickens volt az eszménykép, akkor az ellentézisre épülő szerkezet művészi példáját Dosztojevszkij nyújtja. Dosztojevszkij még meg nem írt új emberarcokat (lélekmélysegeket) fedezett fel, s felfedezte a legmélyebb esztétikai forrást, a tragikumot: „*Dosztojevszkij azért írt oly fenséges műveket* – jegyezte fel Gárdonyi –, *mert voltaképpen tragédiaíró volt, csak a témáit regénynek írta meg*”.<sup>16</sup>

Negyedszer és legalaposabban a Dosztojevszkij-kutató Kovács Árpád vetette fel a kérdést, mégpedig a prózapoétika hatósugarába vonva. A *Te, Berkenye* című regény értelmezésével mutatott rá arra, mi is érdekeltette Gárdonyit Dosztojevszkij művei kapcsán akkor, amikor az orosz író az ellentétképzésből fakadó eksztatikus léthelyzetek költőjének mondja:

A szenvedés kultúrájában Gárdonyi Dosztojevszkijt teszi az első helyre. [Aki a szenvedéstapasztatatot] nem a mentális vagy testi kín alapján gondolja el, hanem az ellenpólusok kölcsönhatásaként: a szenvedés csak akkor lehet a regényhős alaphelyzete, ha a szenvedély alkotja a párját, ami a krízist katarzissá nemesíti. Gárdonyinál hasonlóképpen csak akkor, ha az eksztázist szolgálja. [...] A regény szövegvilága Gárdonyinál és Dosztojevszkijnél az így értett szimpátiára épül, amikor az eksztázisra koncentrálja történeteit, mint-hogy az eksztázis az identitásválság megoldásából fakad; a krízis és katarzisz együttthatását feltételezi, ami szenvedéssel jár.<sup>17</sup>

Mindezekon túl Gárdonyi és Dosztojevszkij írásművészete összekapcsolásában rejltő lehetőségekhez én azt szeretném most hozzátenni, amire a magyar író 1917–1918-as felismerései vezetnek rá. Az adott időszakban elkészülő szövegben, a *Ki-ki a párjával* című kisregényben tetten lehet érni Dosztojevszkij és konkrétan *A félkegyelmű* olvasástapasztatatának hatását. A megalázottak, a megszorítottak, az odúlakók,

<sup>15</sup> Z. Szalai Sándor: Eligazító Gárdonyi titkosírással feljegyzéseinek olvasásához. In Gárdonyi 1974, (221–238) 237. o.

<sup>16</sup> Nagy Sándor: *Gárdonyi közelében*. Eger, 2000, Dobó István Vármúzeum, 121. o.

<sup>17</sup> Kovács Árpád: A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez. (*Te Berkenye*). *Filológiai Közönlöny*, 2014. 2. sz. (245–281) 272, 274. o.

illetve az igazán eredeti csodabogarak és idióták regényírója már a szenvedést egyedi módon megélt karakterek kiválogatásának tekintetében is jelentős hatást gyakorolt Gárdonyira. Sík Sándor is megfigyelte, hogy Gárdonyi látványosan sokat alkalmazza regényeiben azt, amit maga az író így nevez *Mesterkönyvében*: „az öt érzék valamelyikének kellemetlen ügye vagy éppen szenvedése”.<sup>18</sup> Ezt emeli ki Sík mindezzel kapcsolatban: Gárdonyi „meghódítja a vakok (*A kertésznek csak egy lánya volt, Két katicabogár, Leánynézőben*), a siketnémák (*A kapitány*), a nyomorékok (*A kisgróf*), sőt a tüdővészések (*Ki-ki a párjával*) világát. Különös szeretettel foglalkozik a különc, bizarr, furcsa emberekkel”.<sup>19</sup> Gárdonyi azért választja előszeretettel a testi vagy lelki nyomorékokat az 1910-es években készült elbeszéléseinek főszereplőjévé, mert az így előálló különcség mind a világ látásában, mind az emberek közötti viszonyrend felmérésében egyedi, váratlanként ható szituációkat teremt. Az író alábbi alapelve nagymértékben befolyásolja regényírásmódját: „valakinek azt kell cselekednie, amire nem való vagy képtelen”, merthogy „az izgalmat [kell keresni], amelyben a karakter előtlik. Bajt, szorultságot és a karaktert tengelyében bántó helyzetet, esetet”.<sup>20</sup> A *Leánynézőben* című kisregény főszereplője, aki leányt megy nézni – vak. A *virradat* novellában is egy vak figura nyitja fel a látók szemét az érzékelhető világon túli igazságra. Az *Aggyisten, Biri* főszereplőjének minden mozdulatát a bosszú szándéka mérgezi meg, s ez a lelki betegség különös gyógyuláson esik át, amikor a férfinak szembesülnie kell önmagával, mikor beleszeret a gyűlölt másikba. A *Te, Berkenye* főszereplője egy lelki rokkant fősvény figura, akinek a történetén keresztül sajátos módon lehet bemutatni a szerelmi áldozat kérdését. A *Vallomás* idiótának tekintett főszereplője egy dadogós vegetáriánus, akin mindenki kacag, de akinek eltökéltsége és eredetisége mindenkit meglep. A *kapitány* című elbeszélés egy sánta férj és egy siketnéma feleség közös történetét alkotja meg, amely különös allegóriát formál az első világháború örült világáról. S végül a *Ki-ki a párjával* című kisregény középpontjában is olyan súlyos betegek állnak, akik arra kényszerülnek, hogy sajátos szabályok szerint éljék életüket, s ennek következtében mindenki szemében csodabogárnak tűnnek: a főszereplő nő és férfi gyógyíthatatlan tüdőbeteg. S igencsak sajátos módon bukkannak rá az egymás iránt érzett szeretetre a közös szenvedés keretében.

Ezen a ponton kell felidézünk Miskin herceg első monológját.<sup>21</sup> A *félkegyelmű* I. részének 6. fejezete egy kicsinyítő tükör. Közismert, hogy a regény első 240 oldala egyetlen nap eseményeit állítja elénk. A számtalan lényeges és súlyos eseményt összesűrítő nagyfejezetben kitérőnek hat az a nyugvópont, amikor Miskin, a szereplő elbeszélőként, a nyelv szubjektumaként lép elő, és előad Japancsinéknál egy törté-

<sup>18</sup> Gárdonyi 1974, 86. o.

<sup>19</sup> Sík 1928, 76. o.

<sup>20</sup> Gárdonyi 1974, 80, 77. o.

<sup>21</sup> Dosztojevszkij 1981, 92–105. o. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

netet a múltjából. A regény további részeiből kiderül majd, hogy mi a jelentősége ennek az epizódnak: Miskin ugyanazt a cselekvésprogramot viszi végig Nasztaszja Filippovnával (és másokkal) kapcsolatban, amiről a múltjáról szóló monológban számot ad. Az elbeszélés tanúságtételnek bizonyul, amellyel Miskin bizonyítja, hogy még nem volt szerelmes, de a szeretés más útján már volt boldog. A betéttörténetbe foglalt szenvedés tapasztalatának és a megélt boldogságnak az indexjele a *tüdővésztes megcsókolása*. Miskin elmeséli, hogy svájci gyógykezelése alatt, a sajnálat fokozott érzésétől indítva megcsókolta egy „szerencsétlen teremtést” (93), Marie-t. „Marie húszesztendő, sovány, gyenge lány; már rég megkapta a tüdőbaját.” (94) Egyszer egy átutazó francia elcsábította és magával vitte, majd elhajította. Amikor a lány visszatért falujába, mindenki elfordult tőle, sőt, saját anyjával az élen mindenki szidta, becsmérelte, kigúnyolta, leköpte, féregnek tekintette. Maga Marie is „utolsó rongynak tartotta magát” (95). A falusi gyermekek is csúfolni kezdték. Marie egy tehén-csordát terelgetve jutott némi menekvéshez. Anyja temetésén még a pap is csúnyán elbánik vele. De ekkor a gyermekek Miskin hatására védeni kezdik, mégpedig azért, mert látták, hogy bánik ő a lánnyal:

Odaadtam nyolc frankot és azt mondtam neki, hogy takarékosan bánjon vele, mert nekem már nem lesz több pénzem, aztán megcsókoltam, és azt mondtam: ne gondolja, hogy nekem valamiféle rossz szándékom van, én nem azért csókolom meg, mert szerelmes vagyok belé, hanem azért mert nagyon sajnálom, és én sohase tartottam őt bűnösnek egy cseppet sem, csak szerencsétlennek. (96)

Ezt a jelenetet látva, majd minderről Miskinnel beszélgetve a gyerekek nagyon megszeretik Marie-t. Ennek hatására a falubeliek is meglágyulnak. Végül „Marie majdnem boldogan halt meg” (101) a tüdőbajban, hiszen a gyerekek „elfeledtették vele sötét szerencsétlenségét, mintha bűnbocsánatot nyert volna tőlük – mert mindvégig nagy bűnösnek tartotta magát” (101).

Ebben az eseménysorban a csók bizonyul „idióta”, ámde revelatív cselekedetnek, mivel általa a herceg túllép a pusztán érzelmi reakción, a szánakozáson. Az igazság felismerésének második lépcsője az, hogy pétervári közönsége előtt elmondja e különös csók történetét, valamint annak narratív interpretációját is: ily módon elbeszélésével a szenvedés tapasztalatából sarjadó szeretet tapasztalatának értelmi világát tárja fel hallgatósága előtt. Vagyis egy szöveget alkot meg, amelynek hatására őt szeretik meg a Japancsin-lányok, a szépség letéteményesei, úgy, ahogy korábban a gyermekek Marie-t. Megtörténik az „idióta” elfogadása – megkétszerezve is. A Gárdonyira gyakorolt hatásról szóló tanulmányban most nem áll módomban kimutatni, hogy a Miskin által elmesélt történet egy olyan cselekvésprogramot tartalmaz, amely a herceg minden későbbi regénybeli tettét is alapvetően meghatározza akár a Nasztaszja Filippovna, akár a Rogozsin, akár a Ganya, akár a Burdovszkij, akár az Ippolit (stb.) által képviselt úgról is van szó. Magát a „nem szerelemmel, hanem

szánalommal szeretem” (282) cselekvésprogramot azonban világosan át lehet látni ennek az egyetlen betéttörténetnek a fényében is. Miskin saját életgondja, az epilepsziája okozta szenvedés csodabogárrá avatja őt mások szemében; jóságos félkegyelműnek azonban éppen azon tettei miatt tartják, amikre a mások arcán felismert szenvedés sarkallja őt. A szenvedés–szánalom–szeretet összefüggésrendjében adott diszpozíció állandóan olyan helyzetekbe keveri Miskint, amelyek az egész regény során értetlenséget szülnek a körülötte lévők szemében. Gárdonyi önmagának így foglalja össze ezt a sajátos diszpozíciót: „a szeretet mértéke: mennyit képes valaki valakiért szenvedni”.<sup>22</sup> Az ebből az elvből sarjadó regényi situációkat nevezi a magyar író eksztatikus helyzetnek, amikor azt írja *Mesterkönyvében*, hogy „Dosztojevszkij, ha a folytatáson gondolkodik, a szituáción gondolkodik [...] Ellentézis szüli a szituációt, szituáció az extázist. Dosztojevszkij csak extázisokkal dolgozik. Ütközés egyre-másra. Emberbe, milióbe. Ez neki a regény”.<sup>23</sup> S éppen ezt tanulja el Gárdonyi az orosz írótól.<sup>24</sup> A *Ki-ki a párjával* című regényében pedig még a tüdőbajos megcsókolásának abszurd ötletét is központi szövegszervező erővé emeli.

Ennek a regénynek a főszereplője, Olga tüdőbetegsége okán kényszerűen átalakított életrendje miatt ugyanolyan csodabogár, mint Miskin vagy mint a már korábban felsorolt más Gárdonyi-regényfigurák. A *Ki-ki a párjával* különlegessége az, hogy az emberek elől elzárkózó lány, aki részeges és verekedő apja miatt a férfiakat külön erőfeszítéssel kerüli, egy olyan helyzetbe kerül, amelyben nem tud nem beleszeretni egy nála súlyosabb stádiumban lévő tüdőbajos férfiba. Olga édesanyjával Pesten lakik, de a gyógyító levegő elérése érdekében az erdélyi fenyvesekbe utazik, egy rokonukhoz. Itt ismerkedik meg egy súlyos szerelmi csalódáson átesett másik pestivel, az ugyancsak gyógyulási szándékkal odautazó Csabával. Ahogy már említettem, ő is tüdőbeteg, Olgánál is előrehaladottabb állapotban. A regény háromnegyede a két tüdőbajos köhögésekkel meg-megszakított susogó társalgásairól és lassú-kíméletes fenyőerdei sétáiról szól. A két tüdőbeteg a közös szenvedés fonalán szépen lassan egymásra talál. A közös betegségben a férfi nehezen megszabadul az őt elhagyó jegyesének emlékétől, Olga pedig ugyancsak nehezen megválízik korábban kiépített, „a férfiak ördögök” életelvétől.<sup>25</sup> A tüdővészből szenvedők sajátos vonzalmának és kölcsönös gondoskodásának kibontakozását adja elő a regény. A szenvedés–szánalom–szeretet összefüggésrendjére mutat rá hatványozottan a regény utolsó jelenete. Olga a saját életét is kockára téve indul útnak egyetlen vállkendőben egy téleesti hóvihárban azért, hogy orvost szerezzen a szenvedő Csabának.

<sup>22</sup> Gárdonyi 1974, 80. o.

<sup>23</sup> Gárdonyi 1974, 88. o.

<sup>24</sup> Gárdonyi az alábbi fordítást olvasta: *A félkegyelmű*. Ford. Szabó Endre. Budapest, 1910–1911, Révai.

<sup>25</sup> Gárdonyi Géza: *Ki-ki a párjával*. In Gárdonyi 1963, (277–416) 320. o. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)



Olga ledobta a dunyhát a térdéről. S elfújta a gyertyát. Felöltözött gyorsan. Csak a nagykendőt kapta magára, noha a téli kabátjára is gondolt. De hiszen csak öt ház hossza, ameddig elfut. Ha Síposnak sötét az ablaka, azonnal visszatér.

Az ajtónál megállt, és hallgatódzott.

A szél zúgott künn. Az ablak zörgedezett. A kútgém csikordult.

Felvegye a téli kabátot? A szekrény kulcsait kellene megkeresni. A kulcsok zörögnek... Nem, csak öt ház hossza...

Óvatos kézzel nyitotta meg a zárat, és kiosont.

Hideg, sárszagú szél. Mintha láthatatlan lelkek söpörnék a világot, s kimozdítani akarnának mindent a helyéből, ami csak áll, s eltaszítani mindent, ami már mozog. A hold is fülig takarózik odafenn a hamuszín felhődunyhákba, és csak néha pillant alá. Nézi: hogyan tombolnak a szél láthatatlan ördögei a földi világban.

Olga még összebb markolja a kendőt. A nyakát behúzza siet. A falu utcáján mintha laskák és fekete tükrök volnának elszórva. Olga lába alatt mintha üveg roppanna olykor. Tehát fagy erősen. (407–408)

A kendőjét a szél szinte körmökkel húzgálta róla. Le is rántotta a fél válláról. Hó csapódott olykor az arcába, mintha egy dühöngő ördög ugrándozott volna reá. De Olga se nem látott, se nem érzett már. Sietett a hosszan utána lobogó kendőben... (412)

A szél egyre bőszebben fuvallott, s hideg körmökkel marcangolta az arcukat. A fenyőfák recsegetek, ropogtak. S mintha ezernyi ezer kar integetne nekik: Vissza! Vissza! (414)

Erre a lányon kívül senki más nem hajlandó. Az orvos Csabán már nem tud segíteni: amikor odaér, már halott. De Olga is olyan súlyos tüdőgyulladást kap, amibe belehal.

Talán ebből a még oly tömör összefoglalóból is kitűnik, hogyan írja át Gárdonyi regénye Miskin monológjának történetét. A sztori teljesen más; a problémafelvetés azonban ugyanaz. Az epilepsziában szenvedő Miskin úgy okoz boldogságot a tüdőbajban és a megvetésben szenvedő Marie-nak, hogy megcsókolja; a tüdőbajban szenvedő Olga úgy okoz boldogságot a még súlyosabb tüdőbajban szenvedő Csabának, hogy még a saját életét is kockáztatva gondoskodik róla. Vagyis: „a szeretet mértéke: mennyit képes valaki valakiért szenvedni”.<sup>26</sup> Ez az a regényszövegképző erővel is bíró cselekvő szeretetfelfogás, amit Gárdonyi eltanult Dosztojevszkijtől.

<sup>26</sup> Gárdonyi 1974, 80. o.

DEMÉNY PÉTER

---

## AKASZTOTTAK ESZMÉI. DOSZTOJEVSZKIJ ÉS REBREANU

Vázlat

Ebben a rövid tanulmányban azt próbálom megvizsgálni, van-e alapja annak, hogy Liviu Rebreanu román író *Akaszottak erdeje* című regényét<sup>1</sup> dosztojevszkijinek tartjuk, mint az meglehetősen gyakran megtörténik a román kulturális sajtóban. Dinu Pillat, aki egész könyvet szentelt az orosz író romániai recepciójának,<sup>2</sup> inkább afelé hajlik, amit Alexandru Paleologu úgy fogalmaz meg az utószóban, hogy „minden író, lett légyen bár értékes vagy középszerű, aki erőszakos jeleneteket, éles helyzeteket, patológiai eseteket vagy rögeszmés jelenségeket ír le, »dosztojevszkijinek« neveztek. Így például Liviu Rebreanuról is azt hallottuk (az *Akaszottak erdeje* kapcsán), hogy dosztojevszkiji, noha ez a kijelentés nyilvánvalóan alaptalan»<sup>3</sup>

Ebben az állításban, ahogy Dinu Pillat könyvében is, szerintem az olvasó passzivitásával állunk szemben, egy olyan olvasóéval, aki nem az író-olvasó együtt-teremtésében hisz. Dávid Gyula, aki szintén tanulmányt ír a regényről,<sup>4</sup> anélkül foglal össze egy dosztojevszkiji helyzetet, hogy az orosz író emlegetné: „Bologa építménye akkor rendül meg, amikor a hadbírószágban nyugodt lelkiismerettel leadott szavazata után felébred benne a kétely saját ítéletének, majd nemsokára egész filozófiai konstrukciójának helyességét illetően. Az elvont kategóriák falai közül – amelyek meleget és védelmet nyújtottak számára – ekkor kerül ki először az életbe, s ahogy feltárulnak előtte a valóság tényei és összefüggései, úgy omlik össze egész eddigi rendszere.”<sup>5</sup> Lehetne-e Raszkolnyikov vagy Ivan Karamazov tömörebb, pontosabb belső arcképét megrajzolni? Nem az történik-e a *Bűn és bűnhődés*ben vagy *A Karamazov testvérek*ben, mint Dávid Gyula szerint Apostol Bologával?

Természetesen sem Paleologut, sem Dávid Gyulát nem kárhoztathatjuk azért, mert a kutatás egy korábbi szakaszában írták a tanulmányukat. Egyrészt nem Dosztojevszkij-szakértők, másrészt a Ceaușescu-diktatúra is korlátozta szemhatáru-

<sup>1</sup> Liviu Rebreanu: *Pădurea spinzuraților*. Először 1922-ben jelent meg.

<sup>2</sup> Dinu Pillat: *Dostoievski în conștiința literară românească* (Dosztojevszkij a román irodalmi köz-tudatban). București, 1976, Cartea Românească.

<sup>3</sup> Alexandru Paleologu: *Postfață sau o discuție amînată* (Utószó, avagy egy elhalasztott beszélgetés). Dinu Pillat 1976, 153. o. Az idézet az én fordításom – D. P.

<sup>4</sup> Dávid Gyula: *Apostol Bologa útja és útvesztői*. *Korunk*, 1968. 11. sz. 1618. o.

<sup>5</sup> Dávid 1968.

kat – Dávid Gyuláét kisebbségiként is, hiszen jól érzékelhető igyekezettel próbálja az emberség tematikája felé terelni az olvasatot: „Rebreanu már itt kilép egy szűk »nemzeti problematika« köréből. Bologa válsága lelkiismereti válság, s koordinátái az egyén felelőssége önmagáért, az egyén és a közösség, az ember és ember viszonya. A humánnum alapkérdései sorában kerül szembe a nemzeti problematikával is, és ha érthető, hogy ennek visszhangja a legerősebb, különösen fontos, hogy ez a visszhang korántsem az egyedüli. A személyes állásfoglalás kényszerével járó felismerés érthetően ébreszti fel benne első pillanatban a gyűlöletet, de egyéniségének épp humánnum-magja az, ami a gyűlölet e terméketlen állapotán átsegíti. Rebreanu szemlélete korántsem a szűklátókörű nacionalistáé, hanem az olyan íróé, aki egy Bologa típusú egyéniség konfliktusában is az egyetemesen érvényes emberire tudja tenni a hangsúlyt.”<sup>6</sup>

Ennek az igyekezetnek az oka a regény ajánlása, mely szintén alkalmas arra, hogy zavarba hozza a mindenkori értelmezőt: „Emil öcsém emlékének, akit az osztrák–magyar hadseregben a román fronton 1917-ben kivégeztek.”<sup>7</sup> Ebből azután a diktatúrában a romániai propaganda kibontott egy hazafias művet, melyben Apostol Bologa inkább feláldozza magát, semmint a nemzettársai ellen harcoljon: dezertálni próbál, elfogják és felakasztják. Az olvasatot persze a főszereplő keresztneve és a nagyon kézenfekvő dichotómia is támogatta: az elnyomó osztrák–magyarok, illetve az elnyomást immár nem tűrő románok. Ebben a dichotómiában az „osztrák” előtag immár nem is volt lényeges, hiszen a ceuşizmus minden magyart „horthystának” nevezett, és nem volt más dolga, mint hogy a megbélyegzést korábbra vonatkoztassa, s ezzel „bebizonyítsa”, hogy a magyarok minden időben a zsarnokok szerepét vállalták.

Holott a regény jóval bonyolultabb, és ha az ajánlást olvassuk, azt kell mondanunk, szerzője szándéka ellenére; vagy inkább, hogy fivérének mindenképpen emléket kellett állítania, bárhogyan is alakult a műve később. Apostol Bologa ugyanis annak a megszállottja, hogy az embernek feltétlenül kell, hogy valamilyen eszméje legyen, anélkül nem is ember igazán. A könyv elején, amikor a cseh Svobodát végzik ki ugyanazért, amiért végül őt is, még a kötél erősségét is kipróbálja, s az akasztás körül tessék-lássék módon csellengő katonákról azt mondja: „Ilyen emberekkel nem győzzük mi le Európát”<sup>8</sup> – minden módon kifejezésre juttatja tehát, milyen jó katonája ő a Monarchiának, ő, aki a hadbírószágon is habozás nélkül a kivégzésre szavazott. Fokozatosan, különböző életeszmények fémjelezte szakaszokon keresztül jut a „román hazafi” állapotába, akkor már azt tartja igazi jellemének, és az életét is feláldozza, hiába beszél a lelkére Klapka százados, aki az ügyét képviseli: csillog a szeme, tekintete ködös távlatokat pásztáz: megtalálta élete célját.

<sup>6</sup> Uo.

<sup>7</sup> Liviu Rebreanu: *Akasztottak erdeje*. Ford. Bözödi György. Bukarest, 1962, Irodalmi, 10. o.

<sup>8</sup> Rebreanu 1962, 9. o.

Ez kétségtelenül dosztojevszkiji vonás: egy eszmével összetartani a jellemet – Kundera éppen ezen bosszankodik az *Elárult testamentumok*ban, és ezért fogadja el hitelesebbnek Tolsztoj ember-képét: Pierre Bezuhov neve franciás változatának numerológiáját úgy igazítja, hogy az a Fenevadnak nevezett Napóleon számát, a 666-ot adja ki.<sup>9</sup> Ivan Karamazov akkor omlik össze, amikor kiderül, hogy nem méltó eszméjéhez, a „mindent szabad” szavakkal összefoglalható világnézetéhez, és Kirillov is azzal foglalkozik egész életében, hogy márpedig ő öngyilkos lesz. Bologa azonban sokáig egy korábbi állapotban vergődik, a megtalált eszmét pedig rövid ideig hirdetheti. Háború van, érthető tehát, hogy nincs idő hosszú pertraktálásokra, ez mégis csökkenti a két író közötti hasonlóságot, hiszen a szereplők az *Ördögökben* éppen úgy, mint *A Karamazov testvérekben* ráérős vitákban és kiselőadásokban fejtegetik nézeteiket: *A Nagy inkvizítor* legendája csak a leghíresebb közülük.

A másik hasonlóság és egyben különbség a *váratlanság* módusában vagy jellegében figyelhető meg. Bologa önmaga számára is váratlanul ébred az „igazságra”, mindig a végleges és megalkuvás nélküli igazságra, gesztusai viszont meglehetősen kiszámíthatóak, Vargának, aki végül elkapja, el is árulja szökési tervét. Hiába várnánk olyasmit, ami minden Dosztojevszkij-regényben ott van. Raszkolnyikov szépen felépíti napóleoni elméletét, elköveti ebből következő tettét, s ennek lelki következményei aztán fokozatosan szétmarják az elméletet, amíg be nem vallja a gyilkosságot, és nem vállalja Szibériát. Apostolnak ellenben nincs jól felépített elmélete: éppenhogy az eszmék és elméletek között tévelyeg, és folyamatosan ráébred, hogy az a világszemlélete, amely abban a pillanatban előtte termett.

A dosztojevszkiji váratlanság azért is várható lenne, mert többek szerint úgy a Balkánra, mint Oroszországra a „polgári” szabályok áthágása a jellemző, emiatt minősül mindkét térség érthetetlennek – olvassuk csak el Márai remekművét, a *Föld, föld!...*-et. A román társadalomban pedig legalább annyira nehezen és felemásan alakult ki a polgárság, mint az oroszban, és a rétegek közötti szakadék is hasonló volt. De akár azért, mert Bologa mégiscsak erdélyi és az osztrák–magyar hadsereg tisztje, akár azért, mert szinte folyton a harctéren van, akár olyan okok következtében, melyeket egy alaposabb elemzésnek kell kiderítenie, az ő váratlanságai nem olyanok, mint a Dosztojevszkij-szereplőké.

Holott ezek a váratlanságok *megvannak*: „Egész élete elkapkodott cselekvésekből áll, melyek nagy zűrzavarba taszítják, és melyekből más meggondolatlanságok árán keveredik ki. A szereplő életeszménye változásainak nevezi ezeket a fordulatokat, ő ugyanis az életeszmény megszállottja, olyan ember, aki nem tud élni anélkül, hogy szert tenne egyre”, írja Nicolae Manolescu román irodalomtörténész a *Noé bárkája* című esszéjében.<sup>10</sup> Apostol Bologa bizonyára udvariatlannak érezné, hogy valakit

<sup>9</sup> Milan Kundera: *Elárult testamentumok*. Ford. Réz Pál. Budapest, 1993, Európa, 195–201. o.

<sup>10</sup> Nicolae Manolescu: *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. București, 2002, Editura 100 + 1 Gramar, p. 163. Az idézet az én fordításom – D. P.

az orránál fogva vonszoljon végig egy termen, vagy hogy lerugdosson egy másik embert a csészából, ellenben teljesen átadja magát az életeszmények villódzásának. Bigott anyja gyermekeként előbb a vallásosság felé hajlik, memorandista, kisebbségi harcos apja hatására a hazafiúság felé; egyetemista korában filozófus hajlamokat észlel, menyasszonyát az egyenruhájával kápráztatja el, és a „tiszta románságról” beszél, amely nem keveredik semmivel, holott élete végén egy magyar lány, Ilona a szerelme, akiért „bármit megtenne”. Bármit bizonyára, mindent mégsem: azt, vagyis az életét, annak a hitnek az oltárán áldozza fel, hogy az ember nem ló a sajátjaira – ami nagyon becsülendő álláspont, ő viszont inkább *hangoztatja*, mint hiszi, ha ehhez az ígéhez bizonyos következetességet társítunk. Igaz viszont, hogy ő, Kirillovhoz hasonlóan, vállalja a halált azért, amiben hisz.

Az értelmező bizonytalansága a főszereplő ingadozásának következménye. „Könnyen észrevehetjük, hogy a regény szerkezete a revelatív esemény-válság-megoldás háromszög folyamatos ismétlése. Az *Akasztottak erdeje* cselekményét tulajdonképpen ez a fegyverszünet nélküli konfliktus tölti be”, írja szintén Manolescu.<sup>11</sup> A Dosztojevszkij-szereplők módszeres alapossággal, éveken át építik fel azt, amiben hisznek, és eszméjük egész valójukat betölti. Apostol Bologna kapkodása teljes mértékben különbözik Raszkolnyikov, Kirillov vagy Ivan Karamazov gondolati akribiájától, akik egyértelmű különbséget tudnak tenni egyéniségük igénye és a közösségi elvárások között. Erkölcseleg azonban felemelkedik hozzájuk, amennyiben eszméjéért életét is odaadja.

<sup>11</sup> Manolescu 2002, 164. o.

## AZ INKVIZÍTOR ÉS A TANÍTVÁNY

Jerzy Andrzejewski *Sötétség borítja a földet* című

Dosztojevszkij-átirata

Emigrációja után Czesław Miłosz a bolsevizált Lengyelország prominens íróiról készült portrékon mutatta be a totalitárius rendszerhez való alkalmazkodás különböző változatait. Volt barátjával, Jerzy Andrzejewskivel kezdte a sort, aki a harmincas években, pályakezdőként Joseph Conrad prózájáért rajongott, „a tragikus erkölcsi konfliktusokat” állította középpontba, szoborszerűen, hieratikusan ábrázolt hőseit megdöbbenetette „az emberen kívüli világ mérhetetlen közönye”, a szerzőt pedig „elbűvölte az éjszaka”. „Hatalmas szenvedélyekkel” küszködnek a „porszemnyi emberek, sorsukat a mérhetetlen és titokzatos éjszaka roppant drapériával vonja be”<sup>1</sup>

Miłosz akkor készíti a portrét, amikor Andrzejewski a mélyponton van, a sztálini rend pedig egy új világekorszak kezdetének látszik. Az operához illő komor éjszakai díszletek egy bukott ember ifjúkori megalomániájának komikus kellékei. De mindez nem valamiféle közelebbről meghatározhatatlan teátrális forma, hanem katolikus pompa. Miłosz szerint a bíborpalást csak jelmez, ahogy a kétezer éves erkölcsi tekintély is csak a belső ürességet leplezi. Árnyalja még a képet, hogy annál emlékezetesebb legyen a bukás:<sup>2</sup> „A katolicizmus nyelvet adott neki; a bűn és a szentség, a lélek éjszakája és a kegyelem fogalmával és más hasonló fogalmakkal érzékeltette a leírt személy élményeit”<sup>3</sup>

Miłosz 1951-ben emigrált, nyilván olvasta Andrzejewski *Jegyzetek. Az író vallo-másai és elmékedései* című írását, amely a legrosszabb korszakában készült, amikor megtagadta a műveit, elaltatta a lelkiismeretét. De még itt is pontosan írja le a saját írói képzeletét, a művek mitologikus terét. Ez meglepő módon összhangban áll a Miłosz által készített portréval (akár kiindulópont is lehetett az utóbbihoz), ráadásul mindketten igen kritikusan írnak erről, azzal a különbséggel, hogy Miłosz szerint mindez csak a belső ürességet leplezi, Andrzejewski pedig azért tagadja meg, mert nincs összhangban a szocreál esztétikával. Önértelmezése szerint helytelen írói

<sup>1</sup> Miłosz, Czesław: *A rabul ejtett értelem*. Ford. Fejér Irén et al. Budapest, 2011, Európa, 128. o.

<sup>2</sup> Andrzejewski pályaképét lásd Pálfalvi Lajos: *A nagyregény, amint rombolja önmagát. Jerzy Andrzejewski: Pempő*. In *Kánon és komparatiztika. A kánonok többszólamúsága kelet-közép-európai kontextusban*. Szerk. Földes Györgyi és Szávai Dorottya. Budapest, 2019, Gondolat, 148–151. o.

<sup>3</sup> Miłosz 2011, 131. o.

gyakorlatot folytatott, amikor a következő „varázsigékből”, „fétisekből” kreálta a félig már marxistán megnevezett „metafizikai felépítményt”: „éjszaka, szürkület, sötétség, szakadék, köd, zúgás, szél, árnyak, villanások, visszhang, suttogás, magány, nyugtalanság, vágyakozás, hűség, tisztaság, heveség, vég, bűn, büntetés, süket, vak”<sup>4</sup> Ebbe az éjszakai világba tér vissza a szerző, amikor kigyógyul az ideológiai elvakultságból. Mintha akkor látna a legvilágosabban, amikor megint a sötétségről ír.

A *Sötétség borítja a földet* egy fél Mickiewicz-sor szó szerinti fordítása, az *Ősök*-ből vett mottót Bella István nem végleges fordításában olvashatjuk a regény magyar kiadásában. Ugyanezek a sorok így hangzanak a végleges változatban: „»Lement a nap«, vakognak tornyukban a jó sok, / De hogy miért megyen el, senki meg nem mondja; / Sötétben forog a Föld, fajunk álomkóros, / De hogy miért hétalvó, senkinek se gondja. / Esmény nélkül ébredez, ahogy lefeküvék.”<sup>5</sup> Mivel a mottó itt kiindulópontként szolgál a regény értelmezéséhez, korlátozhatjuk a műfordítói szabadságot. A vakogó „jó sok” helyett legyen az, hogy „kiáltanak a csillagászok”, a „fajunk álomkóros” helyett „álomba merülve fekszik a nép”, az „esmény” helyett pedig „érzés”.

Ezek a sorok a több metamorfózison áteső rejtélyes főhős monológiájából valók, aki itt *Fogoly* néven szólal meg. Itt változik át a jelenet végén gyötrődő romantikus szerelmesből, Gustawból Konraddá, aki ezután már a nemzeti ügy szolgálatának szenteli életét. A *Léleknek* nevezett túlvilági patrónus pedig erre inti az alvókat a Konraddá változott hős példájával: „Ó, Halandók! Csak egy rab eszméljen magára, / Trónusokat ront, emel rab hite, magánya.”<sup>6</sup> Az alvók a rabok, az éjszaka a rabság kora, a lengyel nemzet tetszhalott állapota, amelyből a messianista történetfilozófia szerint a sírba tett, majd feltámadt Krisztus történetét ismételve szabadul. Andrzejewski értelemszerűen a cári önkényuralommal állítja párhuzamba a saját korát, íróként a lengyel váteszeket követi, akik arra buzdítják az olvasóikat, hogy ébredjenek, „eszméljenek magukra”.

Andrzejewski és Miłosz is a lengyel irodalom avantgárd utáni, katasztrofista korszakában kezdte pályáját, mindketten „a történelem kiélezett helyzeteiben” vizsgálták „a legalapvetőbb metafizikai értékek teherbíró képességét”.<sup>7</sup> A háború alatt felváltotta a baljós előérzeteket a beteljesült katasztrófa tudata. Andrzejewski ezután átmenetileg eltávolodott ettől az irányzattól, majd újult erővel tért vissza hozzá. A harmincas évek lengyel írói nemcsak a demokráciát és a nemrég kivívott függetlenséget féltették, hanem olyan antropológiai katasztrófától tartottak, amely érvény-

<sup>4</sup> Andrzejewski, Jerzy: *Notatki. Wyznania i rozmyślenia pisarza*. Odrodzenie, 1950, 5. Idézi Maciąg, Włodzimierz: *Wstęp*. In uő: *Trzy opowieści*, oprac. Włodzimierz Maciąg. Wrocław – Warszawa – Kraków, 1998, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. (Biblioteka narodowa. Seria I. 288.) S. IX. .

<sup>5</sup> Mickiewicz, Adam: *Ősök*. Ford. Bella István. Budapest, 2000, Beza, 119. o.

<sup>6</sup> Mickiewicz 2000, 123. o.

<sup>7</sup> Bojtár Endre: *Néhány szó Czesław Milloszról*. In Miłosz, Czesław: *Műzsáim palotája*. Budapest, 1987, Európa, 143. o.

teleníti az emberről mint szuverén erkölcsi lényről alkotott elképzelést. Felelős-e még a sorsáért, vagy „alárendelik mindenféle szükségszerűségnek, a fajfenntartás és az alkalmazkodás vastörvényeinek”?<sup>8</sup>

Andrzejewski az elsők között, már 1953-ban kezdett távolodni a kommunista ideológiától. 1955 novemberében kezdte írni *A Nagy inkvizítor*ról szóló regényét, amely 1957-ben jelent meg, lezárva a folyamatot. Az utalás mindenki számára világos: Dosztojevszkij *A Nagy inkvizítor*át választotta a regény főszereplőjének. A *Karamazov testvérek* baljós példázata az eljövendő katasztrófát vetíti előre, Andrzejewski pedig mintha az utókor nevében igazolná a diagnózist, ezzel próbálná értelmezni azt, amit nemzedéke átélt a háború után, hogy minél előbb lezárhassa. Minden olvasó tudja Dosztojevszkij példázatából, hogy az inkvizítor elvileg a világi hatalmat ellensúlyozó szakrális hatalom képviselője, de elárulja és megtagadja Krisztust, a sátán szolgálatába állva alakít ki olyan rendet, amely gondoskodik az elemi szükségletek kielégítéséről, meghagyva a népnek a kereszténység külsőségeit, de szolgálatba és kárhozatba dönti. Mivel Andrzejewski a saját történelmi tapasztalatait akarja értelmezni ezzel, kisregénnyé bővíti a példázatot, hogy be tudja mutatni a hatalmi gépezet működését, az autonóm emberi lény erkölcsi integritásának felszámolását – mindazt, amiről a harmincas években csak sejtelmei lehettek.

1485 és 1498 között játszódik a regény Spanyolországban. A zavartalanul működő rendszert mutatja be, nem a válságot és a lázadást. A főszereplő, Torquemada nem főideológusként, hanem a hatalmi gépezet működtetőjeként lép fel, aki még a királyi párral is szembeszáll, amikor az váltságdíj fejében engedélyezni akarja, hogy az országban maradhassanak azok a zsidók, akik nem tértek át a keresztény hitre: „Jézust már egyszer eladták harminc ezüstpénzért. Most másodszor is el akarják adni a királyi felségek harmincezer dukátért.”<sup>9</sup>A történelmi háttér a reconquista, a mórok kiűzése után a zsidókat is kiutasítják az országból, az áttért marránusokat pedig üldözik (zsidóként nem voltak alávetve az inkvizíciónak, az áttérés után viszont ellenőrizték, hogy valóban keresztények lettek-e).

A regény elején két dominikánus, az „ereje teljében levő, zömök, tagbaszakadt, parasztosan széles vállú” Mateo és az „egészen fiatalka, alacsony termetű és apró csontú, sötét bőrű, kislíus arcú”<sup>10</sup> Diego párbeszédéből rajzolódik ki a Villa-Réalba látogató főinkvizítor alakja. Az ifjú lázadó elborzad a terrortól, és Mateo sem tudja engedelmessegre készíteni. Élete legfontosabb döntése előtt áll. Amikor éjszaka a sötét templomban imádkozik, őt is kárhozat fenyegeti, mint a néhány éve megtagadott művek hőseit. Operára és klasszikus rémregényre emlékeztetnek a díszletek,

<sup>8</sup> Andrzejewski 2002. S XII.

<sup>9</sup> Andrzejewski, Jerzy: *Sötétség borítja a földet*. Ford. Gimes Romána. Budapest, 1985, Európa, 129. o.

<sup>10</sup> Andrzejewski 1985, 8. o. Manapság igen nagy jelentőséget tulajdonítanak az ilyen részleteknek azok a kutatók, akik a queer esztétika szellemében vizsgálják a művet.



de ez már nem a belső ürességét leplező szerző művi világa, a tragédia itt súlyos történelmi tapasztalatokra épül. Aligha volt ismeretlen a korabeli olvasó előtt Diego lelkiismereti válsága. Találkozik a templomban egy aggastyánnal, akiben nem ismeri fel a főinkvizítort, és neki mondja el azt, hogy a hallgatás is lehet halálos véték, ha a vezetői bűneit leplezi ezzel az ember. Amikor Torquemada felfedi magát, a lázadó Diego a gyilkosa lehetne, de meginog, végül behódol, és a tanítványává válik:

Hirtelen lehajolt, és megragadva a súlyos négykarú gyertyatartót, Torquemada felé indult. De nem sújtott le. Ott állt feje fölé emelt karokkal, szaporán szedve a lélegzetet, a gyűlöletből eltorzuló arccal, de teljesen gúzsba kötötte az aggastyán nyugalma és hallgatása, aki nem hátrált, még a legkisebb mozdulatot sem tette tulajdon védelmére. Mozdulatlan alakjából azonban olyan elszánt és kemény erő sugárzott, hogy Diego egy idő múlva lecsukta szemhéját, s bár karját még mindig ütésre emelve tartotta – a gyertyatartó hirtelen kihullott a kezéből, iszonyú robajjal az oltár lépcsőjére zuhant, s lefelé kezdett gurulni, míg végül Torquemada talpánál állapodott meg.<sup>11</sup>

Az első dialógusban a főinkvizítor győzi meg leendő személyi titkárát arról, hogy nemes célokat szolgálnak a „méltatlan eszközök”. Könnyen felismeri ebben az olvasó a marxista dialektikát, mely szerint súlyos megpróbáltatások, nagy áldozatok árán lehet eljutni a paradicsomi állapotokig. Mindenkinek ez az útja, akaratától függetlenül. A párbeszéd az ideológiai nevelés iskolapéldája. Diego kezdetben fölháborodottan utasítja el az inkvizíció módszereit, de végül Torquemada szolgálatába áll, és már ő is megvetést érez mások iránt, mert meggyőzték arról, hogy az ember „esendő, gyenge és törékeny lény”,<sup>12</sup> uralkodni kell rajta az igazság nevében.

A regény végén a sátán beszél hosszasan az inkvizítorral, és csalásként leplezi le azt a bizonyos magasabb célt, amely „a kegyetlenség és gyilkosság megszentelésére”<sup>13</sup> vágyó emberiség állatias ösztöneit szublimálja. Ebben a sajátos, kifordított teodiceában a sátán hozza létre az isteni elvre épülő rendszert, ő igazolja az ilyen világ tökéletességét. Ő is megveti az embert. Megszabadította nagy eszméjével az ürességtől, értelmet adott az életének, de ezzel a sátán országát hozta létre, ahol a terror és a rémület az úr. Torquemada élete végén már nem hisz abban, hogy Isten garantálja e világrend értelmét, lázad ellene, le akarja rombolni katasztrófához vezető életművét, de ebben épp a tanítványa akadályozza meg, akiben már rég nincsenek kételyek, még a Mesterétől is kész megvédeni az „egyetlen és mindenkire nézve kötelező igazságra”<sup>14</sup> épülő világrendet. Andrzejewski ezzel már 1956-ban túllépett a revizionisták elképzelésein. Nem az eszme eltorzításával magyarázza, hanem a gya-

<sup>11</sup> Andrzejewski 1985, 38–39. o.

<sup>12</sup> Andrzejewski 1985, 49. o.

<sup>13</sup> Andrzejewski 1985, 178. o.

<sup>14</sup> Andrzejewski 1985, 175. o.

korlati megvalósítás szerves részének tekinti a terrorgépezet kiépítését. Magából a rendszerből vezeti le, nem a funkcionáriusait hibáztatja.<sup>15</sup>

A haldokló inkvizítor szerepet cserél a tanítványával, a halálos ágyán igazat ad a fiatal lázadónak. Arra következtethetünk Torquemada meghasonlásából, hogy meggyőződésből üldözte az eretnekeket, ideológiai fanatizmusa nem hatalomvágyat leplezett. Feltehetően Diegót is azért vette maga mellé a regény elején, mert épp a lázadásával bizonyította azt, hogy belsőleg motivált, nem elvtelen konformista. Az első dialógusban így érvel a leendő tanítvány: „ha mi az igazságot méltatlan eszközökkel védelmezzük, akkor a gonosz magának az igazságnak a szívében fog kicsírázni”.<sup>16</sup> A haldokló inkvizítor a fiatal Diegónál is eltökéltebb, ő már nem lát tiszta eszmét a durva eszközök mögött. Mivel maga az istenhit is a sátán műve, csak akkor menekülhet az emberiség a pusztulástól és a rabszolgaságtól, ha örületnek nevezik ezt az eszmét, „a hamisságot pedig hamisságnak. Meg kell tanulnunk, fiam, ezentúl Isten és a Sátán nélkül élni.”<sup>17</sup> Mivel az egykori katolikus író hamarosan megint közeledett az egyházhoz, ez a kommunista ideológiával való leszámolásnak tekinthető, nem pedig az ateizmus magasztalásának.

Abban téved a megvilágosodott inkvizítor, hogy azt hiszi, bármilyen eszme nevében képes irányítani a tanítványt, a személyének szól a lojalitása. Annak idején a hatalom szolgálatába tudta állítani a fiatal lázadót, de az uralkodó ideológiával azonosuló Diego már őt akadályozza a hatalmi gépezet lerombolásában. Ő lesz a sátán új eszköze, aki már nem eszmei alapon működteti a rendszert. A lengyel olvasók számára egyértelmű volt, hogy Andrzejewski itt a kommunista ideokráciával számol le, annak köszönhetően, hogy már kigyógyult az ideológiai megszállottságából (ekkor kezdődött a legjobb alkotói korszaka). Az is sokatmondó, hogy az új diktátor hatalomátvételével végződik a regény. Torquemada a halála pillanatában döbben rá arra, hogy Diego már „ismeretlen ellenség”, ő fojtja belé a szót, ő parancsol neki. Így búcsúztatja a halottat: „fölemelte a kezét, mely nehéz volt, akár a kő, s teljes erőből arcul ütötte a tisztelendő atyát”.<sup>18</sup>

A főinkvizítor halott, de a diktatúra erősebb, mint volt. Igaz, már nem téveszt meg senkit, most már nem a dialektika, hanem a pusztta erőszak tartja fenn. A lengyel irodalomban ekkoriban gyakori volt a hatalomváltás hasonló képe. Mrożek legismertebb drámájában, a *Tangóban* Edek végez a hatalom nélküli eszme fanatikusával, Arturral, noha neki kellett volna erőszakkal rákényszeríteni másokra az új-régi rendet. Ő már eszme nélkül uralkodik, és így búcsúztatja áldozatát: „Jól gondolta

<sup>15</sup> Erről és a két dialógusról ld. Chomiuk, Aleksandra: „Wielki strach” w kostiumie historii. *Zapis łęków totalitarnych w powieściach* Ciemności kryją ziemię Jerzego Andrzejewskiego i Przybysz z Narbony Juliana Strykowskięgo. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*. 25. Sectio FF, 2007. 97–98. o.

<sup>16</sup> Andrzejewski 1985, 49. o.

<sup>17</sup> Andrzejewski 1985, 194. o.

<sup>18</sup> Andrzejewski 1985, 195. o.

ki a dolgot, de túl ideges volt. Az ilyenek nem maradnak meg”.<sup>19</sup> Zbigniew Herbert *Fortinbras gyászéneke* című emblemikus versében Hamletet búcsúztatva ragadja meg a hatalmat a győztes hadvezér.

Amikor 1956 szeptemberében bemutatták Krakkóban a *Hamletet*, a közönség eleinte féltéken, majd euforikusan reagált az olyan kijelentésekre, mint „valami bűzlik Dániában”, „Dánia börtön” és „az akasztófa tartósabb épület a templomnál”. Jan Kott *Hamlet a XX. kongresszus után* címmel írt az előadásról, ez az élmény ösztönözte a *Kortársunk, Shakespeare* megírására.<sup>20</sup> A távoli történelmi korokból vett analógiáknak is katartikus hatásuk volt, mert az olvasók és a nézők arra a diktatúrára ismertek rá, amelyben éltek. Ezért volt olyan népszerű a középkori eretnekekről szóló Herbert-esszé,<sup>21</sup> ezért írt hamarosan újabb regényt Andrzejewski *A Paradicsom kapui* (1960) címmel, melyben a gyerekek 1212. évi keresztes hadjárata példáján mutatja be a tömegpszichózissá váló ideológia hatását.

Hasonló analógiákat kerestek az eretnekek és az ortodoxiák konfliktusaiban is. Leszek Kołakowski, a varsói eszmetörténeti iskola egyik alapítója 1958-ban kezdte kutatni Amszterdamban a 17. századi holland misztikusokat. A revizionizmus ismert alakja a hatvanas évek közepén adta ki nagy hatású összegző művét.<sup>22</sup> Már a fiatal Diego is szembeállítja az egyházat és a hitet, ez revizionista olvasatban a marxizmus és az uralkodó párt közti ellentét kiélezése, ez a párt pedig az ortodoxiát őrző egyházat utánozza. 1982 novembere és 1983 februárja között, amikor már nem akadályozta a cenzúra, Kołakowski tizennégy előadást készített a Szabad Európa Rádióknak az eretnekségről. Itt már nyíltan beszélt arról, hogy a kommunisták nem dolgozták ki olyan precízen a dogmáikat, mint a katolikus egyház, de náluk is megtalálhatjuk a következő fogalmak megfelelőit: „Szentírás, teljesen ortodox atyák, nem tökéletesen ortodox atyák, eretnekek, pápák és ellenpápák, zsinatok és ellenzsinatok, szkizmák, aposztáziák, apostoli örökség, az inkvizícióról nem is beszélve”.<sup>23</sup>

Aki akár egyetlen hittételt is tagad, az nem engedelmeskedik az egyháznak, a többiben is *csak* azért hisz, mert összhangban áll az erkölcsi érzékével, megegyezik az akaratával, ez pedig tisztán emberi választás, Isten részvétele nélkül. A kánonjog három kritérium alapján különbözteti meg az eretneket a jóhiszemű tévelygőtől: meg van kereszelve, a keresztyén közösség tagja akar maradni, sőt gyakran magát tartja

<sup>19</sup> Mrozek, Sławomir: *Tangó*. Ford. Kerényi Grácia. In uő: *Drámák*. Vál. és szerk. Pálfalvi Lajos. Budapest, 2000, Európa, 192. o.

<sup>20</sup> Vö. Kott, Jan: *A színház fontos dolog. Jegyzetek*. <http://szinhaz.net/2014/12/01/jan-kott-a-szinhaz-fontos-dolog/> Hozzáférés: 2021. III. 12.

<sup>21</sup> Herbert, Zbigniew: *Albigensek, inkvizítorok és trubadúrok*. Ford. Gimes Romána. In uő: *Barbár a kertben és más esszék*. Ford. Gimes Romána et al. Pozsony, 2010, Kalligram, 105–133. o.

<sup>22</sup> Kołakowski, Leszek: *Świaodmość religijna i więź kościelna*. *Studia nad chrześcijaństwem bezwynaniowym siedemnastego wieku*. Warszawa, 1965, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

<sup>23</sup> Kołakowski, Leszek: *Herezja*, Kraków, 2010, Znak, 67. o.

ortodoxnak, másokat pedig eretneknek vél. Konokul ragaszkodik a tévedéséhez.<sup>24</sup> Belső ellenség, hisz keresztény álláspontból támad, rombolja az egységet. Az inkvizíció áldozatai Andrzejewski regényében nem felelnek meg ezeknek az ismérveknek, leszámítva azt a parasztot, aki el akarta adni a lelkét az ördögnek, de még közvetítő segítségével sem tudta felvenni vele a kapcsolatot, ezért „ördögtagadó” lett.

Dosztojevszkij inkvizitora nem hisz, a katolicizmusból kinőtt istentelen renddel azonosul. A varsói eszmetörténeti iskola másik jeles képviselője, Andrzej Walicki arra figyelmeztet, hogy a bahtyini polifóniára hivatkozó irodalomtörténészek szerint a különböző szolamok ellensúlyozzák, érvénytelenítik egymást, ezért nem rekonstruálható a regényekből a szerző világnézete. Ugyanakkor vannak olyan művei, például *Az író naplója*, melyekben Dosztojevszkij szólal meg, bár a társadalmi-vallási gondolkodó nem azonos a regényíróval. „Másképp viszont Dosztojevszkijt mint gondolkodót is megismerjük, amikor a műveit olvassuk. Az író levelezéséből és publicisztikájából kideríthetjük, milyen filozófiai jelentést akart adni irodalmi műveinek.”<sup>25</sup> Nem kell úgy tennünk, mintha Dosztojevszkijnek nem lettek volna nézetei, csak a regényalakjainak.

Az 1863-as lengyel felkelés hatására Dosztojevszkij még inkább ellenségnek tekintette a nyugati civilizációt, ezért kezdte vizsgálni azt, hogy milyen szerepet játszott a fejlődésében a katolicizmus. 1864-ben erre a következtetésre jutott a *Téli feljegyzésekben*: „A katolikus kereszténységből csak szocializmus nő ki; a miénkben testvériség nő ki.”<sup>26</sup> Ehhez a civilizációhoz tartoznak a lengyelek. Megkülönbözteti őket az orosz néptől katolikus és jezsuita szellemiségük (buzgó, erőszakos térítők), arisztokratizmusuk. Homjakovhoz hasonlóan a pápaságot tartja e civilizáció gyökerének. A katolicizmusból születik a reformáció, a felvilágosodás, a francia forradalom és a szocializmus.<sup>27</sup>

Andrzejewski nem a jövőbe akart látni, hanem a háború utáni évtized súlyos tapasztalatait akarta feldolgozni, leszámolva azzal az ideológiával, amely őt is hatalmába kerítette. Nem az érdekelte, hogy miből született, hisz nem a lengyel katolicizmusból alakult ki a szovjet kommunizmus. Mint a legtöbben a 20. század közepén, ő is profetikus szöveggént olvasta a *Legendát*, amely „zseniálisan előlegezi a szocialista ideokrácia totalitárius konzekvenciáit, ahol a tévedhetetlenség igényével fellépő szervezett kisebbség teljes mértékben ellenőrzés alatt tartja a gyámság alá helyezett többséget. A kommunizmus mint elvilágiasodott vallás, a párt és az egyház, a párt-

<sup>24</sup> Vö. Kołakowski 2010, 8–10. o.

<sup>25</sup> Walicki, Andrzej: *Orosz és lengyel messianizmusok. Oroszország, a katolicizmus és a lengyel ügy.* Ford. Pálfalvi Lajos. Máriabesnyő – Gödöllő, 2006, Attraktor, 95. o. /Vita Sarmatica 3./

<sup>26</sup> *The Unpublished Dostoevsky. Diaries and Notebooks (1860-60)*. I. Publ. Proffer. C. R. – Arbor, Ann. Mich., 1973, Ardis, 42. o. Idézi Walicki 2006, 98. o.

<sup>27</sup> Vö. Walicki 2006, 98–99. o.

ideológia és a vallási indoktrináció, a tisztogatás és az inkvizíció stb. közti analógiák kibontása a totalitarizmus számos nagy hatású interpretációjában megjelent.<sup>28</sup>

Érdemes kitérni arra, hogy miért pont az inkvizíció példáján mutatja be számos író az agyimosott társadalmat fizikai és szellemi terrorral bénító rémuralmat. Jó hasznát veszik a horror klasszikusai (lásd Poe *A kút és az inga* című elbeszélését) és azok is, akik a totalitarizmus rejtélyeit próbálják megfejteni. Az intézményről kialakult vérgőzös sztereotípa szerint az inkvizítorok gátlástalanul irtották a szabad szellemű eretnekeket, amíg csak véget nem vetettek a sötét középkornak a haladás erői. De miért kreálták a totalitárius, machiavellista egyház rémképét? Nem létezett a világot behálózó, központosított büntetőintézmény, a téma amerikai szakértője, Edward Peters „a jelenkori folklór inkvizíciójának”<sup>29</sup> nevezi ezt a fantomot.

Valójában azért jött létre az inkvizíció, hogy ne legyenek kiszolgáltatva az eretnekek az önkénynek. A 10–11. századtól terjedtek a radikális aszkézist hirdető mozgalmak. Kezdetben világi uralkodók vetették máglyára az aktivistáikat, vagy áldozatul estek a népharagnak. Úgy próbáltak véget vetni a helyi potentátok visszaéléseinek, hogy szakértőkre bízta az ügyeket. 1179 és 1215 között dolgozták ki a püspöki inkvizíciók eljárásrendjét. Miután árulásnak és felségsértésnek nyilvánították az eretnekséget, engedélyezték a kínvallatást és a halálbüntetést is, ez pedig „sok esetben olyan démonokat ébresztett fel az egyházban, melyeken később már nem tudott úrrá lenni”.<sup>30</sup> De érezték a veszélyt, próbálták kiszűrni a veszélyes elemeket, finomították az eljárást.

Bár Aragóniában már a 12–13. században működött püspöki, majd pápai inkvizíció, mert ott volt a katharok egyik központja, nem ez vonult be a történelembe *spanyol inkvizíció* néven. Ezt a középkor végén szervezték, nem az eretnekséget üldözte, hanem az antiszemizmus eszközüvé vált, miután tömeges áttérésre kényszerítették az izraelitákat. 1462-ben alakult Toledóban IV. Henrik királyi inkvizíciója, ez mérsékelt volt. 1480-ban új inkvizíciót létesítettek Sevilleben. IV. Szixtus az uralkodóra bízta a megfelelő személy kiválasztását, de Tomás de Torquemada vezetése alatt kiszabadult a pápai felügyelet alól, és központilag irányított országos hatósággá vált, amely még társadalomnevelő missziót is tulajdonított magának. Két véres évtized után mérséklődött, aztán már nem haladta meg a 4 százalékot a halálos ítéletek aránya.

A 16. századi vallásháborúk vitairataiban született a katolikus terrorgépezet rémképe. A reformáció ekkor teremtette a saját múltját: Konstantin korában föld alá szorult, tizenkét évszázadra, de rejtetten jelen volt az üldözött eretnekmozgalmakban. Luther még a pápában látta az Antikrisztust, a protestáns hercegek már V. Károly spanyol királyban, Németalföld örökösében. Háborús propagandájukban a val-

<sup>28</sup> Walicki 2006, 113. o.

<sup>29</sup> Peters, Edward: *Inquisition*. New York, 1988, Free Press, 3. o. Idézi Ryś, Grzegorz: *Inkwizycja*. Kraków, 2001, Znak, 9. o.

<sup>30</sup> Ryś 2001, 59. o.

lási és politikai intolerancia, a szellemi elmaradottság szimbólumaként jelent meg Spanyolország. Voltaire és Montesquieu korában szekularizálódott a mítosz, és ma is igen érzékletesen fejezi ki az északi liberálisok fóbiáit.

Néhány éve egész más értelmezés készült Andrzejewski regényéről. A preromantikus gótikus regény egyik alcsoportjával hozták kapcsolatba, amely a katolikus délen játszódik, fontos eleme a vallási intézmények kritikája, különös tekintettel az inkvizícióra. Andrzejewski műve a *queer gothic*-ba sorolható, amelyre jellemző a csend, a rejtély és a „gótikus paranoia”, a normától eltérő vágyak rejtegetése.<sup>31</sup> Az idős és fiatal férfiak bensőséges kapcsolatáról szóló részletekben kimutatható a homoerotikus szubdiszkurzus, de ez a szál nem vezet Dosztojevskijhez.

<sup>31</sup> Vö. Sobolczyk, Piotr: Milczenie, które bywa śmiertelnym grzechem – *i grzech, który bywa przemilczany*. *Jerzego Andrzejewskiego queer gothic*. *Kwartalnik Artystyczny*. 84.. 2014, 4. S. 267–268.

Dosztójevszkij és Pilinszky



Достоевский и Пилинский





HORVÁTH KORNÉLIA\*

---

## DOSZTOJEVSZKIJ ÉS PILINSZKY: LÉTFELFOGÁS – MŰVÉSZET – NYELV

*Kontra Attila emlékének, szeretettel*

A Dosztojevszkij és Pilinszky közötti gondolkodásbeli és művészi hasonlóság, illetve a közöttük lévő hatáskapcsolat gondolata a szakirodalomban nem mondható újnak. Ismert, hogy Kierkegaard és Simone Weil mellett éppen Dosztojevszkij volt a legnagyobb hatással a magyar költőre. Ez a hatás azonban Pilinszky verseiben tematikus aspektusból csak részlegesen jelenik meg és mutatható ki,<sup>1</sup> vagyis jóval mélyebb és elementárisabb, minthogy azt „felszíni” közelítéssel vagy éppen citátumok segítségével beazonosítható lenne. Ugyanakkor hozzá kell tennünk, a Dosztojevszkij-tapasztalat a magyar költőnél időben megelőzi a Simone Weil és a Robert Wilson nevéhez fűződő hatáskapcsolatot, mely két utóbbi határozottan „ráerősített” arra a gondolatkomplexumra, amely hatástörténeti szempontból Pilinszkyknél elsődlegesen talán éppen Dosztojevszkijtől eredeztethető.

Elsősorban tehát a Dosztojevszkij és Pilinszky között tapasztalható mély gondolkodásbeli és létszemléleti rokonságról van szó, amelyről a magyar szakirodalomban többek között Tverdota György, Szávai Dorottya, Szitár Katalin és Domokos Mátyás

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Фонда «За русский язык и культуру в Венгрии» в рамках научного проекта № 21-512-23003 «“Свое” и “чужое” в современном русском (русскоязычном) и венгерском художественном тексте».

Kontra Attila, Szávai Dorottya-val közös doktoranduszom 2021 áprilisban hunyt el 41 éves korában a koronavírus-járványban. Kutatási területe és már csaknem elkészült PhD-disszertációjának témája Pilinszky költészete, gondolkodásmódja és eszkatológiája volt. Itt két írására hivatkozom: Kontra Attila: „Különítélet minden éjjel...” A különítélet megközelítései Pilinszky János publicisztikai írásai-ban. *Vigilia*, 2018. 2. sz. 112–117. o.; Kontra Attila: A halál teológiai kérdésköre Pilinszky János publicisztikai írásai-ban. *Új Forrás*, 2019. 10. sz. 45–57. o.

<sup>1</sup> Az 1974-es *Végkifejlet* kötet *In memoriam F. M. Dosztojevszkij, a Sztavrogin elköszön és a Sztavrogin visszatér* című versek mellett az 1972-es *Szálkák* kötet *Bűn és bűnhődés*, valamint az 1958-as *Harmadnapon* verskötet *Novemberi elízium* című művét szokás a Dosztojevszkij-kapcsolat alátámasztásaként említeni. Ugyanakkor hangsúlyozandó, hogy az utolsóként említett *Novemberi elízium* költeményen kívül (amelynek egy „rejtélyes” sora így hangzik: „mint Karamazov Aljosa, olyan vagy”) a felsorolt szövegekben a nyilvánvaló paratextuális utaláson kívül semmi sem köthető explicit, azaz közvetlen és tematikus módon Dosztojevszkij regényeihez.

írt.<sup>2</sup> A két vizsgált szerző közötti szemléleti hasonlóságot a Pilinszky-versek téma- és motívumrendszerében a *bűn, a bűnhődés, a bűnbánat, a vallomás, az elhagyatottság, a pokol, a kereszt, a bibliai Bárány és a kegyelem* témáiban ismerhetjük fel.<sup>3</sup> (Pilinszky-nél egyetlen lírai példaként az *Introitus*ra hivatkoznak). Ugyanakkor Pilinszky esszéi, újságcikkei, amelyeket az Új Emberben és a *Vigiliában* közölt, naplóbejegyzései és prózája a maguk mélységében mutatják meg e szemléleti közösség természetét.<sup>4</sup> De jelzik ezt a kortársak visszaemlékezései is, amelyek közül most csak egyet emelnék ki: Kocsis Zoltán szerint Pilinszky „ösztönösen vonzódott a rosszhoz, a bűnhöz. Pontosabban a bűnös érdekelte. A bűnöző például, miután megalázták. Úgy tartotta, hogy a bűnöst nem szabad a bűnével azonosítani.”<sup>5</sup> Pilinszky ezt a *Beszélgetések Sheryl Shuttonnal* című prózai munkájában így fogalmazta meg: „Szerintem Dosztojevszkij igazában kétfajta embert szeretett volna megismerni: a szentet és az öngyilkost. Ami közben volt, igazában nem érdekelte.” „Szent például egy bujkáló gyilkos, amikor tettét fölfedek, és elcsípi őt. Ebben a pillanatban mindenki szemében, és elsőként saját maga előtt, *csak* gyilkos. És ez képtelenség. Ebben a pillanatban az egész univerzum mellette szól, és térden áll.”<sup>6</sup>

Amennyiben Raszkolnyikovra, Sztavroginra, vagy akár Mityára gondolunk – három különböző Dosztojevszkij-regényből –, megérthetjük ennek a megállapításnak a mélységét.

Itt fontos artikulálnunk az „evangéliumi esztétika” Pilinszky-féle fogalmát, amelyet a szerző több prózai írásában is megnevez, s amelyet leegyszerűsítve a bűn és a szeretet csodálatos kapcsolataként írhatnánk körül: „Ahol nincs bűn, valódi dráma és valódi katarzis se lehetséges – mondja Pilinszky egy 1968-as, az Új Emberben

<sup>2</sup> Tverdota György: *Pilinszky és Dosztojevszkij*. In Tasi József (szerk.): „Merre? Hogyan?”. *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, 1997, Petőfi Irodalmi Múzeum, 96–104. o.; Szávai Dorottya: *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szövegahagyományáról*. Budapest, 2005, Akadémiai; Szitár Katalin: A „nagy bűnös” és a „tékozló fiú”. *Dosztojevszkij és Pilinszky*. In Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből 2*. Budapest, 2006, Argumentum, 301–316. o.; „Valami megnevezhetetlen.” *Beszélgetés Domokos Mátyással*. In Bogyay Katalin: *In memoriam Pilinszky János*. Szerk. Déri Erzsébet. Budapest, 1989, Officina Nova, 48–55. o.

<sup>3</sup> Kontra Attila éppen ezen témakörök mentén tárt fel még újabb és erőteljes kapcsolódásokat Dosztojevszkij és Pilinszky szemléletmódja között. E dolgozata a jelen kötetben olvasható.

<sup>4</sup> Megfontolandóak Domokos Mátyás Pilinszkyről szóló szavai: „rendkívül nyitott szellem volt. Továbbá benne a magyar irodalom és a világirodalom éppúgy nem vált szét, mint az, hogy mi az ő helye a magyar irodalomban vagy az európai költészetben. E kettő együtt volt az ő gondolkodásában. [...] De legjobban Dosztojevszkij foglalkoztatta. Újra és újra benne élt Dosztojevszkij világában, de nem az író, hanem az ember érdekelte. Nem az, hogy a *Bűn és bűnhődés* vagy a *Félkegyelmű* hogyan van megcsinálva, hanem [hogy] mi az a probléma, amelyet Karamazov Aljosa vagy Karamazov Iván hordoz. Bennük látta kifejezve a lét, a hit, az erkölcs alapkérdéseit.” Domokos Mátyás: „Valami megnevezhetetlen”. In Bogyay 1989, 55. o.

<sup>5</sup> Kocsis Zoltán: *Tudatosan tette magát tönkre*. In Bogyay 1989, 118. o.

<sup>6</sup> Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal*. In uő: *Széppróza*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 1996, Osiris, 113–178. o.

megjelent cikkében. – Dosztojevszkij azért számít ma is a legkülönb lélekábrázolóknak, mert a traumákkal együtt a bűnt is ábrázolta, lelkiismeretével még inkább elmélyítette a bűn fölismerését, a bűnnek a betegséggel sokszor egybefonódó, de elvéthetetlen jelentését.<sup>7</sup> S folytatja: „Mire is tanít hát az evangélium? Mindenekelőtt arra, hogy a bűn realitás. Másodszor, hogy legyen kicsi vagy nagy, lényegében közös töről fakad. Minden bűn oka a szeretet hiánya, az önzés – az ember kiválása a tiszta jóból, lázadása Isten ellen [...] Mivel pedig a bűn mindig a szeretet elleni véték, ezért orvosolni is egyedül a szeretet síkján orvosolható. [...] Mindebből világosan következik, hogy nekünk magunknak is – anélkül, hogy bűnét »kimagyaroznánk«, minden bűnöst a lehető legnagyobb szeretettel kell kezelnünk, s főképpen azt, aki ellenünk vétkezett.”<sup>8</sup> (Dosztojevszkij kapcsán itt gondolhatunk Szonya figurájára a *Bűn és bűnhődés*ből, Miskinre *A félkegyelmű*ből, és természetesen Aljosára *A Karamazov testvérek*ből.)

Érdeemes utalni Pilinszky *Nagyböjti levél* című feljegyzésére is (1970. március 8.), mely a dosztojevszkiji témát evidens módon köti össze az írás kérdésével: „Ha az újkori irodalomból azt az író kellene megneveznem, akinek műveiben a nagyböjt nagy metafizikai drámája a legmélyebben és talán a legszélesebben nyer megfogalmazást, minden bizonnyal Dosztojevszkij nevét említeném legelől. Ő talán az egyetlen »klasszikusunk«, akinek mondanója még ma is nyitottan áll előttünk. [kiem. H. K.] A »bűn örületétől« kevesen gyötrődtek annyit, mint ő [...], de a megsebzett »Báránytól« nyert ítélet csodálatos békéjéről se tudott író nálánál »többet« papírra rögzíteni.”<sup>9</sup> (A „papírra rögzítés” kifejezés jelzi a gondolkodás- és szemléletmódnak az írással való kapcsolatát is.)

A költészet és az etikai-lételméleti világfelfogás, illetve az utóbbinak az előbbire való hatása kérdését illetően talán legszemléletesebb Pilinszkynek az a Camus-re vonatkozó gondolata, amelyet több írásában is kifejtett. Most a *Nagyvárosi ikonok* 1970-ben megjelent verseskötetében szereplő *Ars poetica helyett* című prózai írásából idézek:

„És itt mindjárt megkísérelném valamivel kiszélesíteni a már idáig is sajátos értelemben használt »mozdulatlan elkötelezettség« fogalmát.

Albert Camus a *Sziszüphosz mítosza* [...] című könyvében szemére veti Dosztojevszkijnek, hogy fölismerve a világ abszurditását, mégse írt abszurd regényt, hanem a hit vigaszába menekült. Csakhogy a világ abszurditásának felismerésén túl – és épp a menekvés irányában – van egy még következetesebb, ha úgy tetszik, még abszurdabb lépés, s ez a világ képtelenségének a vállalása. Ilyen értelemben igaz, hogy »Dosztojevszkij válasza az alázat«, csakhogy ez az alázat – magunkra venni a

<sup>7</sup> Pilinszky János: *Szög és olaj*. Szerk. Jelenits István. Budapest, 1982, Vigilia, 199. o.

<sup>8</sup> Pilinszky 1982, 200–201. o.

<sup>9</sup> Pilinszky 1982, 261. o.

világ képtelenségének súlyát, mintegy beöltözve a lét és tulajdon ellentmondásaink terhébe – minden, csak nem meghátrálás.”<sup>10</sup>

A „mozdulatlan elkötelezettség” fogalmát (amelyet Simone Weil-től vett át) Pilinszky egyfelől Aljosa Karamazov figurájához köti: „Aljósában föl sem merül a lázadás kísértése. A mozdulatlan és totális elkötelezettség, amelyben él, egyszerűen nem érzékeli ezt a kihívást.”<sup>11</sup> Másfelől, de időben később a Robert Wilson-féle „mozdulatlan színház” művészi konceptusa erősíti meg. Pilinszky számára a színház passió, amely megmutatja és nyomon követi az irrealitás és a mű között létrejövő párhuzamosságot.<sup>12</sup>

Úgy vélem, az irodalomról, a költészetről való gondolkodást mindkét alkotónál ez a mélyen elkötelezett, a hiten és az etikai-ontológiai szemléletmódon nyugvó világlátás alakította ki. S bizonyára ebben is lelhetjük meg *művészi nyelvük egyedülállóságának okát*. Mindkét szerző irodalmi beszédmódjában, nyelvében olyan sajátos, egyedi karakter nyilvánul meg, amely elválasztja őket kortársaiktól, mi több – megkockáztatom – egész évszázaduk irodalmi képviselőitől. Különös, hogy ez az elkülönítő, *a megszólalásmód unikalitását* megnyilvánító irodalmi beszéd ellentétes jellegű a két szerzőnél: míg Dosztojevskijnél a stílus egyenetlenségét, „túláradását”, bőbeszédűségét, valamint regényei felépítésének aránytalanságát konstatálták – gyakorta negatív érrel – a kritikusok és az irodalomtörténészek, addig Pilinszky költői egyedülállóságát – még a hermetikus és tárgyias szemléletükről és líranyelvükről ismert „újholdasok” között is – egy végletekig „lecsupaszított”, a szerző saját szavával már-már „dadogó” nyelv jelentette és képviselte. S amíg Dosztojevskij még a 20. században is kapott olyan minősítést, hogy bizonyos műveinek a felépítése aránytalan és a cselekményvezetés bennük „zavaros” (gondolok itt elsősorban *A kamasz* című regényének recepciójára, azon belül is Hansen-Löwe kortárs irodalomtudós híres dekonstrukciós tanulmányára),<sup>13</sup> addig Pilinszky vonatkozásában például Kulcsár Szabó Ernő a 20. század második felét tárgyaló irodalomtörténetében Pilinszkyt egyfelől a század talán legkiemelkedőbb költőjének nevezi, aki az 50-es, 60-as években is képes volt visszaállítani a magyar költői nyelv kapcsolatát az európai líranyelvvel, és e paradox helyzetben biztosítani tudta a magyar költői nyelv világirodalmi szintű folytonosságát (noha Pilinszky líráját a magyar irodalomban folytathatatatlannak tartja).<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Pilinszky János: *Ars poetica helyett*. In uő: *Pilinszky János összes versei*. Budapest, 1997, Osiris, 89. o.

<sup>11</sup> Pilinszky János 1997, 88. o.

<sup>12</sup> Götz Eszter: „Az idő színe és fonákja”. *A Pilinszky-próza időszemlélete*. In Tasi 1997, 178–184. o.

<sup>13</sup> Ore Хансен-Лёве: Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». In В.М. Марковича и Вольфа Шмида (под. ред.): Автор и текст. Сборник статей. Санкт-Петербург, 1996, изд. С.-Петербургского университета, 229–267. с.

<sup>14</sup> Kulcsár Szabó Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest, 1993, Argumentum, 57. o.

A „stílus” és a költői (irodalmi) nyelv kérdése kapcsán nagyon izgalmas, hogy Pilinszky maga is reflektált a Dosztojevszkij stílusára vonatkozó kitételekre a *Beszélgetések Sheryl Shuttonnal* című prózai művében: „A tudományoktól ellesett és megirigyelt egzaktitás és méghozzá önfelelt egzaktitás helyett az irodalom a természettudományok folyamatos önkontrolljának és önigazolásának hatására épp az ellenkezőjére, túlon túl stílárissá, szemben a vak Homérosszal, hálóingét maga köré csavaró »tükör-irodalommá« változott. Kivétel persze itt is akad: Weilre, Gombrowichra gondolok. De főképp Dosztojevszkijre. Elragadtatásában ő csakugyan vakon írt, háttal a tükörnek. Rossz stilisza volt. Mondatai oda estek, ahova puffantak. Volt hova esniök, és volt mit puffaniok.”<sup>15</sup>

S itt merülhetünk bele kicsit jobban a két szerző első pillantásra teljesen különböző beszédmódjának és szövegképzésének kérdésébe, mely különbözőséget a meghatározó műfajformai keretek még inkább elmélyíteni látszanak. Röviden szólva, amíg Pilinszkyt a magyar irodalom történetében elsődlegesen mint lírikust tartjuk számon (noha tudjuk, hogy esszét, szépprózát, meséket és drámákat is írt), addig Dosztojevszkij az orosz irodalom történetének egyik leginkább meghatározó, ha nem éppen a legkiemelkedőbb regényírója. A fő műfaji orientáció, továbbá az írás- és beszédmód tekintetében talán nem is lehetne nagyobb távolságot elképzelni a két szerző vonatkozásában. Mégis, paradox módon a beszédmód, a stílus és legfőképp a költői értelemben vett nyelv funkcionális, célratoró használata mély hasonlatosságot teremt a két alkotó között.

Először is vegyük szemügyre ezt a feltételezett „távolságot” Pilinszky szavai nyomán, ahol ez nem pusztán minimalizálódik, hanem egész egyszerűen rokonsággá válik, méghozzá immár nemcsak szemléletbeli, hanem nyelvi-beszédmódbeli rokonsággá is, amely éppen az írásművészet lényegéről kíván hírt adni. Idézem Pilinszkytól: „A művészet sose egyenes közlés, mint egy matematikai tétel, egy filozófiai igazság, egy konkrét tett, vagy egy üzleti levél. [...] A művészet [...] a semmi híradása, s a művész a mindenség, az univerzum küldötte. A művészet: séta. Mi több: fecsegés. S a leginkább sűrített művek a legfecsegőbbek, a »legcélalanabbak« talán.”<sup>16</sup> Meg kell említenem, hogy Pilinszky itt két világirodalmi utalást tesz a „sűrített fecsegés” témája kapcsán: az egyik Rousseau, s tőle az *Egy magányos sétáló álmodozásait* hozza fel példaként, a másik pedig Dosztojevszkij, akihez az alábbi megjegyzést fűzi: „Dosztojevszkij fecsegése! Micsoda sűrítés!”<sup>17</sup>

Egy másik, 1976-os írásában a magyar költő pedig a redukált és a „fecsegő” irodalmi beszédmód közösségét hangsúlyozza: „Minden igazi művészet kizár minden-

<sup>15</sup> Pilinszky 1996, 141. o.

<sup>16</sup> Pilinszky 1982, 279–280. o.

<sup>17</sup> Pilinszky 1982, 280. o.

nemű rutint. A dadogás az alfája és az ékesszólás az ómegája.”<sup>18</sup> És persze gondolhatunk itt a heideggeri „fecsegés” konceptusára is mint a mindennapi élet és a lét talán legautentikusabb megnyilvánítójára.<sup>19</sup>

Ott vagyunk tehát, hogy ami a Pilinszky-versnyelv legjellemzőbb attribútuma (a tömörség, a lecsupaszított versbeszéd) különös módon a dosztojevskiji „túlradó” bőbeszédűséggel kerül párhuzamba Pilinszky elgondolásában. S ez talán az említett lételméleti, hitbéli és egzisztenciális meglátások alapján kidolgozott poétikai nyelv felől látható be. Itt megvilágító lehet Brodskij 1980-as rövid írása, amelyben Dosztojevskij írói nyelvét tárgyalja. Brodskij szerint – aki maga is költő volt, s irodalmi Nobel-díjat is kapott – Dosztojevskij a végletekig kiaknázza az orosz nyelvnek azt a tulajdonságát, hogy nem kötött a szórendje. Továbbá Dosztojevskijnél, mint írja, a közlés lényege rendszerint nem a főmondatban, hanem a mellérendelt vagy alárendelt tagmondatban rejlik. Ezt a „de” vagy „azonban” jelentésű (oroszul: хотя) ellentétes kötőszóban jelöli meg, amelyet úgy értelmez, mint a kételkedés, az önostorozás és az önmegismerés szavát. (Vö. a „бы”, jelentése körülbelül ’ha’, ’volna’ extrém gyakoriságával Dosztojevskij prózanyelvében, amelyről Fatyjeva professzor beszélt a konferencián.) Dosztojevskij prózanyelvét Brodskij továbbá a téma metafizikájának és a nyelv metafizikájának folytonos, már-már szadisztikus intenzitású érintkezéseként írja le.<sup>20</sup> Ez a gyötrelmes feszültség, úgy gondolom, Pilinszky versnyelvét is kiválóan jellemzi. S ezt másfelől, ismét Brodskij nyomán, a szó (a nyelv) és a tudat különös viszonyaként is jellemezhetjük: „Egyszerűbben szólva: Dosztojevskijt olvasva érti meg az ember, hogy a tudatáram forrása nem maga a tudat, hanem a szó, amely átalakítja a tudatot, és azt más mederbe tereli.”<sup>21</sup>

Különös párhuzamot teremt a két vizsgált szerző között a már említett *Beszélgetések Sheryl Shuttonnal* című Pilinszky-mű, amelynek alcíme: *Egy párbeszéd regénye*. Ha távolinak is tűnik a megfeleltetés, mind a „regényszerűség”, mind pedig a párbeszédes forma akár közvetett Dosztojevskij-allúzióként is értelmezhető. A regényszerűség mellett aligha szükséges érvelni, a párbeszédeség kapcsán pedig talán elegendő a dialogikus regény fogalmára utalnunk, melyet, mint ismert, Bahtyin éppen Dosztojevskij regényei kapcsán dolgozott ki. Másfelől a jelzett Pilinszky-szöveg központi témái közül a legmeghatározóbb a dráma, a színház, a színjátszás, amely látszólag szemben áll a „mozdulatlan elkötelezettség” és a wilsoni „mozdulatlan dráma” elgondolásával, ám éppen ez a gondolat ragadta meg Pilinszkyt a wilsoni és sheryli színjátszásban, s talán épp ebben érhető tetten a dosztojevskiji dramatiszta regényhez való kapcsolódása. A *Beszélgetések...* kapcsán érdemes még kiemelni

<sup>18</sup> Pilinszky 1982, 390.

<sup>19</sup> Martin Heidegger: 35. §. *A fecsegés*. In uő: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István. Budapest, 1989, Gondolat, 315–319. o.

<sup>20</sup> Jozsif Brodskij: *Az elemek hatalma* (1980). In uő: *Gyűjtőknek való*. Ford. Szőke Katalin. Budapest, 1998, Európa, 41–48. o., különösen: 45. o.

<sup>21</sup> Brodskij 1998, 46. o.

a „belső figyelem” fogalmát, azt, hogy a színház Pilinszky számára egyfajta átjárót képvisel a misztika és a hétköznapok között,<sup>22</sup> valamint a „magyarázat nélküli megértés” gondolatát,<sup>23</sup> ami alighanem az egyik „alapelve” a Dosztojevszkij-hősök viselkedés- és gondolkodásmódjának is: gondoljunk Szonya „megértésére” Raszkolnyikov irányában, Miskinére Nasztaszja Filippovna vonatkozásában vagy Aljosa megértésére mindenki felé.

S végezetül érdemes felemlítenünk az *Ónix Beáta* (*Hommage à F. M. Dosztojevszkij*) című rövid, mindössze három oldalt kitevő Pilinszky-elbeszélést.<sup>24</sup> A főhősnő – keresztnevének jelentése: ’áldott’ – a novella kezdőmondata szerint „a Szűz jegyében született”, egyszersmind „mint fiatalokú csavargó és prostituált került a virginita (!) apácák felügyelete alatt álló javítóintézetbe.” A másik szereplő Mária, s kettejük kapcsolatát a novella vége mint „két egybeácsolt, -illesztett, -szegecselt seb”-et említi, a szereplőket pedig úgy, mint akik „szünet nélkül siratták, szerették és ölelték egymást.”<sup>25</sup> Mindebben a nyilvánvaló Krisztus- és keresztalál-utalásokon túl a szent-szűz prostituált Dosztojevszkij-hősnők, mint Szonya (*Bűn és bűnhődés*), Nasztaszja Filippovna (*A Félkegyelmű*), Grusenyka (*A Karamazov testvérek*), de akár a félkegyelmű „kvázi-prostituált” női szereplők alakját (mint Lizaveta a *Bűn és bűnhődés*ből, vagy Lebjadkina az *Ördögökből*) is felismerhetjük.

Írásom befejezéseként az elbeszélés lezárását idézem, amely Pilinszky szerzői szemléletmódját, s talán a dosztojevszkiji elbeszélői álláspontot és viszonyulást is mintázza: „Mária tör-zúz, dulakodik a lányszobában. Én nem. Én mozdulatlan vagyok, s az is maradok ezentúl.”<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Götz 1997, 184, 183. o.

<sup>23</sup> Radnóti Sándor: *Mi az, hogy beszélgetés? (Pilinszky János: Beszélgetések Sheryl Suttonnal)*. In uó: *Mi az, hogy beszélgetés? Bírálólatok*. Budapest, 1988, Magvető, 334–344. o., különösen 336. o.

<sup>24</sup> Pilinszky János: *Ónix Beáta. (Hommage à F. M. Dosztojevszkij)*. In uó: *Széppróza*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 1996, Osiris, 196–199. o.

<sup>25</sup> Pilinszky 1996, 199. o.

<sup>26</sup> Uo.

## DOSZTOJEVSZKIJ HATÁSA PILINSZKY JÁNOS KÁRHOZATRÓL SZÓLÓ ELMÉLKEDÉSEIBEN

Jean-Paul Sartre *Férfikor* című regényére reflektáló esszéjében Pilinszky a következőket írja: „A pokol titka: a semmi titka, az élet örömeinek és szenvedéseinek megtagadása. A mennyek titka viszont a szeretet titka. Az élet örömeinek és szenvedéseinek vállalása. A semmi titkával a teremtés titka, a megsemmisülés titkával a szereteté áll szemben. Legszebb modern ábrázolását e küzdelemnek Dosztojevszkij írta meg a *Karamazov testvérekben*, a rejtélyesen elmagányosodott Iván és a titokzatosan nyitott Aljosa ellentétében. Iván körül a semmi művei és tettei, amelyek mindig többet mutatnak, mint a mögöttük tátongó üresség, míg Aljosa igénytelen s alázatos cselekedetei mögött a hatalmas és kifogyhatatlan többlet hallgat, mintha a teremtés egyedül a szeretetben válna érvényessé, bírná és kívánná csak igazán megvalósítani, betetőzni önmagát. Szeretet híján a valóság a semmibe hanyatlak vissza.”<sup>1</sup>

Esszéiben Pilinszky az üdvösség szempontjainak meglehetősen pontos körvonalazásához képest kevésbé törekedett a kárhozat problémájának konkrét módon történő tisztázására. Annál inkább érzékelhető azonban ez a törekvés szépprózai írásainak némelyikében, ahol vagy fiktív szereplőkkel mondatja ki, vagy valós személyek fiktív párbeszédébe ágyazva interpretálja definíciószerű téziseit. A *Hármasoltár* három részében különböző történetek épülnek egymásba oly módon, hogy a szereplők cselekedetei egy bibliai jelképrendszer szerint értelmeződnek. Tolcsvai Nagy Gábor szerint e prózabeli szerkezetek egyik legfőbb jellemzője, hogy úgy részletezik az összetevőket, és úgy alakítják az implicit olvasót, hogy közben a megértés feltételei egyszerre maradnak hermetikusak és túlzottan körülírtak, vagyis rejtélyesek a véges evilágit illetően és túlmagyarázottak a transzcendenst illetően.<sup>2</sup> A harmadik szövegben például egy kárhozatra vonatkozó, dogmatikailag nehezen értelmezhető hitvallást ad a címszereplő, Ónix Beáta szájába: „Az elkárkozásban nem hiszek, de a pokolban igen. A semmi és a valóság között fekszik egy óriási tenger, a *mintha* sugárhatású holt vize, s ennek a partján, ennek a visszfényében élünk, mi, emberek.”<sup>3</sup> A Dosztojevszkijnek ajánlott szöveghez kapcsolható kiegészítésként a

<sup>1</sup> Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. Budapest, 1999, Osiris, 118–119. o.

<sup>2</sup> Vö. Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János*. Pozsony, 2002, Kalligram, 173. o.

<sup>3</sup> Pilinszky János: *Széppróza*. Budapest, 1996, Osiris, 197. o.



két évvel korábbi, *Középut és középszer* című cikkben szereplő gondolat, amelyben Pilinszky épp a nagy orosz íróra hivatkozva próbálja leírni a pokol lehetőségében rejlő „mintha-lét” természetét egy másik fogalom, a „középszerűség” felől közelítve a problémához: „Dosztojevszkijnek igaza volt, amikor az ördögöt közönségesnek vélte. És ha az ördög csakugyan közönséges, a pokol minden bizonnyal középszerű. Kilátástalanul és reménytelenül középszerű.”<sup>4</sup> A *Hármasoltár* idézett részletének bevezető mondata viszont („Az elkárhozásban nem hiszek, de a pokolban igen.”) azért problematikus, mert a kárhozat dogmájához hű teológiai elképzelésként éppen az ellenkezője volna csak elfogadható. Varillon szerint például pokol csak akkor van, ha kárhozottak is vannak. Olyan pokol nincs, amely az elkárhozás állapotától függetlenül létezne.<sup>5</sup> Valószínűsíthető ugyanakkor, hogy a „pokol” itt nem egy „túlvilági” tartomány vagy állapot megjelöléseként, hanem az evilági „mintha-lét” metaforájaként szerepel.

A *Hitünk „iskolája”* című, 1967-ből származó esszé megállapítása szerint „az a bűnös, ki már nem is szenved bűnei terhétől, tulajdonképpen már itt a földön a kárhozat állapotában leledzik.”<sup>6</sup> Ez a mondat arra a teológiai alapigazságra utal, amely szerint a kárhozat (más biblikus kifejezéssel a „második halál”) csupán lehetséges halála mindazoknak, akik annyira bezárkóztak saját önzésükbe, hogy képtelenek megnyílni a szeretetre. Ez az állapot tehát már „itt a földön” olyan helyzetet teremthet számukra, amelyet a Pilinszky által említett hagyomány értelmében nyugodtan nevezhetünk kárhozatnak.<sup>7</sup> Itt ugyan Pilinszky nem tér itt külön arra, hogy az örök kárhozat dogmatikai valósága a tétel értelmében csak azokra vonatkozik, akiket a különítélet megátalkodva talál a halálos bűn állapotában, de egyéb szövegei tanúságának fényében feltételezhető, hogy gondolkodásában az általa „keresztény realizmusnak”<sup>8</sup> nevezett álláspont nem a kárhozat valóságával, hanem csupán a kárhozat lehetőségével áll szemben.

<sup>4</sup> Pilinszky 1999, 745. o.

<sup>5</sup> Vö. Varillon, François: *A hit öröme az élet öröme. Konferenciabeszédek a keresztény hit főbb kérdéseiről*. Ford. Kaposiné Eckhardt Ilona. Budapest, 2001, Márton Áron, 190. o.

<sup>6</sup> Pilinszky 1999, 504–505. o.

<sup>7</sup> Ennek a megállapításnak természetesen semmi köze nincs a *szadduceizmus* álláspontjához, amely tagadja a „túlvilágot”, és a végső eseményeket illetve állapotokat a jelen világba helyezi. Vö. Schütz Antal: *Dogmatika*. II. Budapest, 1937, Szent István Társulat, 641. o. A jelen élet potenciális kudarcá és a végérvényes bukás lehetősége közötti összefüggés abban az üdvösségre vonatkozó, de az üdvösség elvesztésével kapcsolatban is alkalmazható tényben világítható meg, amely szerint az örök élet nem felváltja a földi életet, hanem már benne megkezdődik, és nem helyettesíti, hanem beteljesíti azt. A fenti szövegben ez a gondolat jut kifejezésre.

<sup>8</sup> Azt, hogy egészen pontosan mit is ért keresztény realizmus alatt, *Jézus utolsó két szava* című cikkében tárja fel részletesebben: „A keresztény realizmus gondolatmenete a következő: Aki becsületesen felméri a világgal, önmagával és Istennel szemben való reményeit és föladatait, kétségbe kell hogy essék önmaga gyarlósága, megbízhatatlansága felett. Ez a kétségbeesés azonban nem szükségszerűen negatív előjelű, sőt úgy is tekinthetjük, mint a szellemi felnőttség, a keresztény realizmus kezdetét. Nem

Habár a keresztény eszkatológiához kiiktathatatlanul hozzátartozik a végérvényes bukás lehetősége, az örök kárhozatról való beszéd képezi talán e teológiai traktátus legnagyobb terhét. Természetesen a pokolra vonatkozóan is figyelembe kell venni az eszkatológiai kijelentések hermeneutikájának általános szabályait, ám mindvégig szem előtt kell tartani a tényt, hogy egy nehezen közölhető hittételről van szó, amely gondolatilag nem világítható meg hiánytalanul.<sup>9</sup> A dogma szövegében azonban rendkívül lényeges a „megátalkodva” kifejezéssel jelölt kitétel. Ahhoz ugyanis, hogy valaki elkárhozzék, az szükséges, hogy az illetőt ez a döntés lényegében kötelezze el. A maximális hajtóerejig fokozott bűn azt a személyes és tudatos döntést foglalja magában, amely megsemmisíti önmaga számára még Istennek a szeretetét is.<sup>10</sup>

A *Karamazov testvérek*ben Dosztojevszkij az alábbi gondolatokat adja regényalakja, Zoszima sztarec szájába: „Atyáim és mestereim, azon gondolkozom: »Mi a pokol?« És így vélekedem: »Szenvedés amiatt, hogy nem lehet többé szeretni.« [...] Ó, vannak, akik a pokolban is kevélyek és szilajak maradtak, noha most már kétségtelenül tudnak mindent, és világosan látják a megcáfolhatatlan igazságot; vannak olyan szörnyetegek, akik mindenesetül odaadták magukat a sátánnak. Ezek számára a pokol immár önként vállalt létforma, mellyel nem tudnak betelni. Ezek már önszántukból szenvednek. Mert az Istent és az életet elátkozva, önmagukat átkozták el.”<sup>11</sup>

Pilinszky 1980 decemberében és 1981 márciusában két azonos című cikket közzölt az Új Emberben, és mindkettőben Zoszima tanításait széljegyzetelte.<sup>12</sup> Egy Töröcsik Marinak írt levele éppen ebből az időszakból származik, és megerősíti azt a feltételezést, amely szerint a regényben felmerülő végső állapotokra vonatkozó kérdések foglalkoztatták ekkor leginkább a költőt: „Újraolvasom a *Karamazovokat*; döbbenetes! Pártatlanul száll alá három alaptípus – a szent, a lázadó és a képmutató

---

záróköve tehát, hanem nyitánya a tulajdonképpeni fölemelkedésnek. Ilyen értelemben: nincs nélküle valóság. Viszont: csak küszöbe annak, és nem szíve. Megmaradni benne ezért bűn, negatív, irreális, diabolikus állapot. Nem megtapasztalása többé a valóságnak, hanem megsemmisítése.” Pilinszky János: *Publicisztikai írások*. Budapest, 1999, Osiris, 349. o. Szmeskó Gábor szerint – aki külön is foglalkozott e kérdéskörrel – a keresztény realizmus fogalmát Pilinszky döntően 1961 és 1964 között használta. Vö. Szmeskó Gábor: A távolság közelében I. Simone Weil hatása Pilinszky János misztikafogalmára. *Forrás*, 2020. 4. sz., 97. o.

<sup>9</sup> Vö. Scheffczyk, Leo – Ziegenaus, Anton: *Katolikus dogmatika VIII. A teremtés jövője Istenben. Eszkatológia*. Ford. Szalay Mátyás. Budapest, 2008, Szent István Társulat, 173. o.

<sup>10</sup> Vö. Ez a megállapítás abszurdnak tűnhet önmagában, hiszen Isten szeretetét lehetetlen megsemmisíteni. Az embernek azonban hatalmában áll megsemmisíteni azt önmaga számára, mint ahogyan megsemmisítheti önmaga számára az oxigént, ha abbahagyja a lélegzést, vagy ahogyan megsemmisítheti önmaga számára a napfényt, ha besötétíti a szobát, ahol tartózkodik. Vö. Varillon 2001, 188–192. o.

<sup>11</sup> Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *A Karamazov testvérek*. I. Ford. Makai Imre. Pécs, 2004, Jelenkor, 406–407. o.

<sup>12</sup> Vö. Pilinszky 1999, 814–816. o. (A *Karamazov testvérek* margójára. *Új Ember*, 1980. december 21.); Pilinszky 1999, 818–819. o. (A *Karamazov testvérek* margójára. *Új Ember*, 1981. március 15.)

lelke mélyére – egy, a Dante dimenzióit sokszorosan meghaladó mennybe, purgatóriumba és pokolba, egyszóval önmagába és persze az olvasóba. Valamikor azt hittem, hogy ismert »fecsegése« zseniális formai találmánya volt. Most ámulva látom, hogy sohase fecseg, minden rezdülése pontos megfelelője egy örökmozgásban lévő drámának. Szerb Antal (amikor először és utoljára fölkerestem) azt mondta, már egyedül ezt a regényt tudja olvasni. Minden huszadik századi műtől az különbözteti meg, hogy hasonlíthatatlan erejét tökéletesen földeli, a pokolban is szelíd marad.<sup>13</sup>

A Pilinszky-féle „keresztény realizmus” a dosztojevszkiji megközelítéssel párhuzamosan azt az állítást tartalmazza tehát implicit módon, hogy a kárhozat nem lehet az üdvtörténet, valamint a végső események és állapotok sorába illeszthető, azokkal egy szinten lévő realitás, hanem csak ezek negációjaként, vagyis a beteljesülés kudarcának lehetőségeként manifesztálódhat. Pilinszky úgy gondolja – amint azt *A különös szféra* című rövid elmélkedésében olvashatjuk –, hogy a bűnben való megátalkodottságot elsősorban az erény képében tetszelgő farizeusi magatartás hordozza magában: „A kegyelem és az alázat szférájában lényegében »bűn és erény« egyformán szolgálhatja fölemelkedésünket, mivel az alázatos szívben Isten mindent, még a bűnt is jóra fordítja, míg az alázat nélkül az »erény« sem ér semmit, sőt vesztünket okozhatja.”<sup>14</sup> Az alázat nélküli erény éppen azért lehet a megátalkodottság forrása – következtet Pilinszky –, mert az állhatatossággal ellentétes viciumként kizárja a megtérés és a gyógyulás lehetőségét.

Az idézett szöveg után két héttel megjelent *Viszonyunk a farizeushoz* című írásában szerepel ugyan a „farizeus” kifejezés, de nyilvánvalóan nem az evangéliumokból is jól ismert vallási csoportot jelöli vele, hanem a fent körvonalazott magatartásformát. Pilinszky itt azt hangsúlyozza, hogy (az üdvösség szempontjából) az önmagával való szembenézésre képtelen ember helyzete a tulajdonképpeni „megoldhatatlan eset”.<sup>15</sup> A világgal szembeni „ítélkező és indiszkrét”, farizeusi magatartásforma az a meghasonlott (vagy megátalkodott) bűnös állapot, amely a kárhozat elvi lehetőségét magában foglalja. Ennél Pilinszky (hittani szempontból) nem is mond többet. *Levél a „diszkrécióról”* című cikkében azonban már nemcsak harmadik személyben beszél róluk, az előzőhöz hasonló kontextusban, hanem egy saját magunkkal szembeni lelki beállítottságra is ösztönöz: „Az indiszkrét lélek átvilágíthatatlan. S bár róla írva jogosan mindenkire gondolok, mégis tudom, hogy valóságosan is létezik, de soha senki halandó embernek nem szabad, nincs joga konkrétan megnevezni őt.”<sup>16</sup> Ember egy másik ember bűnét sose nevezheti meg rámutatva a bűnösre. Igaz, az

<sup>13</sup> Pilinszky János: *Pilinszky János összegyűjtött levelei*. Budapest, 1997, Osiris, 435. o.

<sup>14</sup> Pilinszky 1999, 602. o.

<sup>15</sup> Vö. Pilinszky 1999, 603. o.

<sup>16</sup> Bár itt nem konkrétan a kárhozotról, hanem a kárhozatra vezető bűnről van szó, Pilinszky állásfoglalása teljesen egybevág az egyházzal. Sok emberről nyilvánította ki az egyház, hogy már biztosan üdvözültek, vagyis szentként Istennél vannak (ez fejeződik ki az egyház szentté avatási gyakorlatában), ugyanakkor nincs semmilyen összehasonlítható egyházi kijelentés akár csak egyetlen néven

indiszkrét lélek épp ezt nem tudja, nem tudhatja, mivel épp ez az a pont, ahol Isten útjai kezdődnek.<sup>17</sup>

Ebből a részletből az olvasható ki, hogy Pilinszky szerint a kárhozat lehetőségével számolnunk kell ugyan, de kizárólag önmagunk számára, hiszen ha az ember „egy másik ember bűnét sose nevezheti meg”, akkor a másik esetleges elkárhozásáról sem beszélhetünk. Éppen ezért elengedhetetlen a bűnbánat, és ezért szorul rá mindenki Isten irgalmára. *Párizsi filmlevél* című írásában abból a tényből indul ki, hogy a jó művészetben azért nem maradhat semmi sem elszigetelt, speciális jelenség, mert az ábrázolt emberi sorseseményeket a szerző mindig egyetemessé avatja. „Dosztojevszkij Raszkolnyikovja ezért nem azonos a ponyvatermék és az újságcikk gyilkosával. Raszkolnyikov te vagy, és én vagyok, annak ellenére, hogy se te, se én nem öltünk embert”, írja.<sup>18</sup> Ha viszont továbbra is fenntartjuk azt a premisszát, hogy a büntetés nem Istentől, hanem magából az emberből jön – a halálos bűnbe való „beleragadás” (megátalkodottság) következményként –, akkor a következő problémával állunk szemben: úgy tűnik, hogy Isten (mindenható) szeretete nem tehet semmit a kárhozat eshetőségével szemben; ahogyan ezt Pilinszky *Lukács margójára* című írásában megfogalmazza: „Minden szeretet tragikus; nincs szeretet tragédia nélkül. És Istennek még csak választása sincs, hogy elfogadja a szeretetet, vagy elutasítsa a tragédiát, mivel ő maga a szeretet.”<sup>19</sup>

A kárhozat lehetőségére vonatkozó, Pilinszky-nél olvasható két ellentétes feltevés tehát – egyrészt az, hogy a saját bűnei terhével szemben közömbös ember (képletesen szólva) már itt a földön a kárhozat állapotában leledzik, másrészt pedig az, hogy nincs olyan bűn, amely véglegesítené bárki élő halálos lelkiállapotát – párhuzamosan, de eltérő hangsúlyokkal van jelen Pilinszky gondolkodásában. Az egyház szisztematikus reflexiójában is azt látjuk, hogy az egymással dialektikusan szembeállított két kijelentés nem ugyanazon a szinten mozog. A keresztény emberről azt állítjuk, hogy hisz a mennyben, de (legalábbis a „hinni” szónak ugyanabban a jelentésében) semmiképpen sem állíthatjuk, hogy hisz a pokolban. A hit ugyanis remény, még-hozzá mindenkiért. A kárhozat így csupán egy lehetőség marad.<sup>20</sup>

A kárhozat elvi lehetőségének és lehetetlenségének dilemmájából következik az egyetemes üdvösség kérdése. Szembetűnő különbség Pilinszky és Dosztojevszkij megközelítése között, mert míg Pilinszky mindenekelőtt a farizeusi magatartásban látja a kárhozat elvi lehetőségét, addig Dosztojevszkij az öngyilkosságot emeli ki ezzel kapcsolatban. A *Karamzov testvérek* vonatkozó részében (ismét Zozsima tanításáról van szó) a következőket olvashatjuk: „Hanem jaj azoknak, akik saját maguk

nevezett személy elkárhozásáról sem. Vö. Nocke, Franz-Josef: Eszkatológia. In Schneider, Theodor (szerk.): *A dogmatika kézikönyve*. I. Ford. Válczy József. Budapest, 1997, Vigilia, 490. o.

<sup>17</sup> Pilinszky 1999, 805. o.

<sup>18</sup> Pilinszky 1999, 651. o.

<sup>19</sup> Pilinszky 1999, 593. o.

<sup>20</sup> Vö. Nocke 1997, 490. o.

pusztították el magukat a földön, jaj az öngyilkosoknak! Én úgy vélem, hogy ezeknél szerencsétlenebb nem is lehet senki. Figyelmeztetnek bennünket; hogy vétek ezekért könyörögni az Istenhez, és az egyház is mintegy kiveti őket, de én lelkem rejtekében úgy gondolom, hogy őértük is lehet imádkozni. Hisz a szeretet miatt nem haragszik meg Krisztus. Én egész életemen át imádkoztam magamban az ilyenekért, és bevallom nektek, atyáim és tanítómestereim, még mostanában is minden nap imádkozom.”<sup>21</sup>

A dogmatörténeti fejlődés azt mutatja, hogy a Dosztojevszkij által érintett kérdés nagy hagyományra tekint vissza. A pokol örökkévalóságáról szóló többségi elképzeléssel szemben áll néhány jelentős teológus (Alexandriai Szent Kelemen, Órigenész, Nüsszai Szent Gergely stb.) véleménye, akik az *apokatasztaszisz pantónt*, vagyis az elkárhozottak (sőt néhányan az ördög) megmentését tanították.<sup>22</sup> Az újabb korban Hans Urs von Balthasar az egyetemes üdvösség tanának legeredetibb képviselője, aki bár érezhető szimpátiával viseltetik a tan ókori képviselői iránt,<sup>23</sup> egyértelműen visszautasítja, hogy ő maga *apokatasztasziszról* beszélne, és nyomatékosan hangsúlyozza, hogy egész teológiai érvelése pusztán a mindenkit megillető remény igazolására törekszik.<sup>24</sup> Az ő elgondolását fűzi tovább François Varillon, aki szerint az elkárhozás lehetősége (mint a szeretet feltétel nélküli elutasítása) bele van írva magának az emberi szabadságnak a struktúrájába. A pokol lehetősége így (paradox módon) divinizálható, szabadságunk egyik strukturális eleme. A pokol dogmája tehát mindenekelőtt egy olyan lelki beállítottságra tanít bennünket, amely az imává formált reménység fenomenójában ragadható meg ellentmondásmentesen.<sup>25</sup>

Inkább ösztönösen, mintsem tudatosan, ám mindvégig következetesen tartózkodik Pilinszky is az *apokatasztaszisz*-tan szélsőségétől. Megközelítése inkább az említett balthasari-varilloni remény-teológiához hasonló, és egyértelműen látszik, hogy bármilyen kontextusban fordul elő a kárhozat témája, megfontolt érvei mindig azt a célt szolgálják, hogy amennyiben a két álláspont – a faktuális és a potenciális kárhozatinterpretáció – közötti feszültség felszínre kerül, lehetőleg az utóbbi irányába billenjen el a mérleg. És ez nagyrészt bizonyára dosztojevszkiji hatás. *Keresztről keresztre* című írásában ez áll: „Bízunk benne, hogy az Atya, mindannyiunk Irgalmas

<sup>21</sup> Dosztojevszkij 2004, 406. o.

<sup>22</sup> Alexandriai Kelemen a halál utáni büntetést inkább orvosságnak tartja, tehát a tisztítóűz értelmében fogja fel, Órigenész pedig az 1Kor 15,24–28 alapján arra következtet, hogy az egész teremtés egyetlen céljához jut el, és ebben az értelemben minden Krisztusnak lesz alávetve, majd átadatik az Atyának, aki mindenben minden lesz. Nüsszai Gergely a büntetést csupán mint a jó és a rossz elválasztását értelmezi. Vö. Scheffczyk–Ziegenaus 2008, 164–165. o.

<sup>23</sup> Hans Urs von Balthasar *Apokatasztaszisz* című írásának második fejezetében az említett egyházatyák tanításából kiindulva summázza az örök kárhozat és az egyetemes üdvösség kérdéséhez kapcsolódó lehetséges álláspontok jellemzőit. Vö. von Balthasar, Hans Urs: *Mit szabad remélnünk? Rövid értekezés a pokolról. Apokatasztaszisz*. Ford. Görföl Tibor. Budapest, 2006, Sík Sándor, 173–184. o.

<sup>24</sup> Vö. Scheffczyk–Ziegenaus 2008, 169–170. o.

<sup>25</sup> Vö. Varillon 2001, 191–193. o.

Istene, ezt a végső pillanatig fönntartott, *kifeszített ellentmondást*, békétlenséget és meghasonlást, ezt a fanatikus megosztottságot is ellenállhatatlan kegyelmébe fogadta, mindennel és mindenkivel egyesítette az ő isteni békéjében, és nem engedte át a mindent és mindenkit kirekesztő semminek. Hinnünk kell, hogy Isten egyenesen elvárja tőlünk, hogy egyetlen bal latorról se feledkezzünk el. Erre Jézus a példánk. Igaz, barátságába fogadta a jobb latrot, de egyetlen ítélkező szava se volt a bal latorhoz. Kihülő és elnémuló ajka egyetlen nagy imádság volt – valamennyiünkért.<sup>26</sup>

Az idézett szövegek vonalvezetése azt mutatja, hogy a Pilinszky által preferált vallásos viszonyulás egyáltalán nem iktatja ki a pokol rettenetes valóságát, ám az egyetemes reményt mint jelzőfényt állítja elénk. Az a lelki magatartás (vagy a lelki érték), amelyet a pokol dogmája megkövetel, és amely az egyetlen lehetséges kiút a felvázolt dilemmából, akárcsak Dosztojevszkijnél, Pilinszky esetében is az imává formált reménység. Ez a remény pedig más és több, mint biztos vagy akár csak valószínű előrejelzés, hiszen a cselekvésre irányuló akaratot is magában foglalja.<sup>27</sup> Mivel nem a rendszer semleges logikájából fakad, nem válik önkényes állítássá, hanem – ahogy Ratzinger írja – „kérő fohászat belehelyezi az Úr kezébe s ott is hagyja. A dogma megőrzi valós tartalmát; az irgalmasság gondolata, amely így vagy úgy, de végigkísérte azt a történelem egész folyamán, nem válik elméletté, hanem a szenvedő és remélő hit imája lesz belőle.”<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Pilinszky 1999, 796. o. Pilinszky *Szabadesés* című rövid prózájában szintén oly módon nyúl a Kálváriai játszódó evangéliumi történéshez, hogy a narráció fókuszát a bal lator személyére helyezi („De mi történt baloldalt, ahová senki se figyelt, még János, még Mária, még a farizeusok és a pribékek se?”), bár itt a végső kérdésekről való elmélkedés helyett a jelenet fiktív továbbgondolása dominál. Vö. Pilinszky 1996, 201. o. Végkövetkeztetéséről a protestáns Karl Barth is eszünkbe juthat, aki az ítéletről szóló bibliai gondolatoknak úgy kívánt megfelelni, hogy azokat teljes egészében Jézusra vonatkoztatta. Noha Balthasar a német idealizmus közös filozófiai öröksége miatt számos ponton kapcsolódik Barth teológiájához, ezen a ponton mégis elutasítja azt. *Mit szabad remélnünk?* című művében a következőket írja: „Barth az isteni igazságosság és az isteni irgalmasság azonosságát taglalva jut el teológiai célkitűzésének belső középpontjához; de ezután csak egy apró fordulat (Krisztus mindenkiért elkárhozott, hogy az összes kárhozott a mennybe jusson), és máris veszélyesen megközelíti az *apokatasztaszis pantón* tételét, ahová már nem követhetjük.” von Balthasar 2006, 112. o.

<sup>27</sup> Vö. Nocke 1997, 490. o.

<sup>28</sup> Vö. Ratzinger, Joseph – XVI. Benedek pápa: *Végidő. A halál és örök élet kérdései*. Ford. Török Csaba. Budapest, 2017, Jel, 226. o.

## „...VÁLASZA AZ ALÁZAT”

### Pilinszky és Dosztojevszkij<sup>1</sup>

- Kitől tanultál mint költő?
- Mint költő sokaktól, azt hiszem, nagyon sokaktól. De talán meg fog lepni a válaszom, hogy főként prózaíróktól.
- Például?
- Például Dosztojevszkijtől.

(A történet ideje, Cs. Szabó László, BBC, 1967)

Napokkal a konferencia előtt is sejthető volt már – a program ismeretében –, hogy (a rendezvény végén) azokra a filológiai adatokra, amelyek Pilinszky Dosztojevszkij olvasásának időbeli elhelyezésére hivatottak, mint már említettekre hivatkozhatom. Épp ezért nem Czigány György interjújának azon részére fogok tanulmányom elején támaszkodni, amely szerint Pilinszky már tizenkét évesen megvette Dosztojevszkij *Megmételtyezett* című regényét,<sup>2</sup> hanem az alábbi – szintén interjúrészletből: „úgy találtam meg Dosztojevszkijt, ahogy később megtaláltam Simone Weilt.”<sup>3</sup>

Camus, Kafka, Dürrenmatt, Robert Wilson, Keresztes Szent János, Gabriel Marcel, Pierre Emmanuel, Witold Gombrowicz... és még lehetne sorolni azokat az alkotókat, akik hatással voltak bizonyos értelemben és mértékben Pilinszkyre, mégis úgy tűnik számomra, hogy a költő Weil és Dosztojevszkij szövegeivel kialakított viszonyának<sup>4</sup> sajátos jellemvonásaiban olyan jellegű (befogadásbeli) hasonlóság-el-térés-kiegészítés fedezhető fel, amely kiemelt figyelmet érdemel.

Dosztojevszkij szövegei – a visszaemlékezés alapján tizenkét éves korától, tehát 1933-tól egészen 1981-ig (vagyis haláláig) jelen voltak a költő életében (egyik utolsó

<sup>1</sup> Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-20-3-SZTE-229 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjána a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott program szakmai támogatásával készült.

<sup>2</sup> Czigány György: Angelika presszó. In Pilinszky János: *Beszélgetések*. Szerk. Hafner Zoltán, Budapest, 2016, Magvető, 223. o.

<sup>3</sup> Tóbiás Áron: Megmentett hangszalagok. In Pilinszky, 2016, 69. o.

<sup>4</sup> Ezen a ponton szándékosan kerülöm a hatás fogalmát. Bloom „hatásizony” fogalma kapcsán lásd Menyhért Anna kiváló kritikáját: *Összövegnevezés – szöveg(-)ös(-)nem(-)zés. Harold Bloom hatáselmélete*. In Menyhért Anna: *„Én”-ek éneke. Líraolvasás*. Budapest, 1998, Orpheusz, 183–202. o.

megjelent cikke *A Karamazov testvérek margójára* [1981]). Weil szövegeivel folytatott párbeszédéről nem 1963-tól, amikor is első tömör, Franciaországban írt ismertetője megjelent, hanem 1964-től, a Weil-szövegek olvasásának, fordításának kimutatható megnyilvánulásától beszélhetünk, de feltételezhető, hogy már 1960 körül hallott a francia gondolkodóról. Itt nem a pontos kezdetre szeretném felhívni a figyelmet, hanem arra, hogy mindkét életművel kialakított kapcsolat (a velük kialakuló párbeszéd megkezdését követően) a költő egész pályáján – nyilvánvalóan változó mértékben – jelen volt. Ellenpéldaként lehet említeni például Francois Mauriac életművét, amely 1942 (*Írás a homokba*) és 1962 között, vagyis Pilinszky evangéliumi esztétikájának első periódusában, a kegyelem esztétikájának időszakában tűnik meghatározónak („Mauriac „profán történeteket” ír, miket csak a kegyelem egy-egy villáma jár át.”).<sup>5</sup> A változást detektálva Pilinszky 1962-ben írja naplójában: „Az előző kor keresztény irodalma a kegyelemről írt. Nekünk kegyelemből lehet csak írunk. Egyedül Isten irgalmából. Különben el kell hallgatnunk.”<sup>6</sup>

Habár Dosztojevszkij és Weil szövegeit – ahogy másokét is – nagyon jellemző módon olvassa Pilinszky (erre még később visszatérek), az orosz és a francia életmű befogadása mégis néhány ponton egészen más metódusok mentén megy végbe.

Dosztojevszkij regényei (*Ördögök*, *Karamazov testvérek*, *A félkegyelmű*) újraolvasásának kapcsán az elbeszélésmódon, a regényalakokon való elmélkedés örökös, s viszonylag egyenletesen megjelenő elemének tűnik a Pilinszky-életműnek. Ezzel szemben a weili korpusz befogadása sokkal inkább rohamszerűnek és szakaszosnak mutatkozik. 1964–1969 és 1976–1977 között rendkívüli mennyiségű említéssel találkozunk, ha Pilinszky prózai műveire tekintünk.<sup>7</sup>

Az is igen eltérő befogadási módot jelent, hogy Pilinszky „nem franciául, hanem Simone Weil nyelvét tanult[a] meg”<sup>8</sup> – így Weil beszédmódját „belsővé” téve, míg ilyen jellegű készítményei nincsenek Dosztojevszkij szövegeivel kapcsolatban. Bár az is igaz, hogy azoknak egy része rendelkezésre állt számára magyarul.

<sup>5</sup> Pilinszky János: Beszélgetés Kassák Lajossal a modern katolikus irodalomról (1962). In uő: *Publicisztikai írások*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 1999, Osiris, 213. o.

<sup>6</sup> Pilinszky János: V. In Pilinszky János: *Naplók, töredékek*. [https://reader.dia.hu/document/Pilinszky\\_Janos-Naplok\\_toredek-7513](https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Naplok_toredek-7513) Letöltés ideje: 2021. 04. 06. A kiemelések az eredeti szövegből származnak.

<sup>7</sup> Ezzel az állítással szemben lehetőségünk van amellett is érvelni, hogy Pilinszky publicisztikáját úgy is olvashatjuk, hogy Dosztojevszkij neve pont akkor kerül hangsúlyos pozícióba, amikor Weilé épp nem abban van. A publicisztika alapján megfigyelhető, hogy a '60-as évek első felében, a '70-es évek elején és a '80-as években előtérbe kerülnek Dosztojevszkij szövegei (említés szintjén). Ennek megválaszolásához azonban a Pilinszky-filológia mélyebb vizsgálatára lenne szükség. Vonatkozó megállapításaimat jelen szöveg keretei között nincs módomban kifejteni.

<sup>8</sup> Tóbiás Áron: Megmentett hangszalagok. In Pilinszky János: *Beszélgetések*. [https://reader.dia.hu/document/Pilinszky\\_Janos-Beszeltetesek-876](https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Beszeltetesek-876) Letöltés ideje: 2021. 04. 06.



Jól ismerjük Pilinszky vallomásait, amelyek a weili életmű elvakító tapasztalátára,<sup>9</sup> és az 1960-as évek második felének terméketlenségére vonatkoznak. Jóllehet ezzel a „nehéz anyaggal”<sup>10</sup> való küszködés alapvető jelentőségű a ’70-es évektől születő Pilinszky-líra alakulásában, változásában, de nem szabad elfelejtenünk, hogy a ’60-as évek környékén megjelenő evangéliumi esztétika fogalmának kidolgozásában Dosztojevszkij neve (mint „evangéliumi” íróé) igen előkelő helyen szerepel, s nem a megakadás, hanem a továbblépés mintázataként mint ősképp ragadható meg.

Kissé retorikusan azt mondhatnánk, hogy amíg Weil a megkerülhetetlen, misztikus szent, addig Dosztojevszkij „válasza az alázat”.<sup>11</sup> Weil szövegei kérlelhetetlen igazságukkal világítanak, Dosztojevszkij regényei elmélkedésre hívnak. Végül Pilinszky számára Weil a követendő fátylavívó, de Dosztojevszkij ő maga. Ez a kisé patetikus és inkább védhetetlen, mint tartható ellentétalkotás (-kreálás), abból a szempontból azért elgondolkodtató, hogy a ’70-es évek végén az *Önéletrajzaimat* író Pilinszky a *Hármasoltár* 3. szakaszában, az „*Önix Beáta*” című részben (alcíme: *Hommage à F. M. Dosztojevszkij*) önmagát Micsicsákkal állítja kapcsolatba.<sup>12</sup>

Dosztojevszkij és Weil olvasásának összehasonlításában mindenképpen fel kell figyelni arra a történelmi, kultúrpolitikai összetevőre, amely a francia életműhöz való közeledésben a nyugati kultúrával való kapcsolatteremtés, nemzetközi (el)ismertség, és a keleti blokkból való kitekintés, kilépés lehetőségét is magában foglalja.<sup>13</sup> (A kilépés itt kettős értelemben szerepel: kint lét – konferenciák, előadói estek,

<sup>9</sup> Lásd korábbi tanulmányomat: Szmeskó Gábor: Pilinszky Weilt olvas. In Szávai Dorottya – Földes Györgyi (szerk.): *Kánon és komparatistika: A kánonok többszólamúsága kelet-közép-európai kontextusban*. Budapest, 2020, Gondolat, 226–235. o.

<sup>10</sup> Utalás Pilinszky megjegyzésére: „Weil azért volt számomra vakító élmény, mert ő egy sokkal nagyobb és nehezebb anyagban teremtett csodálatos világosságot. Egy ekkora teljesítmény is példa – engem csak elnémíthatott. Szóval úgy éreztem, hogy minden fölösleges, amit ennek az ismeretében csinálhatnék, és ez bizony nagy válságot okozott, mert arra kellett gondolnom, hogy hát akkor maradok újságírónak.” Tóbiás Áron: Megmentett hangszalagok. In Pilinszky János: *Beszélgetések*. [https://reader.dia.hu/document/Pilinszky\\_Janos-Beszelgetesek-876](https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Beszelgetesek-876) Letöltés ideje: 2021. 04. 06.

<sup>11</sup> Pilinszky János, *Ars poetica* helyett. In *Pilinszky János összes versei*, [https://reader.dia.hu/document/Pilinszky\\_Janos-Pilinszky\\_Janos\\_osszes\\_versei-11](https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Pilinszky_Janos_osszes_versei-11) Letöltés ideje: 2021. 04. 06. Az idézés érdekessége, hogy a vonatkozó részben Pilinszky Camus-vel polemizálva épp Camus *Sziszüphosz mítoszát* idézi, s világítja meg azt az egyedi vonást, amely Dosztojevszkijt meglátása szerint korszakalkotó íróvá teszi.

<sup>12</sup> Bár meg kell jegyezni, hogy a naplókban van egy tervezet, amelyben szerepel egy *In memoriam Simone Weil* című fejezet is. Lásd: Pilinszky János: XXVII. In uő: *Naplók, töredékek*. [https://reader.dia.hu/document/Pilinszky\\_Janos-Naplók\\_toredekek-7513](https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Naplók_toredekek-7513) Letöltés ideje: 2021. 04. 06.

<sup>13</sup> Bár Wiener Pál visszaemlékezése szerint Pilinszky Párizsban is vagy egyedül ült szobájában, vagy egy kávéházban, nemigen akart senkivel találkozni (például Robert Wilsonnal sem). Vö.: „Egy töviskoronát szívesen föltett volna a maga fejére”. *Irodalmi Jelen*, 2015. szeptember 9. <https://www.irodalmi-jelen.hu/2015-szep-9-1947/egy-toviskoronat-szivesen-foltett-volna-maga-fejere> Letöltés ideje: 2021. 04. 06.

tanulmányutak – és a végül sikertelen emigráció, s így a Pierre Emmanuellel szövődő kapcsolat kihülése).<sup>14</sup>

Nem magától értetődő tehát az, hogy hogyan is értsük Pilinszky már idézett, 1969-es mondatát: „úgy találtam meg Dosztojevszkijt, ahogy később megtaláltam Simone Weil”. Nem kiemelkedő, hogy Pilinszky, aki mindenkit pozitív jelzőkkel illet szövegeiben – kivéve a francia egzisztencialistákat és James Joyce-t – Dosztojevszkijt és Weil-t is dicséri. Az teljesen nyilvánvaló, hogy e két szerző idézésének mértékével csak Jézus nevének megjelenése vetekszik. Túlságosan kézenfekvőnek tűnik az az értelmezés is, hogy az alkotókkal való találkozás evidenciaélménye meglepetésszerűen érte Pilinszkyt. Számomra inkább az a megközelítési mód tűnik érdekesnek, amely szerint a francia és orosz alkotó szövegeiben önmagára találva azokból saját esztétikáját olvasta ki.

Ezzel az ártatlannak tűnő, többek által már megjegyzett, vagyis közhelyesnek mondható megállapításból azonban mégis érdekes dolog következik. Egyfelől az, hogy a Hankovszky Tamás által összeállított evangéliumi esztétika mint alkotóközpontú esztétika mellett – pont Pilinszky olvasói gesztusai mentén – feltűnik egy befogadócentrikus esztétika is. Másfelől, ebből következően, a katolikus költészet fogalmának Szénási Zoltán által már előkészített értelmezése alkalmazására is lehetőség nyílik.<sup>15</sup>

Érdemesnek tűnik – a kontextus megteremtése érdekében – néhány Dosztojevszkijjel kapcsolatos szövegrészt idézni Pilinszkytól:

Ellenpéldaképp [Kafkával] Dosztojevszkijre kell utalnom, aki még ma is a legmodernebb, a legösszetettebb és legmélyebb írónk. Lehet, hogy ő „tisztátalan” volt, de olyan bűnös, aki pillantását az Atyára szegezte, s az alázat kegyelméből képeket adott a világról. [...] Dosztojevszkijnél látom, amit nem látok.<sup>16</sup>

Poéták és regényírók, azok, akiket én szerettem, ösztönösen vagy tudatosan, mindegy, eleve tudtak valami lényegeset arról, hogy a tökéletesség alapvetően tökéletlen, valahogy úgy, hogy egyszerre árasztja magából a veríték és az ingyenesség illatát. Gondoljanak itt D[osztojevszkij] ügyetlenül induló regényeire.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Csokits János: *Pilinszky Nyugaton*. Budapest, 2017, Nap, 32–34. o.

<sup>15</sup> Szénási Zoltán: *A szavak sokféleségétől a Szó egységéig*. Budapest, 2011, Argumentum, 42–55. o. Habár explicite a későbbiekben nem beszélek Szénási megközelítéséről, illő jelezni, hogy a pusztán tematikus és biografikus perspektívára támaszkodó olvasás kiegészítésére irányuló törekvésem az idézett szerző szövegének is köszönhető (Virág Zoltán értékes javaslatai mellett).

<sup>16</sup> Pilinszky János: *Néhány sorban* (1971). In Pilinszky, 1999, 641. o.

<sup>17</sup> Pilinszky János: *Naplók, töredékek*. Szerk. Hafner Zoltán. Budapest, 1995, Osiris, 215. o.

Engedjenek meg még egy idézetet:

E himnikus sorok olvasásakor nem szabad megfeledkezni a nagyon is nehéz életű íróról, magáról Dosztojevszkijről. „A régi baj” nála epilepsziát és kivégzést jelentett, amit csak az utolsó pillanatban akadályozott meg a cár kegyelme. Azonban a naplemente „hosszú, ferde” sugarai épp az ilyen árnyakkal borított életet változtatják át – amennyiben ez az átváltozás egyáltalán megtörténik.

Hogy Isten kegyelméből ennek az átváltozásnak vagy inkább „átváltoztatásnak” milyen belső megvilágosodás volt a belső föltétele és kíséréje, arról az író következőképpen vall hősének, Zoszima sztarecnak szavaival: „Ne féljete az emberek bűnétől, testvéreim, bűnében is szeressétek az embert, mert ez már-már az isteni szeretet mása és az evilági szeretet csúcsa.”<sup>18</sup>

Pilinszky esszéinek, interjúinak idézése a legalapvetőbb problémákkal állítja szembe az elemzőt, amennyiben az elmúlt évtizedek irodalomelméletén szocializálódott. Nehézkesen, vagy egyszerűen bizonyos részek zárójelezésével (*epokhé*) állíthatjuk azt, hogy például Pilinszky az orosz író prózapoétikáját elemzi. Pilinszky Dosztojevszkij írásaiból nem egyszerűen etikai, hanem spirituális vonatkozású szempontokat emel ki. A különbség megvilágítása érdekében Pehm Gilbertet idézem:

„A spirituális teológia eredetisége és sajátossága [...] abban áll, hogy az általános érvényű, objektív keresztény alapigazságok személyes, szubjektív elsajátításának, befogadásának a teológiájaként, azokkal a törvényszerűségekkel foglalkozik, amelyek nyomán az objektív hit személyesen megélt hitté válik.”<sup>19</sup>

Vagy – nagyon hasonlóan – „Giovanni Moioli szerint, a spirituális teológia azon törvényszerűségeknek teológiája, amelyek nyomán a lelki élet, a Lélek szerinti élet kialakul, amelyek szerint a Szentlélek a keresztény élet objektív értékeinek személyes elsajátítását vezeti. Kimutatja, hogy egyedül ez a fajta megközelítés képes elkerülni azt a veszélyt, hogy a spirituális teológia a dogmatikába, illetve a morálisba olvadjon.”<sup>20</sup>

Ebből a szempontból Dosztojevszkij nevéhez kapcsolható, kapcsolódó indexek (alázat, szeretet, bűn) úgy tűnik, kiemelik az irodalmi diskurzusból a problematikát,

<sup>18</sup> Pilinszky János: A Karamazov testvérek margójára (1981). In Pilinszky, 1999, 818. o.

<sup>19</sup> Pehm Gilbert: *Bevezetés a spirituális teológiába*. 2006, Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola, 6. o. [https://www.sapientia.hu/hu/system/files/%252Fvar/www/clients/client11/web11/private/files/Pehm\\_Gilbert\\_Bevezetes\\_a\\_spirituális\\_teologiaba.pdf?fbclid=IwAR2y0aGNCAyge\\_FJvqdfqm5BK-TKmbMvXPDJDv9i2NwBYag0FLdDBnqIA8](https://www.sapientia.hu/hu/system/files/%252Fvar/www/clients/client11/web11/private/files/Pehm_Gilbert_Bevezetes_a_spirituális_teologiaba.pdf?fbclid=IwAR2y0aGNCAyge_FJvqdfqm5BK-TKmbMvXPDJDv9i2NwBYag0FLdDBnqIA8) Letöltés ideje: 2021. 04. 06.

<sup>20</sup> Uo.

s ahogy Hankovszky vagy Kontra Attila<sup>21</sup> munkáiban is látjuk, alapvetően teológiai diskurzusba helyezik. A költő prózáját és líráját ebből a szempontból egymáshoz közelítőnek, pontosabban irodalmi szempontból kikérdezhetőnek tekinti Szávai Dorottya elemzéseinek imádság-poétikai vetülete.<sup>22</sup> Én magam is ez utóbbi megközelítéshez kapcsolódva szeretnék néhány megjegyzést tenni Pilinszky lírájával kapcsolatban, mégpedig az alábbi aspektusból: a lírai beszélő beszédét vizsgálva, s ezáltal a beszéd, a jelölhetőség, a megszólalás lehetőségének kérdését szem előtt tartva, mindeközben nem feledve a költő Dosztojevszkijhez való kötődésének jelentőségére irányuló kérdést.

Egy rövid aporetikus exkurzust szükséges tenni ezen a ponton: fel szeretném hívni a figyelmet egy olyan problémára, amit én magam csak detektálni tudok: ha feltételezzük, hogy a lírai és a prózai megnyilatkozás és olvasási módok között alapvető különbség van, akkor kérdéses, hogy a műnemváltás, amely Pilinszky és Dosztojevszkij, illetve Pilinszky életművén belül tárul elénk milyen módon válhat jelentéssé.-

Pilinszky az *Ars Poetica helyett* című esszében a vallásos költészet lehetőségeiről elmélkedve Dosztojevszkij világlátásából az abszurditás vállalását emeli ki, ahogy írja, „beöltöz[ni] a lét és tulajdon ellentmondásaink terhébe”. Szeretnék figyelmeztetni a szakasz folytatására is:

„Névtelenül és íratlanul, a maga szakadatlan folyamatosságában, úgy, ahogy azt az evangélium kodifikálta, mi lenne más a szegények története közöttünk, ha nem ez? [vagyis az ellentmondásokba való beöltözés] Ők, a szegények azok, akik mintegy incarnáltak, valósággal a vérükben és a húsupjukban, közvetlenül a tagjaikban hordozzák időtlen idők óta a világ rájuk eső, lényege szerint elviselhetetlen, fokról fokra megsemmisítő nehezét. Ettől olyan nyugodtak szívükben, s érezhetik maguk körül egy isteni mindenség jelenlétét.”<sup>23</sup>

Vajon a költő lírájában – tehetjük fel a kérdést – olvashatóvá válhat-e számunkra az, amit az idézett esszében (is) védelmez? Ha igen, akkor valójában nem arról kell beszélnem, amiről (értelmezésem szerint) Pilinszky. Ő ugyanis a konkrét hús-vér ember létének az adott történelmi szituációban megvalósuló jelszerűségéről tesz

<sup>21</sup> Lásd: Kontra Attila: A halál teológiai kérdésköre Pilinszky János publicisztikai írásaiban. *Új Forrás*, 2019, 10. sz. 45–57. o. Illetve: uő: „S ő harmadnap föltámadott” A feltámadás hite Pilinszky János publicisztikájában. *Forrás*, 2020, 4. sz. 108–120. o.

<sup>22</sup> Vonatkozó megközelítését legalaposabban Pilinszky-könyvében fejtette ki Szávai Dorottya. Lásd: Szávai Dorottya: *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kajkai szöveggyomáryáról*. Budapest, 2005, Akadémiai. Cikkeiből is pontos eligazítást kaphat az olvasó: Szávai Dorottya: Pilinszky János költészete és az ima teológiája. In Tasi József (szerk.): *„Merre, hogyan?” Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, 1997, PIM, 56–64. o.

<sup>23</sup> Pilinszky János, *Ars poetica helyett*. In *Pilinszky János összes versei*, [https://reader.dia.hu/document/Pilinszky\\_Janos-Pilinszky\\_Janos\\_osszes\\_versei-11](https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Pilinszky_Janos_osszes_versei-11) Letöltés ideje: 2021. 04. 06.

állításokat, amelyből kiolvasható egyfajta spiritualitás. És nem a Hankovszky-féle evangéliumi esztétikáról, amely a verseket mint a valóságossá tétel (inkarnáció), illetve a jóvátehetetlen jóvátétel eszközeit értelmezi, amelynek valójában nincs szükségére olvasókra, mert tőlük függetlenül teljesen hatékony. Hanem a Pilinszky által tételezett Dosztojevszkij-spiritualitást olvasóként szeretném szemlélni a Pilinszky-lírában. Teszem ezt azért is, mert a lírai beszélő más módon jelenik meg a Dosztojevszkij-féle alázatban<sup>24</sup> és az abszurditás vállalásában, mint a költő prózájának beszélője (fogalmi szinten).

Meglátásaimat az *In memoriam F. M. Dosztojevszkij* című vers köré szeretném felépíteni. A bevett megközelítési lehetőségekkel szemben, amelyek vagy az író személyéhez (1849-es kivégzés elmaradása, szibériai kényszermunka, 1881-es halál körülményei stb.), vagy műveihez köthetők (*Félkegyelmű, Karamazov testvérek* [Dimitrij] stb.), s így a vers tematikájára fókuszálnak, a vers szerkezetébe olvadó hatást szeretném vizsgálni.

*In memoriam F. M. Dosztojevszkij*<sup>25</sup>

Hajoljon le. (Földig hajol.)

Álljon föl. (Fölemelkedik.)

Vegye le az ingét, gatyáját.

(Mindkettőt leveszi.)

Nézzen szembe.

(Elfordúl. Szembenéz.)

Öltözzön föl.

(Föltöztözik.)

Nem ismeretlen a szakirodalomban a vers sajátos dialógusa, amely egy beszéd- és egy cselekvésközpontú szereplőt állít elénk, amelyben a dialógus a felszólító és az annak maradéktalanul engedelmessé, zárójelek közé szorított szereplő között zajlik.<sup>26</sup> Az engedelmesség különböző lírai megnyilvánulásai az első két kötet több

<sup>24</sup> „Az alázat Pilinszky szóhasználatában általánosságban azt jelenti, hogy lemondunk önmagunk érdekeinek, értékeinek vagy akár saját szempontjainknak érvényesítéséről, és teret engedünk a másoknak, méghozzá úgy, hogy saját érdekszféránkba is bebocsátjuk [...]. Az alázat ennek megfelelően mindig csak egy kölcsönviszonyon belül értelmezhető és elválaszthatatlan a szeretettől.” Hankovszky Tamás: *A megváltott lét hermeneutikája*. Budapest, 2015, Kairosz, 315. o.

<sup>25</sup> Pilinszky János: *In memoriam F. M. Dosztojevszkij*. In *Pilinszky János összes versei*, [https://reader.dia.hu/document/Pilinszky\\_Janos-Pilinszky\\_Janos\\_osszes Versei-11](https://reader.dia.hu/document/Pilinszky_Janos-Pilinszky_Janos_osszes Versei-11) Letöltés ideje: 2021. 04. 06.

<sup>26</sup> A vers alaposabb elemzésével foglalkoznak az alábbi tanulmányok: Kálcz-Simon Orsolya: *Egzisztencialista líra a közép-európai régióban. Pilinszky János és Slavko Mihalić költészetének komparatív elemzése*. Budapest, 2015, ELTE BTK Szlav Filológiai Tanszék; Hankovszky Tamás: *A megváltott lét hermeneutikája*. Budapest, Kairosz, 2015; Eisemann György: *Epikus cselekvés – lírai újírás Pilinszky-versek Dosztojevszkij-idézéseiről. Filológiai Közöny*, 2014. 3. sz. 379–384. o.

versében, így a *Téli ég alatt*, a *Késő kegyelem* és az *Örökkön örökké* című költeményekben is helyet kapnak.

Érdekes egymásrautaltságot fedezhetünk föl a *Trapéz és korlát* című kötetben egymást követő, bár külön ciklusba tartozó *Téli ég alatt* és *Késő kegyelem* között. Az előbbi beszédmódját a lírai én saját sorsának irányíthatatlanságára vonatkozó panasza hatja át, míg a következő vers – a *Késő kegyelem* – az önmegadás felszabadulásának tragédiáját, most már mint a másik sorsát kérdezi ki (vagyis nem magát, hanem a másikat teszi szóvá). Az előbbiekből kihallható érzelmekkel telített, tiltakozó beszédmód helyébe az Örökkön örökké a belenyugvás és a várakozás, vagy legalábbis az arra törekvő beszéd hangjait szólaltatja meg (nem kevesebb érzellemmel). Az elmozdulás nemcsak abban áll, hogy a lírai beszélő megnyilvánulásához fokozott módon kapcsolódik (illetve kapcsolódhat) cselekvés – „várok”, „megyek” –, hanem a cselekvés a beszéd helyett is jelentkezik – „sűrű panaszommal jobb, ha hallgatók”. Persze ez nem a beszéd felváltását jelzi, hanem annak potenciáját – pontosabban, ahogy a vers későbbi szakaszai mutatják, a beszéd kiúttalanságának dilemmájából kimutató lehetőséget (mármint a pusztá cselekvést).

Mármint, ha az *In memoriamra* nézünk, akkor az előbb említett versek poétikai kibontásaként is olvashatjuk. A szövegben grammatikailag nincs jelölve a lírai én, ahogy a *Késő kegyelem*ben sem, csak mint szövegmondó áll a versek háttérében, láthatatlanul. Az *Örökkön örökké*ben felkínált, de meg nem valósított hallgatása az *In memoriam*ban megjelenik. A zárójelek között megjelenő cselekvőnek nincs hangja (ami ént mondana), de a másiknak (aki az *Örökkön örökké*ben még megszólított volt) csak hangja van. Tévedés lenne azonban azt állítanunk, hogy az első két kötet verseinek távolságtapasztalatát megszünteti ez a vers, hiszen a két szereplő tipográfiailag teljesen el van különítve, a szólás és a cselekvés egymás melletti síkokat jelölnek. A kapcsolat leginkább a megszólítások személyragjain, a pontos engedelmességen és a „szembenézés” aktusán keresztül karakterizálódnak, de a lírai beszélő a pusztá ábrázolásnál nem mond többet. Talán nem véletlenül jut eszünkbe Pilinszky Aljosával kapcsolatos megjegyzése: „Aljosa igénytelen s alázatos cselekedetei mögött a hatalmas és kifogyhatatlan többlet hallgat”.

Az *In memoriam*, habár tematikusan Dimitrij ruhájának átvizsgálásának jeletével, s így Dimitrij vetkőzésével van szövegszerűen kapcsolatban (ing, nadrág, kabát stb. levétele), mégsem tűnik úgy számomra, hogy ez a felkínált intertextus tematikusan működőképes lehet, ahogy a *Sztavrogin elköszön* kapcsán is hiába olvassuk – szinte kétségbeesve – az *Ördögöket*, nem találjuk meg a várva várt rózsamotívumot. Schein Gábort idézve „ez a vers olyan szituált megszólalás, amelynek körülményeiről ő maga semmit sem mond, sőt a regény egyes történéseihez sem fűzhető közvetlenül.”<sup>27</sup> Ezzel arra szeretnék utalni, hogy Pilinszky Dosztojevszkijhez kötődő versei kevésbé tematikusan, sokkal inkább megformáltságukban köt-

<sup>27</sup> Schein Gábor: *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Budapest, 1998, Universitas, 225. o.

hetők az orosz író szövegeihez, amely Dosztojevszkij tárgyilagosságában, leírás felé való törekvésében, a karakterek szempontrendszerének ütköztetésében a rejtőzködő valóság/igazság nem felmutatásában, hanem körültagogatásában ölt testet. Zárómegjegyzésként – a félreértések elkerülése végett – újra alá szeretném húzni, hogy számomra (jelenleg) Dosztojevszkij és Pilinszky poétikájának összefüggéséről állítást tevő megfogalmazások csak vágyként jelenhetnek meg (lásd előbb „szeretnék”). Az apória hátterében – ahogy a figyelmes olvasónak a szövegből kiderülhetett – a különböző műfajok összeolvasásának lehetőségére és a hatás fogalmának értelmezésre irányuló (számomra) megoldatlan problematikák állnak.

## A LÉT NEGYEDIK DIMENZIÓJA – RILKE, PILINSZKY ÉS DOSZTOJEVSZKIJ

Rilke és Pilinszky életművét értelmezve óhatatlanul beleütközünk a dosztojevszkiji gyökerekbe.<sup>1</sup> Jelen gondolatmenetünk vezérfonalát az a feltevés adja, hogy a Rilke és Pilinszky művészetkoncepciójáról alkotott eddigi képünk<sup>2</sup> árnyaltabbá válik, amennyiben abból a perspektívából olvassuk, hogy Dosztojevszkij alakja milyen szerepet töltött be művészi önmeghatározásuk formálásában. Célunk a két költői életművet a Dosztojevszkij-művel folytatott (bahtyini értelemben vett) dialógus fényében újraolvasni és megérteni.

Rilke Dosztojevszkij-élményének esztétikai vonatkozásairól jóformán nem született elemzés,<sup>3</sup> szemben a költő Oroszországhoz fűződő viszonyát taglaló számos tanulmánnyal. Holott különösen izgalmas kérdésiránya lehetne ez a Rilke-kutatásnak, hiszen – ahogy arra többen rávilágítottak – a költő orosz kultúrához való viszonya textuálisan meghatározott. Rilke Oroszország-képe elsősorban korai Tolsztoj- és Dosztojevszkij-olvasatain alapszik,<sup>4</sup> az orosz világhoz fűződő viszonya pedig „kétségtelenül a másban/idegenben való önmagára találás eszköze volt”.<sup>5</sup> Dosztojevszkijre még jóval első oroszországi útja előtt hívta fel az akkor huszonegy éves költő figyelmét a regényíró Jakob Wassermann, aki általában véve is igyeke-

<sup>1</sup> Rilke életműve minden korszakában különleges csodálattal említette fel Dosztojevszkij nevét, még nagy képzőművészeti ihletőiről sem nyilatkozott hasonlóan. Szintén kivételes helyet tölt be az orosz író Pilinszky olvasói kánonjában, kétségtelenül a legnagyobb hatású szerzőként.

<sup>2</sup> Rilke hatása Pilinszky poétikai gondolkozására leginkább tények és valóság fogalmi szembeállításában mutatkozik meg, ami mögött Pilinszky valóság-fogalmának a rilkei átváltoztatott „Ding”-gel alkotott rokonsága húzódik meg. Ez a „sem mire figyelés” poétikájával kiegészülve a gondolati-szellemi azonosulás legtökéletesebb megvalósulásaként a magyar költő teljes művészetfilozófiai rendszerének csomópontját alkotja.

<sup>3</sup> Kivételt képez a konkrét intertextuális viszonyrendszer feltárására irányuló kérdésfeltevésével Barbara Surowska a *Szegény emberek* Rilke *Maltéjában* megmutató hatását elemző tanulmánya. Lásd Surowska, Barbara: *Auf Rilkes Wegen*. Frankfurt am Main, 2012, Peter Lang, S. 113–119. /Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 3./

<sup>4</sup> Epp, George K.: *Rilke und Russland*. Frankfurt am Main, 1984, Peter Lang, S. 26, 39.

<sup>5</sup> Greber, Erika: *Ikonok, ikontalanított jelek. A képzelet szemiotikájához Rilke költészetében*. Ford. Hadas Emese. *Enigma*, 2002. 31. sz. 76. o.



zett Rilke érdeklődését az orosz irodalom irányába mozdítani.<sup>6</sup> Úgy véljük, Rilke Oroszország-képe egyúttal Dosztojevszkij-képét is magában rejt, hiszen a Dosztojevszkij-élmény Rilke Oroszországtól való megszólítottóságának „hermeneutikai szituációjaként” (Gadamer) szolgált. „Dosztojevszkij volt” – olvashatjuk Lou Andreas-Salomé visszaemlékezésében –, „aki megnyitotta Rainer előtt az emberi lélek mélységeit az oroszok irányába”.<sup>7</sup> Ennél fogva a Dosztojevszkijt olvasó Rilkére az orosz vallásfilozófus, Bergyajev szavai is igazak lehetnek: „Ha teljes mélységében megértjük Dosztojevszkijt, megértünk valami nagyon lényegeset az orosz lélek alkatából, azaz közelebb kerülünk Oroszország titkának megfajtéséhez”.<sup>8</sup> Arra vonatkozóan sajnos nincs adat, pontosan milyen szövegismerettel rendelkezett az osztrák költő oroszországi útjait megelőzően, azonban az egyik levél tanúsága szerint 1899-ben, első oroszországi útját követően olvasta először *A Karamazov testvéreket*.<sup>9</sup>

Miként Rilke legfőbb alkotói elve az volt, hogy a világot új jelben és új jelként teremtsen újra, úgy véljük, elsődlegesen Dosztojevszkij modern regényeiben is ez a mozzanat ragadhatta meg. Ismeretes, hogy *A Karamazov testvérekben* *A Nagy inkvizítor* Megváltóhoz intézett beszéde Krisztus, illetve a kereszténység jeleit (kenyér, zászló) a végtelenségig összezavart képben alkotja újra, a modern kor kezdetén az elsők között hívta fel a figyelmet a problémára: a krisztusi közösség szent jeleinek értelme kiüresedetté vált. Hogy Rilkére hathatott a regény e passzusa, eleve sejthető Rilke kereszténységgel kapcsolatos kételyeinek többszöri artikulálásából. A katolicizmussal való szakítás költészetében 1899-től, éppen első oroszországi útjának évétől válik érzékelhetővé. Ettől fogva a katolicizmus istenképétől teljesen különböző saját istenfogalmat alkotott. Ehhez tartozik, hogy Krisztus emberi nagyságát hangsúlyozta ugyan, de alakjának isteni létét határozottan tagadta.<sup>10</sup> A Krisztus-mítoszt verseiben legtöbbször provokatív módon, és nem egyszer a blaszfémiaig menően

<sup>6</sup> Vö. „Jedenfalls hatte ich nur wenig und schlecht gelesen, als Jakob Wassermann mir im Jahre 1897 von »Niels Lyhne« sprach. Ich glaube, er nannte mir damals auch Turgenieff und Dostojewski”. Rilkét idézi Asadowski, Konstantin: *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Berlin und Weimar, 1986, Aufbau-Verlag, S. 6–7.

<sup>7</sup> „Obgleich wir nicht zu allererst Tula und Tolstoj aufsuchten, bildete doch seine Gestalt gewissermaßen das Eingangstor zu Russland für uns. Denn wenn’s auch bereits früher Dostojewskij gewesen war, der Rainer die Tiefen menschlicher Seelen an Russen erschlossen, so wurde es doch Tolstoj, der ihm gleichsam den Russen als sochen verkörperte”. Lou Andreas-Salomé idézi Asadowski 1986, S. 19.

<sup>8</sup> Bergyajev, Nyikolaj: *Dosztojevszkij világszemlélete*. Ford. Baán István. Budapest, 1993, Európa Könyvkiadó, 17. o.

<sup>9</sup> Lásd Rilke 1899. július 27-ei levelét Jelena Mihajlovna Voronyinának: „Dosztojevszkij (a »Karamazov testvérek«-et még olvasom) a »Fehér éjszakák«-kal egészen elbűvölt. In Rilke, Rainer Maria: *Levelek I. 1894–1910*. Ford. Báthori Csaba. Budapest, 2014, Napkút Kiadó, 52–53. o. (A kötet a továbbiakban Rilke 2014a jelzés alatt.)

<sup>10</sup> Vö. Destro, Alberto: *Der Gott des jungen Rilke*. In Hans-Albrecht Koch/Alberto Destro (Hgg.): *Rilke-Perspektiven. „aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes”*. Overath, 2004, Bücken & Sulzer Verlag, S. 173–189., különösen: S. 174, 178.

megváltoztatta. Pór Péterrel egyetértve kijelenthetjük, hogy mindez „nyilvánvalóan nem a következetesen megtagadott hitbeli motívumnak szólt, hanem az antikvitás utáni Európa abszolút jelének”.<sup>11</sup> Annak hátterében tehát, hogy Rilke költészete a 20. század elején egy, a transzcendenciára irányuló kérdést vállalt magára, ugyanúgy a keresztény világ elemei jeleinek és jelentéseinek kérdésessé válása áll, ahogy Dosztojevszkij híres regényrészlete esetében. Hogy Rilke felfigyelhetett *A Nagy inkvizítor* történetére, az is valószínűsíthető, hogy Krisztus alakja a Rilke-életmű minden szakaszának ihletforrása volt, Dosztojevszkijnél viszont közvetlenül egyedül *A Karamazov testvérek*ben jelenik meg.<sup>12</sup>

Iván Karamazov nagyszabású poémája a regényszereplő saját apokrif irataként beszéli el Krisztus visszatérésének történetét, amely során a megváltót ismételtelen elfogják és eretnekként elítélik. Meglátásunk szerint a regény e betéttörténete inspirálhatta Rilke egyik 1901-ben írt levelének gondolatait, melyben Dosztojevszkij Krisztussal állítja párhuzamba, és a vallási intézményesülés veszélyére hívja fel a figyelmet:

Minden esetben elszámtalt dolog, ha a filozófiából vallást farag valaki, azaz dogmatikus igényeket támaszt másokkal szemben, hiszen a vallás minden esetben csak egy bizonyos létmódot jelöl, ahogyan az alapító élt és felvette a harcot étellel és halállal. Jézus Krisztus és Dosztojevszkij élete feledhetetlen jelenségek és nagyszerű példák. De az utóbbinak nem dogmatikus rangra emelt emberi szava sokkal nagyobb hatást fejthet ki Oroszországban, mint a názareti Jézusnak nagy rendszerekbe csempészett szava Európában.<sup>13</sup>

E levélrészletből kiderül, hogy Rilke szerint a bibliai Krisztus-alakban rejlő üzenet közvetítésére a 20. század embere számára Dosztojevszkij „nem dogmatikus rangra emelt emberi szava” képes, és ezzel végső soron az orosz író életművét már-már szakrális összefüggésbe helyezi. Ebben nagy valószínűséggel szerepe lehetett annak a felismerésnek, hogy Dosztojevszkij a vallási tételek statikussága helyett nem magától értetődő, kész jelenségeként mutatja be a (személyes) hitet, hanem kétség és bizonyosság küzdelmében, dinamizmusában. Rilket pedig egész alkotó pályáján az a cél vezérelte, hogy művészete képes legyen az ember merev világviszonyulását dinamizálni és megváltoztatni.

Rilke levele az alábbi gondolatokkal folytatódik:

<sup>11</sup> Pór Péter: *Léted felirata*. Budapest, 2002, Balassi Kiadó, 151. o.

<sup>12</sup> Havasi Ágnes írja monográfiájában, hogy Dosztojevszkij Krisztus „[a]lakját egyetlenegyszer jelenítette meg közvetlenül, *A Karamazov testvérek* című regényében. Bár a szerző tervei szerint önálló műben szerepelhetett volna, a Krisztus-regény megalkotására mégsem került sor”. (Havasi Ágnes: *Dosztojevszkij szentjei. A pozitív szépségű hősök ortodox egyházi eredete*. Budapest, 2008, L'Harmattan. 162. o.)

<sup>13</sup> Rilke levele Alexander Nyikolajevics Benois-nak 1901. július 28-án. In Rilke 2014a, 83. o.

*Ha az elért eredmény egyszer szót kapott és rendszeres formát öltött, úgy tanítványok, követők és barátok állnak mögé, és ha ellenségek támadják, úgy a filozófusnak nincs joga többé az immár benépesedett rendszer alapjait megbolygatni s ezzel veszélybe sodorni azt az ezernyi életet, amely abból táplálkozik. Mert megakadályozta saját kíméletlen fejlődését, amely – meglehet – csak e rend romjain állhatna talpra újra, s aki tegnap még ezer és ezer fejlődési esélyének korlátlan ura volt és akarata minden moccanásának királyi szeszélyel eleget tehetett, most egy olyan rendszer legfőbb szolgája, amely bármelyik napon alapítójának fejére nőhet. A filozófus legyen türelmes és várakozó, ne akarjon uralomra jutni, ne akarjon birodalmat szervezni, amely csak e korszak eszközeinek segítségével maradhat életben.*<sup>14</sup> (Kiem. – B. Á.)

Rilke szavai szerint a szeretetben való megváltás krisztusi filozófiájának nem szabadott volna rendszerré csontosodnia, mert akkor az „bármelyik napon alapítójának fejére nőhet”. Ezt fejt ki a regényben Iván is, amikor összefoglalja Aljosának a katolicizmus legfőbb vonását: „Mindent átadtál a pápának, következésképpen most minden a pápánál van, te pedig most már akár egyáltalán ne is jöjj ide többé, ne zavarj bennünket”.<sup>15</sup> A Dosztojevszkij-szöveg bemutatja, miként cserélte le az egyház intézményrendszere az emberiséget szolgáló, az Isten igazságát megtestesítő Jézus Krisztust egy világi úrra, az alázatot a tekintélyre, a szeretet elvét pedig a birtoklásra. Amikor az inkvizítor Krisztus hallgatására reagálva elvitatja tőle a megszólalás jogát („Aztán meg jogod sincs, hogy bármit is hozzátégy ahhoz, amit már régebben elmondta!”<sup>16</sup>), az általa kijelentettek egybecsengenek Rilke mondatával, miszerint „a filozófus ne akarjon birodalmat szervezni”, mert akkor már „nincs joga [...] az immár benépesedett rendszer alapjait megbolygatni s ezzel veszélybe sodorni azt az ezernyi életet, amely abból táplálkozik.”

Bár Rilke levele nem tér ki a regényrészletnek a keresztény vallást, Krisztus alakját és a szabadság-problémát tárgyaló szakaszaira, hogy mégis hatást gyakorolhattak rá a mű e gondolatkörei is, az alábbi idézet is alátámasztja:

Oroszországban [...] fogalmazódott meg bennem az a belátás, amelyet Dosztojevszkij műveinek olvasása csak nagy általánosságban készített elő [...]. Létezik – legalábbis a szláv lélekben – az alávetésnek egy olyan foka, amit joggal nevezhetünk tökéletesnek, hiszen ez az alávetés – még a legnyomasztóbb és legsúlyosabb tehertertelek közepette is – bi-

<sup>14</sup> Rilke 2014a, 83–84. o.

<sup>15</sup> Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics: *A Karamazov testvérek I.* Ford. Makai Imre. Budapest, 1977, Európa Könyvkiadó, 329. o.

<sup>16</sup> Dosztojevszkij 1977, 328–329. o.

zonyos titokzatos játékkeret teremt a lélekben, a Létnék negyedik dimenzióját, amelyben [...] egy új, végtelen és valóban független lelki *szabadság* születik.<sup>17</sup>

Iván poémájában Krisztus „csöndben, észrevétlenül”, a „végtelen könnyörület csöndes mosolyával” jön el az emberekhez, vádbeszéde alatt az inkvizítorra is „némán és áthatóan”, „szelíd” szemével néz. A poémabeli Krisztus önkiüresedett nézése megtestesíti az „alávetésnek” azt a fokát, amelyről Rilke azt írja, hogy általa megszülehet a „végtelen és valóban független lelki szabadság”. A szláv léleknek a Rilke-idézet létszemléletében kifejeződő „tökéletes” alávetettsége párhuzamba állítható az Isten-képmásiaság gondolatával, amely szerint Krisztus követésével már földi életünkben realizálhatjuk magunkban a lét isteni teljességét. Amikor Rilke a teljesség e lét-tapasztalatát a „lét negyedik dimenziójaként” ragadja meg, ugyanazokat a szavakat használja, mint eszme-futtatásában Bergyajev. Az orosz vallásbölcsező „az örök Gondolattól elszakadt ész” megfelelőjeként bevezeti Dosztojevszkij kedvelt kifejezését, „az euklidészi ész” fogalmát, majd kifejti, hogy Isten világának értelme „felfoghatatlan titok az »euklidészi ész« számára, amelyet három dimenzió határol. Isten világának értelmét csak akkor foghatjuk fel, ha egy negyedik dimenzióba lépünk át”.<sup>18</sup>

Mármost meglátásunk szerint Rilke teljes költői életműve kísérlet, hogy a befogadói tudatot a „lét negyedik dimenziójába” léptesse át. Az e cél megvalósítását szolgáló poétikai és művészetfilozófiai megfontolásait Dosztojevszkij és az ortodox vallásosság nagyban ihlette. A költői valóságalkotás ennél fogva nem lehet az ész tevékenysége, hanem a világra nyitott, történő megértésnek kell lennie. Ezt a világra ráhallgató léthelyzetet Rilke az alázatban találja meg, amelyet az orosz irodalom és az orosz térélmény egyaránt közvetített felé, és jelteremtésének esztétikai alapja lesz: „Oroszország, az az ország [...]” – írja – „ahol mindenki mélységes az alázatában, és nem retteg, hogy megalázkodjék és ezért jámbor. Mindenki Ember, [...] mindenki készülő ember. És mindefölött ott él a soha meg nem dermedő, örökké változékony, növekvő Isten”.<sup>19</sup> Az alkotói alázat birtokában táruhat fel a valóság isteni értelme: „Oroszország volt a valóság, és egyszersmind a mély, mindennapi belátás, hogy a valóság valami távoli dolog, amely végtelenül lassan eljön azokhoz, akik türelmesek”.<sup>20</sup> Az alázat alkotói diszpozíciója lényegében megegyezik a poémabeli Krisztus önkiüresedett nézésével, elnémulásával és figyelmével. A lemondás, a személytelen világra nyitott figyelem útján az alkotó átadja magát a (kontemplatív) látásnak, míg a dolog megszabadul megszokott értelmezési kereteitől és tárgyi tulajdonképpeniségében áll elő. Már Kosztolányi is utalt erre híres Rilke-tanulmányában, amikor az osztrák költő lírájának szláv jellegét hangsúlyozva annak „határtalan alázatáról”

<sup>17</sup> Rilke 1920. december 19-ei levele Cäsar von Sedlakowitznak. In Rilke, Rainer Maria: *Levelek III. 1917–1922*. Ford. Báthori Csaba. Budapest, 2014, Napkút Kiadó, 1566. o.

<sup>18</sup> Bergyajev 1993, 106–107. o.

<sup>19</sup> Rilke 1904. február 14-ei levele Ellen Keynek. In Rilke 2014a, 236. o.

<sup>20</sup> Uo.

ír (például „mindent odaad másnak”; „[a] szláv szolgaság [...] benne oly végtelen, hogy átfinomodik és glorifikálja önmagát”), és a költői jelteremtést a kozmikus jelenségekké váló „dadogó szavak” metaforájával jellemzi.<sup>21</sup> A „dadogó szavak” beszédes képében feltételezhető, hogy az új nyelvi világtér létrehozásának ezen a rilkei metafizikai valóságalkotó aktivitásán már Kosztolányi is a jel felszabadtatását érti.

Közismert, hogy Pilinszky már az 1950-es évek elején szinte programszerűen törekedett a vers *keletkezésben lévő* nyelvként való megragadására, a jel értelmi potenciáljának radikális belső átformálására, a konvencióktól való elhatárolódásra. E költői program Rilkéhez hasonlóan a tudati reflexió csapdáit kiiktató, a dolgot önnön szellemi lényegében megragadó látást avatja a világérzékelés központi módozatává, az egzisztenciális megértés egyedül autentikus módját pedig már ekkor a személytelen alázatban jelöli meg. Annak, hogy a világ dolgai a maguk objektív realitásában, minden konnotációtól függetlenül lépjenek elénk a versben, alapfeltétele az önkiüresedett, non-reflexív alkotói figyelem. Amikor a költő 1980-ban a versírást úgy határozza meg, mint „olyanféle koncentráció [...], amely minden egyéb meggondolást kizár”, Rilke látás-esztétikájára hivatkozva summázza ezt az alkotói elvet: „Rilke úgy fejezte ezt ki, hogy »addig kell írni valamit, amíg semmit se látunk belőle«. Tehát mintegy visszafelé lebontani a dolgot, a dolgokat – a keletkezésig”.<sup>22</sup> Az 1959-től 1970-ig született Pilinszky-verseket magába foglaló *Nagyvárosi ikonok*ban a kötet alkotásfilozófiai esszéivel együtt tematikusan is centrális szerepet kap a nyelvhez való sajátos viszony, s bár a beszédmód szempontjából poétikai fordulat tanúi lehetünk, a kötet nem mutat törést az autentikus művészi világérzékelés Pilinszky-féle koncepcióját tekintve. Az viszont kétségtelen, hogy az ortodox vallásosság központi jelképének, az ikonnak a címbe emelése és a versek ikonként való elgondolása utat nyit Pilinszky esztétikájának az ikonesztétika felől való interpretálására. Ez azért sem megkerülhető egyfelől, mert Dosztojevszkij regényeiben is az ikon, s elsősorban Krisztus ikonja az isteni, a kimondhatatlan szépség esztétikai megtestesítője.<sup>23</sup> Másfelől, mert saját irodalomesztétikáját Rilke is az ikonzemiotikával kiegészítve alkotja meg alkotói pályájának abban a korai periódusában, amikor „a nyelvi médium »ikon-írója« kívánt lenni”.<sup>24</sup> Ennélfogva az alkotás diszpozíciója mindhárom szerző esetében az ikonfestőével mutat rokonságot, aki alázattal szemlél és szentnek látja a világot. Az ikon teológiája és ontológiája tekintetében megmutatkozó Dosz-

<sup>21</sup> Kosztolányi Dezső: Rainer Maria Rilke. In Réz Pál (szerk.): *Ércnél maradóbb*. Győr, 2012, Taranus Kiadó, 388. o. (A tanulmány első megj.: Kosztolányi Dezső: Rilke. *Nyugat*, 1909. 18. sz. 301–313. o.)

<sup>22</sup> Pilinszky János: A költői jelenlét. In Török Endre (szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal*. Budapest, 1983, Magvető, 93. o.

<sup>23</sup> Vö. Jackson, Robert Louis: *Dostoevsky's Quest for Form – A Study of His Philosophy of Art*. New Haven, London, 1966, Yale UP, p. 37; Lásd még: Szabó Tünde: Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben. In Kovács Árpád – Nagy István (szerk.): *A szótól a szövegig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből*. Budapest, 1999, Argumentum, 414–416. o., Havasi 2008.

<sup>24</sup> Greber 2002, 79. o.

tojevszkij-hatás kifejtésére a két költő világ- és létszemléletében jelen munka keretei között sajnos nincs mód, itt és most csak utalni tudunk néhány részletére.

Amikor Pilinszky A „*teremtő képzelet*” sorsa korunkban című esszéjében a nyugati festészetet bírálva kijelenti, hogy a különböző stílusok és formálásmódok 13. századtól kezdődő váltakozása megtörte jelölő és jelölt (ábrázolat és lényeg) egységét, megsemmisítve ezáltal a jelenléte, lényegében az ikonperspektívával szöges ellentétben álló perspektívaábrázolást marasztalja el. Ez Dosztojevszkij „euklidészi ész” fogalmával analóg, hiszen míg a reneszánsz festő kezét az értelem, addig az ikonfestő kezét az alázat irányítja.

A sajátos terminológia, amellyel a költő az orosz írók vakon, háttal a tükörnek alkotó művészként jellemzi, lényeges összefüggésben áll az esszé azon kijelentésével, mely szerint „[a] tudományos gondolkodás a művészetben, akarva-akaratlanul a narcisztikus elemek tükör-korszakát nyitotta meg”.<sup>25</sup> A tükör Pilinszky művészetfilozófiájában a létet az álrealitásra, a látszatlolgokra nyitó határalakzat, és így tökéletes ellentettje az ikonnak. Pilinszky a tükröt Dosztojevszkij munkamódszerére a stílus fogalmával együtt alkalmazza, amikor azt mondja róla, hogy „rossz stilisztá volt”.<sup>26</sup> A létből való részesülést – mint ismeretes – Pilinszky egyedül a tükör összetörésével, a stílus, tehát az ontológiai státuszát veszített nyelv legyőzésével látja megvalósíthatónak. Innen eredeztethető, hogy Pilinszky perdöntőnek tartotta az egyetlen, tökéletes szóra való ráatalálást, amit esztétikai alapvetéseként az alábbi módon fejezett ki: „ha számolok azzal, hogy van valamiféle esztétikám, akkor az: mindenkor újra semmit sem tudni”.<sup>27</sup> Amikor Pilinszky az orosz írók rossz stilisztának nevezi, akkor lényegében alázatát méltatja: Dosztojevszkij ugyanúgy alárendelte magát tárgyának, mint az evangélisták.

Az alázat poétikája nyilvánul meg Dosztojevszkij polifonikus regényének azon kompozíciós elvében is, hogy „[a] szerző önmagának – vagyis saját látókörének – nem tart fenn [...] egyetlen ismérvet, a hős egyetlen vonását sem”.<sup>28</sup> A kitüntetett nézőpont hiánya (polifónia) a regénystruktúrában analógiát mutat az ikon teocentrikus, fordított perspektívájával, amelyben nem az anyagi világ, az ember nézőpontja érvényesül, hanem az isteni önközlése, kinyilatkoztatása, ami szorosan összefügg azzal, hogy Isten – mivel anyagtalan – mindenütt jelenvaló, tehát szimultán több nézőpontot is fel tud venni. Talán itt keresendő az eredete annak, hogy Dosztojevszkij számára „[a] világban való eligazodás [...] a világ tartalmai mint egyidejűségek

<sup>25</sup> Pilinszky János: A „teremtő képzelet” sorsa korunkban. In uő: *Összes versei*. Budapest, 2001, Osiris, 85. o.

<sup>26</sup> Pilinszky János: Beszélgetések Sheryl Suttonnal. In uő: *Szép próza*. Budapest, 2015, Magvető, 144. o.

<sup>27</sup> „Mindenkör újra semmit se tudni”. In Hafner Zoltán (szerk.): *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések*. Budapest, 1994, Századvég, 142. o.

<sup>28</sup> Bahtyin, Mihail: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba – Hetesi István – Horváth Géza. Budapest, 2001, Osiris, 63. o.

között való helymeghatározást jelentett, és azt, hogy e tartalmak kölcsönviszonyát egyetlen időmetszetben ragadja meg.<sup>29</sup>

Jóllehet a prózai és versnyelvi formálás- és beszédmód nagy különbségeket mutat, a kitüntetett nézőpont hiányát Pilinszky és Rilke lírai narratívái is felmutatják. Pilinszky esetében elég a kritika által legnagyobb versként megnevezett *Apokrifre*, Rilkétől pedig *Az olajfák kertjére* gondolnunk. A mód továbbá, ahogy líranyelv a különböző etimologikus jelentések egymásra csúsztatásával kinyeri a szóból a benne rejlő jelentésteremtő energiát, párhuzamot mutat a tér diszlokációját végrehajtó ikonnal.

Az ikonperspektívát megvalósító verbális műalkotás tehát úgy képes feltárni a befogadó számára az isteni igazságot (öneszmélés), hogy az olvasót a végtelennel való szembesítés során eleve az alázat dialogikus megértői pozíciójába utalja. Ahogy Dosztojevszkij olvasója sem tud kitérni „a saját és az idegen szó” (Bahtyin) közötti kölcsönhatás megindulása elől, mert a hős „tudata [...] nem alakul át a szerzői tudat egyszerű objektumává”,<sup>30</sup> és így abszolút létezőként vesz részt a megértés dialogikus folyamatában, úgy a líranyelvnek is megvannak azok az eljárásai, melyek előmozdítják a befogadó dialogikus világ- és önmegértését. A versek aposztrofikus invokációja olyan interszjektív viszonyt létesít, amelyben feloldódik a határ az én és a másik között, így nyerve el az ikon ontológiai karakterét. Gondoljunk itt Rilke esetében akár a híres *Archaikus Apolló-torzó* szonettre, amelynek szállóigévé vált, az élet megváltoztatásának szükségyszerűségét hirdető aposztrofikus sora („Változtasd meg élted!”<sup>31</sup>) már eleve egy, a műalkotás és a szemlélő közt zajló interakció következménye. E versben a művészet szakralitása az, amely a befogadót megvakítva mintegy „térdre kényszeríti”. Pilinszkytól pedig idézzük a *Milyen felemás* sorait, mely a térdre roskadást mint példaszzerű létformát tárja elénk: „Milyen megkésve értjük meg, hogy a / szemek homálya pontosabb lehet / a lámpafénynél, és milyen / későn látjuk meg a világ / örökös térdre roskadását”.

Az ikonok hatásáról elmélkedve Rilke már 1901-ben leszögezi, „hogy minden művészet számára [...] csak egyetlen lehetőség van, a tér, amelyben a nézőnek vissza kell adnia azt, amit a művész teremtett, és az annak *alázatán* keresztül teljeseedik be, aki előtte *imádkozik*”<sup>32</sup> [Kiem. – B. Á.]. Pilinszky, aki a műalkotást legmagasabb rendű megvalósulásában imádságnak tartotta, az ima értelmét az alábbi szavakkal ragadja meg: „egyedül maradni Istennel, ugyanakkor találkozni mindenkivel, a te-

<sup>29</sup> Bahtyin 2001, 40. o.

<sup>30</sup> Bahtyin 2001, 11. o.

<sup>31</sup> Tóth Árpád fordítása. Az eredetiben a vers utolsó mondata („Du musst dein Leben ändern”) ki-jelentő modalitású, ami csak még erőteljesebben fejezi ki, hogy „az élet megváltoztatása [...] külső, az egyén akaratánál és belátásánál erősebb kényszerből („du musst”) fakad, vagyis elkerülhetetlen szükségyszerűség”. (Kurdi Imre: „Örök virágok” vagy „hamis barátok”? Rilke Apolló-szonettje Tóth Árpád fordításában. *Filológiai Közöny*, 2019. 3. sz. 143. o.)

<sup>32</sup> Rilke *Russische Kunst* című esszéjét idézi Greber 2002, 78. o.

remtés egész teljességével, még hozzá egyszerre térben és időben, s túl téren és időn, Isten szívében, az öröklét dimenziójában”<sup>33</sup>

Dosztojevszkij, Rilke és Pilinszky „szóművészete” és alkotói szándéka a fent vázoltak alapján tehát abban is közel áll egymáshoz, hogy műalkotásaik szakrális kisugárzása által az olvasó olyan befogadói-értelmezői pozícióba, nézőpontba kényszerül, amelyből a verbális ikon alakzatát szemlélve átléphet a transzcendens terébe.

<sup>33</sup> Pilinszky János: *Az imádság mint metakommunikáció*. In uő: *A mélypont ünnepéye*. Vál. és szerk. Jelenits István. Budapest, 1984, Szépirodalmi, 524. o.



SZÁVAI DOROTTYA

---

## „DOSZTOJEVSZKIJNÉL LÁTOM, AMIT NEM LÁTOK”

Dosztojevszkij – Pilinszky – Takács Zsuzsa<sup>1</sup>

Kontra Attila emlékére

„Mindannyian szüntelenül elődeinkkel állunk beszélgetésben, s talán még inkább és még rejtettebben utódainkkal.”

*(Martin Heidegger)*

„A nyelv túlhalad rajtam. Éppen ezért biztos vagyok benne, hogy Dosztojevszkij ma is modernebb (és szerényebb), mint Joyce.”

*(Pilinszky János)*

Kétszáz éve született Dosztojevszkij, száz éve született Pilinszky. 1821–1881, 1921–1981: az ember óhatatlanul felkapja a fejét erre a feltűnően szimmetrikus, egy évszázad különbséggel pontosan megegyező kettős dátumra. Nyilván nem véletlen, hogy mindkét életmű befogadástörténetében döntő jelentőségű a keresztény misztikus hagyomány felőli értelmezés. Sőt, harmadik szerzőm, Takács Zsuzsa költészetének recepciójában is. Fontos adalék, hogy Takács Zsuzsa – úgyis, mint Keresztes Szent János magyar fordítója – esszéiben visszatérően, többek közt 2011-es Pilinszkynek szentelt írásában is hivatkozik a keresztény misztikusokra és a nagy modern misztikusra, Simone Weilre is,<sup>2</sup> akinek Pilinszkyre gyakorolt hatása 1963-tól – mint ismeretes – elementáris volt.

Dosztojevszkij közép-európai olvasataihoz a magam részéről Pilinszky János és Takács Zsuzsa Dosztojevszkij-olvasata mentén szeretnék hozzászólni.

<sup>1</sup> A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban című, 125791 nyilvántartási számú NN\_17 pályázat keretében készült.

<sup>2</sup> Vö. Takács Zsuzsa: „Gyökértelenség és hazatalálás. Pilinszky Jánosról”. *Tiszatáj*, 2011. 12. sz. <http://tiszatajonline.hu/?p=2866> 2016. 13. 31. (utolsó letöltés: 2021. 01. 24.); Takács Zsuzsa: *Jaj a győztesnek*. Budapest, 2008, Vigilia, 157. o.

„Dosztojevszkijnél látom, amit nem látok.”<sup>3</sup> Pilinszky Dosztojevszkij-képe mintegy ikonikusan összegződik ebben az erősen a vizuális médiumra építő, erősen költői formulában. Az alábbi gondolatmenet erre a metaforikus kijelentésre épül.

„Látom, amit nem látok” – Pilinszky Dosztojevszkij-képe tehát a látás–nem-látás–vakság trópusából indul ki, s egyben a Dosztojevszkij-regények egy fontos poétikai minőségére is rávilágít. Figyelemre méltó, hogy a Pilinszky számára kitüntetetten fontos Dosztojevszkij-szöveghelyen, *A Nagy inkvizítorban* szintén találunk egy azonos kontextusú evangéliumi passzust: Jézus kisszámú csodatételeinek egyikét, amikor is visszaadja egy születésétől vak öregember látását. (Ezt követi a halott kislány feltámasztásának a jelenete a poémában.) Könyvtárnyi irodalma van a *csoda* dosztojevszkiji értelmezésének,<sup>4</sup> itt csupán a legközismertebbre utalnék, a költő Dosztojevszkij-értelmezésében ugyancsak kitüntetett Zoszima sztárec alakjához kapcsolódó vonatkozásra, mely a csodában való hitet elvakultságként, vakságként láttatja, Zoszima alakját pedig a látszólagosnál problematikusabbnak, a hívek csodavárásához kötődő evangélium-olvasatot vulgarizálónak, elvakultnak, ha nem vaknak, a hit kérdését pedig mindennél jóval komplexebbnek. Mindez abban a jelenetben csúcsozódik, amikor a sztárec holtteste „megbűdösödik”, és *paradoxonokban* ölt (nyelvi) formát a „Dosztojevszkijnél látom, amit nem látok” formulához nagyon hasonló paradoxonokban. A *csoda* problematikussága a Nagy inkvizítorban Krisztushoz intézett szavaiban közvetlenül kifejezést is nyer: „az ember nem annyira Istent keresi, inkább a csodákat.”<sup>5</sup>

Emellett egy, a fentiekkel ellentétes jelentésvonatkozásra utalnék még röviden: a Dosztojevszkij-mű befogadástörténetében jelentős *metanoia* fogalmára, a meghasonlott Dosztojevszkij-hősök megtérésbe forduló „csodás” átváltozására (lásd Raszkolnyikov vagy épp a fiatal Zoszima esetét). Erre a jelenségre Pilinszky számtalan utalást tesz a publicisztikai írásaiban, de költészetében is kiaknázza a Dosztojevszkij-féle antropológiának ezt a középponti elemét, a „csodás” elemet viszont itt kiiktatja, ami különösen figyelemre méltó és (mind szemléleti, mind poétikai vonatkozásban) karakterisztikus. Mindez szoros összefüggésben van azzal – az alább említésre kerülő, ám jelen keretek közt nem kifejezhető, nehéz és súlyos – kérdéssel, hogy ti. Pilinszky prózai (publicisztikai írásai, nyilatkozatai, naplói, levelei) és lírai

<sup>3</sup> Pilinszky János: Néhány sorban. In uő: *Publicisztikai írások*. Szerk. Hafner Zoltán, Budapest, 1999, Osiris, 313. o. Az idézet így folytatódik: „Kafkánál nem látom, amit látok”

<sup>4</sup> Erről lásd pl. a Dosztojevszkij–Kierkegaard párhuzamról szóló jelentős irodalmat vagy Bergyajev nevezetes munkáját: Nyikolaj Bergyajev: *Dosztojevszkij világszemlélete*. Budapest, 1993, Európa. Itt hivatkoznék továbbá Dukkon Ágnes jelen kötetben olvasható tanulmányára, mely az Inkvizítor és Zoszima sztárec alakja között állít fel analógiát.

<sup>5</sup> Idézi Bergyajev 1993, 243. o.

munkái milyen viszonyban állnak egymással, különös tekintettel a hitbéli kérdésekre, az ember–Isten viszonyra, azaz teológia és poétika (igen rétegzett) belső viszonyrendszerére.<sup>6</sup> Álljon itt példaként a *Nincs több* című vers:

Nincs több, nincs, mint a bűnözők szeme,  
 az a bizonyos merev tekintet,  
 mely szigorú, akár a nap,  
 és berajzolja komoran  
 és ugyanakkor fényesen  
 a vágóhidak s a földi királyok  
 színehagyott, szomorú méltóságát.  
 Ezek a szemek,  
 egyedül eme pillantások  
 méltóak észrevenni a halált  
 és a virágok átöltözködését.  
 Egyedül  
 ők tudják elkiáltani  
 a világ minden bánatát, és egyedül  
 ők tudják elhallgatni Isten titkát  
 szemközt a lincselő tömeggel.  
 (*Nincs több*)

Ahogy Gérard Genette nevezetes kijelentése szerint Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényóriásában lényegében egyetlen mondatot bont ki több ezer oldalon: „Marcel író lesz”,<sup>7</sup> úgy Pilinszky esetében voltaképpen nem is a Dosztojevskij-versekről kellene beszélnünk, hanem a kisszámú „nem Dosztojevskij-versről”. Egy kissé retorikus fordulattal élve akár azt mondhatnánk, hogy Pilinszky, főképp a *Szálkák*kal kezdődően, valami módon folyamatosan Dosztojevskij-szövegeket írt.

A *Vak Remény* – Takács Zsuzsa 2018-as gyűjteményes életműkötete ugyancsak az általam elemzett trópusra épül, ennek mentén rendezi el retrospektíve a teljes lírai oeuvre-öt. A gyűjteményes könyvben is szerepeltetett *Tiltott nyelv*-kötet *Mesterek*-ciklusában találunk is Dosztojevskij-hommage-verseket, *Négy vers F. M. Dosztojevskij emlékére* címen.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Erről a kérdésről lásd Mártonffy Marcell: *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky esszéiben – Poétika és teológia II.* Gondolat, 2019, Budapest.

<sup>7</sup> Gérard Genette: *Az elbeszélő diszkurzus.* In *Az irodalom elméletei I.* Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1996, Jelenkor, 61–99. o.

<sup>8</sup> Erről lásd: Visy Beatrix: *Egyetemes reménytan.* *Alföld*, 1919. 1. sz., <http://alfoldonline.hu/2019/06/egyetemes-remenytan/> (utolsó megtekintés: 2021. január 21.); Szalagyi Csilla: *Folytonosság a lírai beszédben.* Pilinszky János költészetének irodalmi recepciója Takács Zsuzsánál. *Irodalomismeret*, 2011. 3. sz. 37–47. o.

A recepció kellő figyelmet szentel annak a ténynek, hogy Takács Zsuzsa versnyelve termékeny párbeszédet folytat a Pilinszky-lírával, pontosabban a teljes életművel, mellyel Takács „állandó »értelmező, újraértelmező« viszonyban áll, hiszen köteiben szemmel láthatóan olyan kérdések és jellegzetességek merülnek fel, melyek egyértelmű utalásokkal kapcsolódnak Pilinszky verseihez.”<sup>9</sup> Ennek a szellemi találkozásnak, elsöprő hatásnak a leírásakor Takács többszörösen kitér Dosztojevszkij jelentőségére, még hozzá éppen a vakság és a remény, a szenvedés, az alázat és a nyomorúság (jóval több, mint tematikus, hatástörténeti vagy intertextuális, leginkább ontológiainak nevezhető) összefüggésében.

Pilinszky Dosztojevszkij-élményét, -képét, -olvasatát, költészetének dosztojevszkiji mintázatait (a korai Aljosa-verstől, a *Novemberi elíziumtól* a hetvenes évek Dosztojevszkij-versein – a *Szálkák* és a *Végkifejlet* korszakában teljesednek ki a Dosztojevszkij-darabok, a *Kráter* idején már némiképp visszaszorúlnak –, továbbá a regényterven át az esszék, naplók, interjúk számos és emlékezetes passzusaiig) reménytelen, „vakremény” volna jelen keretek között a teljesség igényével áttekinteni.<sup>10</sup> Nem is erre törekszem. Sokkal inkább kiragadni olyfajta nyomokat, mintázatokot, melyek mentén e három alkotó együtt, egymás tükrében, egymást értelmezve olvasható (újra). Vázlatszerű kísérletem ennyiben és ilyen – mondjuk így, hermeneutikus – értelemben feltétlenül komparatiztikai igényű. Amennyiben feltételezzük, hogy a három életmű, Dosztojevszkijé, Pilinszkyé és Takács Zsuzsáé valamiféle hagyomány-, illetve részint hatástörténeti kontinuitásként is elgondolható, s ezeket (de legalábbis egyes, meghatározó alkotásaikat) diszkurzív párokként olvassuk, az alábbi közös motívumokat, szemléleti (döntően ontológiai), továbbá poétikai elveket, kérdésirányokat emelném ki korábbi Pilinszky-kutatásaim nyomán, jelen tanulmányban csak vázlatosan.

Mindhárom életmű olyfajta olvasási stratégiát hív életre, mely nehezen vonatkozathat el a *metafizikai*, ill. a *szakrális-misztikus* horizonttól, csakúgy, mint a ricceuri értelemben vett *vallási beszédmódtól*.

A recepció általam is képviselt álláspontja szerint a Pilinszky-költészet olyan sajátos helyet foglal el a magyar irodalomtörténetben, mely épp e szempontból *előzmény nélkül való*, s melynek legfőbb előzménye éppen a Dosztojevszkij-próza. S tegyük hozzá: talán legjelentősebb élő kortárs leszármazottja Takács Zsuzsa lírája. Tolcsvai Nagy Gábor szerint például: „Pilinszky János lírája és egész életműve oly

<sup>9</sup> Szalagyi 2011, 38 o.

<sup>10</sup> Erről lásd: Domokos Mátyás: „Valami megnevezhetetlen”. In Bogyay Katalin: *In memoriam Pilinszky János*. Szerk. Déri Erzsébet. Budapest, 1989, Officina Nova; Tverdota György: *Pilinszky és Dosztojevszkij*. In Tasi József (szerk.): „Merre? Hogyan?”. *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*. Budapest, 1997, Petőfi Irodalmi Múzeum, 96–104. o.; Szávai Dorottya: *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*. Budapest, 2005, Akadémiai; Szitár Katalin: A „nagy bűnös” és a „tékozló fiú”. *Dosztojevszkij és Pilinszky*. In Kovács Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből 2*. Budapest, 2006, Argumentum, 301–316. o.

mértékben állítja középpontba a személyes létezés és a transzcendencia viszonyát, amely szinte példa nélküli a barokk utáni magyar irodalom történetében. [...] az Istennel kapcsolatos kérdések először Pilinszkynél kapnak radikális választ.”<sup>11</sup> Mindez szoros összefüggésben áll azzal, hogy „Pilinszky sokkal inkább benne élt nemcsak a közép-európai, de az európai típusú művészet diskurzusában, mint magyar kortársai jó része.”<sup>12</sup> Így a költő az egész pályáján folyamatosnak mondható Dosztojevszkij-olvasatát is egyre inkább meghatározták ezen európai diskurzusok, főképp a ’60-es évek elementáris szellemi felfedezéseitől kezdve: gondolok itt elsősorban a Camus- és Simone Weil-revelációra. Ebben a perspektívában külön – közös kutatásunkba vágó – kérdésirány lehet a közép-kelet európai, illetve nyugati irodalmi minták/kánonok sokirányú mozgása, mely a Pilinszky-műben egyértelműen nyomon követhető.

Rudolf Otto híres, *A szent* című könyvének *mysterium tremendum* fogalma,<sup>13</sup> mely a szent jelenségében együtt gondolja el az ember bűnös és vallásos lényét, egy hosszabb tanulmányváltozatban egyik terminológiai alapja lehetne e hárompólusú összefüggéshálóknak. A példák végtelen sora volna ideidézhető szinte a teljes Dosztojevszkij- és Pilinszky-életműből, Takács Zsuzsa költői munkásságának pedig számos csomópontja, kiemelten a Kalkuttai Szt. Teréznek szentelt, még pontosabban őt egy sajátos szerepvers-formában, illetve dialogikus versbeszédben megszólaltató 2018-as *India* című kötet.

A Dosztojevszkij–Pilinszky párbeszéd centruma a *bűn*-probléma – a teremtményi/fiú/tékozló fiú (azaz meghasonlott) perspektívát előtérbe állítva –, mely nemcsak Takács Zsuzsa Pilinszky-olvasatában, de verseiben is középponti mozzanat, még ha részint más hangsúlyokkal és beállításban is (nyilván a fiú perspektíva az egyik alapvető különbség). Ennek a kérdéskomplexumnak alábbi mozzanatait hangsúlyoznám:<sup>14</sup>

- A keresztény kultúrtradíció és az egzisztenciálbölcselet mint közös diszkurzív tér (Dosztojevszkij, mint közismert, utóbbi egyik fontos hatáseleménye), továbbá ismeretes ezek kierkegaard-i változatának jelentősége is.
- A rossz mint enigma: a bűn és szenvedés közös gyökere (Paul Ricoeur); a rossz excesszus (nem pedig priváció) jellege, mostruozitása; eredendő negativitás helyett gyökeres alteritás (Emmanuel Lévinas, Philippe Nemo).
- Az *eredendő bűn* „metafizikai elsődlegességének” (Paul Ricoeur) tételezése (Dosztojevszkijnél és Pilinszkynél feltétlenül, Takácsnál megszorításokkal)

<sup>11</sup> Tolcsvai Nagy Gábor: *Pilinszky János*. Pozsony, 2002, Kalligram, 34. o.

<sup>12</sup> Tolcsvai Nagy 2002, 10. o.

<sup>13</sup> Rudolf Otto: *A szent*. Ford. Bendl Júlia. Budapest, 1992, Osiris.

<sup>14</sup> Mindezzel részletesen foglalkoztam *Bűn és imádság* című Pilinszky-monográfiámban.

- Bűn és bűnös létmódjának evangéliumi megkülönböztetése; a bűn mint sors-esemény értelmezése (Tengelyi László)
- Egy már-már romantikusan felnagyított, de legalábbis túlméretezett büntudat, illetve a vallomásdiskurzus (Dosztojevszkij, Pilinszky), a tanúságtétel imperatívusza
- A szubjektumról leváló, tőle elidegenedő bűn paradigmája, a személytelenné lett bűn démoni elhatalmasodása Dosztojevszkijtől az Auschwitz-paradigmáig
- A lírai ének a Pilinszky-líra egyes korszakaiban elkülönülő büntapasztalata; a korai költészet szubjektív, a *Harmadnapon* – individuális felelősségen alapuló – egyetemes büntapasztalata, illetve a '70-es évek költészetének szubjektum-meghaladó, „személytelen” büntapasztalata olyan komplex bűnértelmezést tár fel, mely örököse a dosztojevszkiji büntipológiának,<sup>15</sup> és Pilinszky legfontosabb olvasmányában, a *Karamazov testvérekben* ölti a legpregnansabb formát a fivérek közt megoszló bűn-típusokban, mellyel a recepció behatóan foglalkozott.
- Ezek sorában a jóni szituációt emelném ki. Itt és most ezt sincs módomban érdemben kifejtetni (Pilinszky kapcsán többször írtam erről, részben a Dosztojevszkij-regényekkel létesített jóni dialógus összefüggésében),<sup>16</sup> most csak arra szorítkoznék, hogy Takács Zsuzsa *Jaj a győztesnek* című esszéjében nem egy eszmefuttatást szentel a jóni szituáció jelentőségének a költészetben, hangsúlyosan idézve e témában is Pilinszkyt. Sőt az alábbi művészetontológiai gondolattal nyitja kötetét, mely pontosan abba a diszkurzív térbe helyezi el a kérdést, amit tanulmányomban vázolni igyekszem: „Szokás megkérdezni költőket, hogyan írnak verset? A legtöbbet úgy, ahogyan Jób beszél az Úrhoz, gondolom. Mégsem hiszem [sic!] abban, hogy a költőnek istenhívőnek kell lennie ahhoz, hogy Jób módjára *de profundis* beszéljen. Panaszja emberi helyzetéből, sérülékenységből, szorongásából, sértett mivoltából következik. [...] melyik vers nem kísérlet csupán? A hit, a remény és a szeretet tagadásával, azok megvonásának katarzisa révén, az írás pillanatában képtelenné tetsző óhajt, e három alapfeltétel visszanyerését célozza meg. A megszólalás előtti és utáni csönd beszél fenti sorokban.” – vallja a *Megfosztás rítusa* című verse kapcsán azonos című esszéjének *Nagycsütörtök* című fejezetében.<sup>17</sup>

S amire jelen keretek között szintén csak utalni tudok mint továbbgondolandó kérdésirányra: az *eszkatologikus* (nem apokaliptikus) *ciklikusság* elvére, a végidőre kifutó, mégis nyitott, azaz a megváltódás/remény által körkörösé váló, alfától alfáig ívelő világrendet sejtetve, mely egyfajta önmagába forduló szövegkonstrukcióban

<sup>15</sup> Erről lásd: Szávai Dorottya 2005.

<sup>16</sup> Uo.

<sup>17</sup> Takács Zsuzsa 2008, 6–7. o.

formálódik meg Dosztojevskijnél (lásd például Raszkolnyikov történetét). Pilinszky eszkatologikus irányultságú vers- és kötetkompozícióiban a *Szálkák*tól kezdve (lásd például: *Egyenes labirintus, Juttának*), a (parúzia értelmében vett) *jelenidejűség* szemléleti elvében, mely a publicisztikában is előtérbe kerül,<sup>18</sup> illetve *A Vakremény* kötet kompozicionális elvében, mely kronológiailag ugyancsak ciklikusan önmagába záruló kompozíció, s mint ilyen, a lírai ének a jelenidőtől a jelenidőig bejárt útját rajzolja elénk.<sup>19</sup>

Itt térnék vissza értelmezésem „ikonjára”: „Dosztojevskijnél látom, amit nem látok.” A Pilinszky-mondat retorikai formája önmagában is figyelemre méltó: *paradoxikus* alakzatként mintegy performatíve ismétli meg ugyanis Dosztojevskij látás- és írásmódjának egyik lényegi, a recepció által alaposan tárgyalt jellegzetességét: a paradoxikus gondolkodás- és írásmódot.<sup>20</sup>

Más kérdés, hogy ezzel a remekbe szabott miniatűr Dosztojevskij-portréval elentétben Pilinszky Dosztojevskijről szóló írásai (melyek többsége az *Új Emberben* jelent meg) nem egyszer monologikus olvasatot jelentenek – a szó bahtyini értelmében –, nem csak a dosztojevskiji regényeknek, de magának a Pilinszky-költészetnek és benne a Dosztojevskij-verseknek a lényegi dialogikusságával szemben. Így például épp a *Karamazov testvérekről* szóló esszék közül találunk több ilyen, de legalábbis több kissé didaktikus passzust. Mára a Pilinszky-recepció alapvető kérdésévé vált a publicisztikai írások kanonikus „helyzetbe hozatala”, az azokat sokáig „elnyomó” költői életművel szemben,<sup>21</sup> a publicisztikai korpusz ugyanakkor esztétikai értékét tekintve vitathatatlanul egyenletlenebb: a kvázi költői igénnyel vagy éppen nagyfokú kritikai éleslátással megírt szövegektől az alkalmi írásokig terjed, ami a Dosztojevskijnek szentelt esszékre is érvényes. (Másképp az is kétségtelen, hogy Dosztojevskijt sem minden ok nélkül vádolja a kritikai recepció egy része némi didakszissal, sokat idézett példa erre az *Iljusecska temetése* című fejezet a *Karamazov testvérekből*.) Pilinszky esetében ennek legfőbb magyarázata alighanem abban áll, hogy a költő identifikáló típusú olvasó volt, olvasmányélményeiről is mintegy *vallomást* tett<sup>22</sup> (e szempontból is fontos az az egyértelműen autopoétikus gesztus, amellyel Pilinszky visszatérően hivatkozik a Dosztojevskij-regények vallomásos,

<sup>18</sup> Vö. Kontra Attila jelen kötetben közölt írásával.

<sup>19</sup> A *Vakremény* mint gyűjteményes életműkötet szokatlan kompozicionális elvében, sajátos időrendi elrendezésében is figyelemre méltó: a könyv tudniillik a 2018-as *A Vak Remény* ciklus-kötettől a 2010 és 2018 között keletkezett *India* címen közreadott verskorpuszig ível: vagyis kronológiailag a kötet ciklikusan önmagába záruló kompozíció. S mint ilyen, a lírai ének a jelenidőtől a jelenidőig bejárt útját rajzolja elénk, a közbeeső vastkos anyag egyes részei már hagyományos időrendben követik egymást az 1970-es *Némajáték* című kötettől a 2013-as *Tiltott nyelv*ig.

<sup>20</sup> Lásd pl. Bergyajev, 1993

<sup>21</sup> Vö. Tolcsvai Nagy Gábor, Mártonffy Marcell, Kontra Attila, Szemeskó Gábor hivatkozott munkáival.

<sup>22</sup> Lásd pl.: (Dosztojevskij) „egész életén keresztül az *Egy nagy bűnös vallomásai* című regénye megírására készült. *Saját* bűneit kívánta bevallani. A mű sose született meg. Biztos vagyok benne, hogy nem érezte még elég méltónak magát az Istennel színről színre való szembesülésre. És különben is:

konfesszionális jellegére), ezért adott esetben könnyebben sétált bele a kisajátító típusú értelmezés csapdájába: így – revelatív erővel bíró, sokszor zseniális felismerései mellett – a regényalakokat olykor valóban hajlamos volt Dosztojevszkij hangjaként olvasni, s ilyenkor nem feltétlenül a bahtyini polifónia vagy dialógus jegyében. *A Karamazov testvérek margójára* című cikkeinek egyikében (1980) az alábbi részlet például magáért beszél: „Jelen cikkemben Zoszima sztarecnek, Dosztojevszkij csodálatos regényalakjának néhány gondolatát és tanácsát szeretném ismertetni és szeljegyzetelni. Mit mondott a sztarec egy szerencsétlen férjgyilkos asszonynak?”<sup>23</sup> (Azonos című, Zoszima haldoklásáról szóló 1981-es párdarabja ugyanezt példázza.)<sup>24</sup>

Pedig a Pilinszky számára oly fontos *A Nagy inkvizítor*, a regény beágyazott szövege maga is két, sőt kettőnél is többször: Iván írásműve nemcsak *mise en abyme* szöveg, de a benne leírtakat Iván és Aljosa meg is vitatja egymással. (Emlékeztet, hogy Bahtyin hivatkozik a dialógus-etimológiai jelentése kapcsán a 'dialogos' szó eredeti 'vita'-jelentésvonatkozására is, és a Karamazov fivérek polémiáját részletesen tárgyalja.)

*Nyugati melankólia* című írásában, melyben Dosztojevszkij látásmódjával Sartre-ét ütközteti (nyilvánvalóan a nagy orosz előd javára), megjelenik ugyan a dosztojevszkiji dialogikusság gondolata, azonban mégis valamiféle *bipoláris ellentétre* redukálódva – pontosan azon a mélyen rétegzett ontológiai szemléleten „innen”, ami a Pilinszky-vers egyik legelemibb sajátossága (a bűn, ártatlanság szenvedés, nyomorúság, kifosztottság stb. tapasztalatával összefüggésben) és sajátos nyelvi-poétikai megformáltságának alapvető forrása: „A pokol titka: a semmi titka, az élet örömeinek és szenvedéseinek megtagadása. A mennyek titka viszont a szeretet titka. Az élet örömeinek és szenvedéseinek vállalása. A semmi titkával a teremtés titka, a megsemmisülés titkával a szereteté áll szemben. Legszebb modern ábrázolását e küzdelemnek Dosztojevszkij írta meg a *Karamazov testvérek*-ben, a rejtélyesen elmagányosodott Iván és a titokzatosan nyitott Aljosa ellentétében. Iván körül a semmi művei és tettei, amelyek mindig többet mutatnak, mint a mögöttük tátongó üresség, míg Aljosa igénytelen s alázatos cselekedetei mögött a hatalmas és kifogyhatatlan többlet hallgat, mintha a teremtés egyedül a szeretetben válna erényessé, bírná és kívánná csak igazán megvalósítani, betetőzni önmagát.”<sup>25</sup> Éles ellentétben áll mindezzel az, amit költészetében a pokoltapasztalat kapcsán artikulál: talán a legjobb példa erre emlékeztető verse a '70-es évek költészetéből, *A pokol hetedik köre*:

minden regénye – gyónás. Ő gyónva szeretett. Akit szeretett, azt nem megintette, hanem megvallotta neki bűneit.” Pilinszky János: *Egy lírikus naplójából* (1979). In Pilinszky 1999, 379. o.

<sup>23</sup> Pilinszky János: *A Karamazov testvérek margójára* (1980). In Pilinszky 1999, 387. o. (Kiem. Sz. D.)

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> Pilinszky János: *Nyugati melankólia*. In Pilinszky 1999, 44. o.



A pokol első, második,  
harmadik és negyedi köre,  
majd az ötödik, hatodik  
és végül is a legutolsó.

Itthon vagyok.  
Engedd, hogy lepihenjek  
és meggömbülve elaludjak végre,  
Hiszen itt is jelen vagy.

A pokol első, második,  
harmadik, negyedik köre,  
majd az ötödik, hatodik  
és végül is a legutolsó.

Itthon vagyok.  
Engedd, hogy lepihenjek  
és meggömbülve elaludjak végre,  
hiszen itt is jelen vagy.

Itt hivatkoznék Kontra Attila jelen kötetben publikált tanulmányának egy fontos részletére, ahol teológiai perspektívában kerül szóba az általam fent jelzett probléma, tudniillik a Pilinszky-esszék/prózák terminológiai és/vagy hermeneutikai ambivalenciája, adott esetben tisztázatlansága: „Esszéiben Pilinszky az üdvösség szempontjainak meglehetősen pontos körvonalazásához képest kevésbé törekedett a kárhozat problémájának konkrét módon történő tisztázására. Annál inkább érzékelhető azonban ez a törekvés szépprózai írásainak némelyikében, ahol vagy fiktív szereplőkkel mondatja ki, vagy valós személyek fiktív párbeszédébe ágyazva interpretálja definíciószerű téziseit. [...] Tolcsvai Nagy Gábor szerint e prózabeli szerkezetek egyik legfőbb jellemzője, hogy úgy részletezik az összetevőket, és úgy alakítják az implicit olvasót, hogy közben a megértés feltételei egyszerre maradnak hermetikusak és túlzottan körülírtak, vagyis rejtélyesek a véges evilágit illetően és túlmagyarázottak a transzcendenst illetően.<sup>26</sup> [...] A Dosztojevszkijnek ajánlott szöveghez kapcsolható kiegészítésként a két évvel korábbi, *Középut és középszer* című cikkben szereplő gondolat, amelyben Pilinszky épp a nagy orosz íróra hivatkozva próbálja leírni a pokol lehetőségében rejlő »mintha-lét« természetét egy másik fogalom, a »középszerűség« felől közelítve a problémához: »Dosztojevszkijnek igaza volt, amikor az ördögöt közönségesnek vélte. És ha az ördög csakugyan közönséges, a pokol minden bizonnyal középszerű. Kilátástalanul és reménytelenül középsze-

<sup>26</sup> Vö. Tolcsvai Nagy 2002, 173. o.

rú.«<sup>27</sup> [...] Valószínűsíthető ugyanakkor, hogy a »pokol« itt nem egy »túlvilági« tartomány vagy állapot megjelöléseként, hanem az evilági »mintha-lét« metaforájaként szerepel.<sup>28</sup>

Mártonffy Marcell nemrég megjelent monográfiája szerint „verseiben és esszéiben Pilinszky János nemcsak költőként, hanem (a legkevésbé sem tetszőleges értelemben) teológusként is kísérletet tett a koncentrációs táborok jelentőségének megértésére. Úgy látta, Auschwitz egyszerre mélypontja a történelemnek és a bibliai üdvtörténetnek. Töprengéseinek különleges nyomatékot ad az a tény, hogy a holokauszt tapasztalatából a magyar katolicizmus környezetében ő vont le elsőként alapvető következtetéseket emlékezet, költészet, hit, spiritualitás és cselekvés bonyolult összefüggéseire nézve.”<sup>29</sup>

Szemponctomból több szinten is figyelemre méltóak az esszéíró Pilinszky alábbi sorai: „Most ott tartok Karamazov Iván nagy monológiánál, amikor azt mondja, hogy egyetlen gyermek ártatlan kínszenvedése elég ok a tökéletes lázadásra; elég ahhoz, hogy elutasítsam Isten és az üdvözültek öröklétét és minden boldogságát. Kétségtelenül e lázadás a kérdések kérdését érinti. Hogyan lehetséges egy ártatlan kínhalála, ha van Gondviselés? A pusztá értelem itt nem lát kiutat; szükségyszerűen föltételezi, hogy a világ vak, részvétlen órlómalom, aminek kerekéi közé hullva senki élő – se bűnös, se ártatlan – nem számíthat irgalomra.”<sup>30</sup>

Pilinszky olvasata sokban érintkezik Bergyajev nevezetes értelmezésével, melyben *A Nagy inkvizítor* legendáját Dosztojevskij munkásságának csúcspontjaként tekinti, s melyben maga is kitér a *Legenda* belső dialogikusságára: „Meglepő, hogy a legendát, amely hallatlan erővel magasztalja Krisztust, a szerző az ateista Ivan Karamazov szájába adja. A legenda rejtély. Nem egészen világos, melyik oldalon áll a legenda elbeszélője, melyik oldalon áll maga a szerző. (Sok minden ránk van bízva. [...])”<sup>31</sup> Ezen a ponton Pilinszky már valóban a dialogikusság bahtyini árnyalataiban olvassa Dosztojevskijt, mely saját költészetét is alapjaiban határozza meg. Álljon itt egyetlen példa a számtalan közül:

Végül mindig Isten útját követtem,  
bár színem fekete.  
Ezért, ha egyszer elfogadtatom,  
úgy leszek az üdvözültek sorában,

<sup>27</sup> Pilinszky 1999, 745. o.

<sup>28</sup> Kontra Attila: Dosztojevskij hatása Pilinszky János kárhozatról szóló elmélkedéseiben. In Földes Györgyi, Horváth Géza, Szávai Dorottya (szerk.): *Dosztojevskij 200. Dosztojevskij kelet- és közép-európai olvasatai*. Gondolat, 2021, Budapest.

<sup>29</sup> Mártonffy 2019 (fülszöveg).

<sup>30</sup> Pilinszky János: „Kérdések kérdése”. In Pilinszky 1999, 336. o. (Kiem. Sz. D.)

<sup>31</sup> Bergyajev 1993, 237. o.

mint leeresztett sötét zászló,  
becsavart lobogó,  
szótlanul és jelentés nélkül,  
és mindeneknél boldogabban.  
(*Bár színem fekete*)

Egy másik fontos és sokat idézett szöveghely, ahol Pilinszky – nem mellesleg Auschwitz tapasztalatának összefüggésében – Dosztojevszkijre hivatkozik, ugyancsak a látáshiány/homály/sötétség metaforikára épül: „A költészet számomra ha nem is pontosan ezt jelenti, de majdnem ezt: a jóvátehetetlen jóvátételét. Vagy legalábbis az első lépést *a képtelenség e sötétjébe*.”<sup>32</sup> Vagyis: az abszurd sötétségébe. Más szóval: a vakreménybe. E szöveghelyen tehát ismét a világ vaksága, önmagába zárt sötétsége jelenik meg a vakság-metafora centrumaként, de itt a (Camus-i értelemben vett) világ abszurdításának sötétségeként, mely azonban már túllép a „puszta értelem” „világvakságán”, éppen a vakon tapogatózás kierkegaard-i ugrásának értelmében nyilván meg a fény felé. E perspektívában is értelmet nyer a Pilinszky-féle (a szó mind vallási, mind poétikai értelmében vett) hitvallás, mely szerint a költészet nem más, mint a *jóvátehetetlen jóvátétele*, vagyis tanúságtétel, jelen kontextusban tisztánlátás. A vakság-metaforának az evangéliumokra visszanyúló, egymásnak feszülő paradox rétegeit érhetjük itt is tetten, akárcsak Dosztojevszkijnél. Ahogy a világ (az ember, mégpedig a dosztojevszkiji antropológia értelmében vett személy) önmagába fordul, meddő vaksága, a „világárva papundeikli”-lét („Vak rovar/ magam vagyok a rám-sötétedő, / a világárva papundepliban.”) átfordul abba a (látás-)tapasztalatba, ami a *Milyen felemásban* például felejthetetlenül fogalmazódik meg.

Ugyanezen rádióinterjú ugyancsak nevezetes sorai, melyek Camus *Sziszüphoszát* idézik (s melyek nagy jelentőséggel bírnak azért is, mert a francia író nevezetes esszékötetében épp a fentebb idézett „részvétlen világvakságról” ír, s épp Iván Karamazov lázadására hivatkozik),<sup>33</sup> így zárulnak: „Dosztojevszkij száz évvel ezelőtt már mesteri pontossággal fölvezolta Camus mai problémáját. Ezt csak azért tehette meg,

<sup>32</sup> Pilinszky 1999, 193. o.

<sup>33</sup> A Sziszüphoszra vonatkozó sorok teljes szövegét is idézem, ahol a Dosztojevszkij vs. Camus, ill. Kafka-képlet további kifejtést kap: „Ha ebben nem hinnék, számomra minden siker és minden öröm riasztó sivatag maradna, s Albert Camus faggatására: morális és filozófiai kötelességemnek érezném az öngyilkosságot. S hadd tegyem hozzá, Camus a *Sziszüphosz mítosza* című művében csodálkozik azon, hogy Dosztojevszkij volt az első, aki a világ abszurdítását a mai egzisztencialisták fogalmazásában fölvetette – mégse írt abszurd regényt, s minden abszurdítása ellenére a *Karamazov testvérekben* Aljosa gyerekes hitet tesz a világ végső megvizsgálódása mellett. Szerintem nem véletlen, hogy Dosztojevszkij száz évvel ezelőtt már mesteri pontossággal fölvezolta Camus mai problematikáját. Ezt csak azért tehette meg, mert már túl is látott rajta, s épp abban, amit Camus naiv ellentmondásnak nevez. Az igazság az, hogy még Kafka sem nőtt ki Dosztojevszkij »köpenye« alól, s korunk még mindig csak útban van feléje.” Pilinszky János: *Beszélgetések* (1965). Szerk. Domokos Mátyás. Budapest, 1994, Századvég, 6–7. o.

*mert már túl is látott rajta...*<sup>34</sup> Vagyis ismét a látás/nem-látás metaforánál vagyunk, annak egy újabb jelentésárnyalatánál, melyben az éleslátás Dosztojevszkijhez társul Camus relatív „abszurd vakságával” szemben. *Krisztus és Sziszüphosz* című, szintetizáló igényű esszéjében ezt a kérdést egy nagyívű gondolatmenetben bontja ki.<sup>35</sup> E dilemmát tehát Pilinszky költőként főképp jóval árnyaltabban láttatja, messze túl a Dosztojevszkij-Camus bináris modellen.

Fontos adalék mindehhez, hogy Takács Zsuzsa egy 2018-as interjúban pontosan erre a Pilinszky-szöveghelyre hivatkozik, mégpedig a *tanúságtétel* perspektívájában (utóbbi a Pilinszkyről szóló esszéjében is kiemeli),<sup>36</sup> ami a látás-vakság-metaforának – a világ abszurditását felszámoló *alázat*-vonatkozás mellett – ugyancsak alapvető holdudvara Dosztojevszkijnél, csakúgy, mint Pilinszky-nél.

„A háború végének apokaliptikus látványa beleilleszkedett világképébe. Az egyetlen, amit tehetett, a látottakról és a hallottakról való tanúságtétel volt. A jóvátehetetlen jóvátételének kísérlete. Nem tudom megállni, hogy ne idézzem azt, amit »a világ legszomorúbb fényképéről« írt. Az év elején Auschwitzban jártam” – írja az *Egy lírikus naplójának* első darabjában. „Az egyik fotó hozzásegített szemléletem [...] újrafogalmazásához. Meszelt karámra emlékeztető deszkák között egy fejkendő öregasszonyt hajtanak a kivégzőbarakk felé [...]. Az öregasszony körül két-három kisgyerek lépeget a salakos út jóvátehetetlen közönyében [...] erőnek erejével meg akartam állítani a húsz évvel ezelőtti boldogtalanságot [...] s akkor rájöttem, hogy semminek sincs értelme, ha nem tudjuk jóvátenni azt, ami már megtörtént.”<sup>37</sup>

Pilinszky egy másik, 1980-as rádióinterjúban a következőket mondja: „Ő mert hátat fordítani a tükörnek: Dosztojevszkij. *Vak volt, mint Homérosz: megvakította magát, mint Oidipusz király.*”<sup>38</sup> Vagyis Dosztojevszkijt nem pusztán – a camus-i abszurdon átsugárzó, s azt ekként szétosztató – éleslátás mesterpéldájaként állítja elének, de egyszerűen az önmagát megvakító látnok-alkotóként is, akinél a távolba látás, a távlatos látás géniusza nem pusztán állapot vagy adottság, hanem aktus, tett, cselekedet is. Meglehetősen távlatos Dosztojevszkij-portré, ami magától értetődően *autoportré* is a költő részéről. Ahogy Takács Zsuzsa fent idézett Pilinszky-értelmezései is egytől-egyig költői önértelmezések, *A Vak Remény* szerzőjének autopoeitikus gesztusai.

Takács Zsuzsa Pilinszkyről írott esszéjében a költő Dosztojevszkij-hősöket megszólaltató szerepversei kapcsán ugyancsak a vakság-metaforát használja: „Egy nagy veszély van..., idézi Németh László szavait [ti. Pilinszky. Sz. D.]: ha a tehetség tökéletesen, direktül kijátssza magát.[12] Biztosra vehetjük, hogy ő – ténylegesen és

<sup>34</sup> Uo.

<sup>35</sup> Erről részletesen lásd: Szávai 2005, 73–126. o.

<sup>36</sup> Takács 2011

<sup>37</sup> Takács Zsuzsa: „Szüntelenül Pilinszkyt olvastam” <https://papageno.hu/intermezzo/2018/02/megfordult-velem-a-vilag/>. (utolsó letöltés: 2021. 01. 24.)

<sup>38</sup> Pilinszky 1994, 249. o.

szerepeiben egyaránt – ki akarja játszani magát. Ezért választja hőséneket, versalányának *Aljosát, Miskint vagy éppen Sztavrogint. Vakon és gyerekesen, ugyanakkor látó és láttató módon* hisz az esetlegesség és sérülékenység, a töredezettség felmutatásának erejében.<sup>39</sup> E sorokban is az a fajta csakis a *paradoxonok* nyelvén aritkulálható tapasztalat jut szóhoz, ami nem pusztán a látás/nem-látás metaforika kontextusában, de a teljes életmű perspektívájában is releváns mind Dosztojevskij, mind Pilinszky esetében, s legalább ennyire a köztük kibomló szövevényes intertextuális párbeszéd terében, csakúgy, mint a Takács Zsuzsa-szövegekkel (versekkel, esszékkel) létesített szövegtérben. Minderről a *Milyen felemás* című emblematisus vers – melynek zárolata különös erővel juttatja szóhoz Dosztojevskijt – így ad hírt:

Milyen felemás érzések közt élünk,  
milyen sokféle vonzások között,  
pedig zuhanunk, mint a kő  
egyenesen és egyértelműen.  
Hányféle szégyen és képzelt dicsőség  
hálójában evickélünk, pedig  
napra kellene teregetnünk  
mindazt, mi rejteni való.  
Milyen  
megkésve értjük meg, hogy a  
szemek homálya pontosabb lehet  
a lámpafénynél, és milyen  
későn látjuk meg a világ  
örökös térdreeroskadását.

A metafora egy másik horizontja, a *sötétség* mint a látástól való megfosztottság jelelője a Pilinszky számára oly fontos nagy középkori keresztény misztikus, Keresztes Szent János *A lélek sötét éjszakája* című művének (melyet tehát Takács Zsuzsa fordított magyarra!)<sup>40</sup> központi eleme, mely a hit és kétely kettős, paradox tapasztalatának, az Istennel való misztikus egyesülésnek az eseményét közvetíti irodalmi formában. Dosztojevskij és Pilinszky művészete olyan evidensen közvetíti ezt a tapasztalatot, amire végtelen sok példát lehetne hozni, így most csak utalni tudok arra, amit Dosztojevskij nagyszabású ördög-ábrázolásain, még pontosabban az ember (kierkegaard-i értelemben vett) démoni dimenziójának felülmúlhatatlan irodalmi megformálásában artikulált, a *Szálkák* Pilinszkyje pedig egy helyütt így ragadott meg:

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> Keresztes Szent János: *A lélek sötét éjszakája*. Ford. Takács Zsuzsa. Budapest, 1999, Európa.

Milyen nap is van ma? Úgy élek,  
 Hogy össze-összezavarom  
 Az idő menetrendjét.  
 „Latrokként – Simone Weil gyönyörű szavával  
 – tér és idő keresztjére  
 vagyunk mi verve emberek.”  
 Elalélok, és a szálkák fölriasztanak.  
 Ilyenkor metsző élességgel látom a világot,  
 és megpróbálom feléd fordítani a fejemet.  
 (Juttának, Naplórészlet)

Takács Zsuzsa költészetében ugyancsak iránymutató a nagy középkori misztikus művének e megalkotó metaforája, mely különös erővel jelenik meg *A Vak Remény* és az *India* című kötetekben. Utóbbiról a szerző ezt vallja egyik interjújában: „Kant kategorikus imperatívusza jutott eszembe arról, hogy valaki, nevezetesen egy jó-módban felnevelkedett fiatal albán nő a hit sötétjében élve, évtizedeken át végzi a könyörületesség munkáját, pusztán akarata, ha tetszik, lelkiismerete, a hithez való hűsége parancsát követve. [...] Elkötelezettség[e] mégis rokon a művészi elkötelezettséggel, feltételezi a transzcendencia meglétét.”<sup>41</sup>

Emlékezetes, hogy Pilinszky 1969-ben írt Takács Zsuzsáról, tegyük hozzá: nem kevés dosztojevszkiji felhanggal: „Két vonását emelném ki: hangjának tisztaságát s egyfajta tétovaságát, mely azonban végül sose hagyja eltéríteni magát, s épp bolyongó, kereső célba találásával, megérkezéseivel tölti be sajátos feladatát. [...] A bizonytalanságot, az egyre növekvő zavart és bizonytalanságot mind nagyobb gazdagságra fordító hűség [...]”<sup>42</sup> Takács Zsuzsa pedig így vall a Pilinszky-költéssel való találkozásáról: „Egy író nem minősít a szenvedés, az együttérzés, a hit elfogadásának mértéke, de az általánosan elfogadottal szembeni kételyek megfogalmazása, a hamis állításokkal való leszámolás sem. A művel való szembesülést kiváltó katarzis, a személyes üzenet értelmezése fájdalmas és boldogító folyamat.” Majd így szól a *Harmadnaponról*: „Beleolvastam, és elállt a lélegzetem.”<sup>43</sup> Egy interjúban pedig így: „Aztán rálapoztam az *Apokrifra*. Megfordult velem a világ. Nem telt el sok idő, szüntelenül Pilinszkyt olvastam, hamarosan fejből tudtam a verseit. Évekig nem írtam verset ezt követően [...]. Úgy gondoltam, hogy úgy, ahogyan ő ír, nem fogok írni soha, másképp meg nem érdemes. Pilinszky a *hallgató Isten és a lázadó világ konfliktusát, a tömegsírokba fordult századot a hit erőfeszítésével próbálta meg kibékíteni.*”<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Győrffy Ákos: Nem megnevezhető, ki teszi ezt velünk. Interjú Takács Zsuzsával. <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=2432&cat=3>, 2009. december 7. (Utolsó megtekintés: 2021. 02. 17.)

<sup>42</sup> Pilinszky János: Takács Zsuzsáról. In Pilinszky 1999, 301. o.

<sup>43</sup> Takács 2011.

<sup>44</sup> Takács 2018 (kiemelés az eredetiben).

Az a beszédmód, amelyben Takács Zsuzsa felidézi egykori Pilinszky-revelációját, költő-létének geneziséét, sokban emlékeztet arra az olvasásmódra, mely által Pilinszky kvázi mitizálja, ha nem szakralizálja választott, s egyben kongeniálisan megkerülhetetlen elődeit: mindenekelőtt Dosztojevszkijt és Simone Weilt.<sup>45</sup>

Takács Zsuzsa az imént idézett interjújában Pilinszky Dosztojevszkij-élményére is kitér: „A Pilinszky-versek vesztőhelyét a szakrális térben – a tett elkövetése előtt már megácsolták, Kafka regényhősét – noha semmi rosszat nem tett – már eleve halálra ítélték. *Egy lírikus naplójából* című írásában Pilinszky így fogalmaz: »Az újabb időkben két íróat ismerek, akik szellemükkel és egész lényükkel fölkészültek arra, ami bekövetkezett. Az egyik Franz Kafka, a másik Simone Weil.« Bár ebből a felsorolásából kimarad Dosztojevszkij neve, kezdettől legfontosabb írói közé tartozik, őt tizenkét éves korától haláláig olvassa. [...] Gyerek- és fiatakorának tapasztalatai az áldozat, a kis és nagy bűnös felé irányítják figyelmét.”<sup>46</sup>

Szegénység, szenvedés, nyomorúság, betegség, vakság „pozicionális szakralitása”, a „nyomorúság limlom tájai”, „a meghasadt evidenciák”, a „mi törjük el, repesztjük ketté” – ezekkel a fordulatokkal írható körül a Dosztojevszkij-, Pilinszky-, Takács Zsuzsa-mű közti hatásviszonyok sűrű hálózata. Közös továbbá: a *remény eszkatologikus értelme* (ami Takácsnál ha nem is egyenműen van jelen, de nyomatékosan, lásd például *A Vak reményt*), melyben benne foglaltatik a reménytelenség, a vak remény, s melyet Balassa Péter emlékezetes írásában a *Harmadnapon* kapcsán „reménytelenségen túli remény”-nek nevez: a „milyen lesz az a visszarepülés, amiről csak hasonlatok beszélnek” tapasztalata az egyik legerősebb szál, mely a három életművet összekapcsolja. Azért is, mert a remény, a látás, a vakság e három életmű tanúsága szerint csakis metaforikus értelmű lehet, ez a szavakon túli, metanyelvi távlat e költői nyelv(ek) és e prózanyelv egyik legfőbb tétje és kihívása, mely egybeesik az eszkhaton lényegi metaforikusságával, a transzcendencia szavaknak ellenálló lényegével. Csakúgy, mint a mindhármuk által középpontba állított bűn/bűntudat/lelkiismeret esszenciálisan nem verbális minőségével.

„De amikor fehér ruhájában belép / a remény az utolsó tárgyalóterembe, / és arcunkon széthordja vesékbe látó tekintetét, megnyugodhatunk, / mert másféle látásról van szó.” (*A (Vak) Remény*) Amikor Takács Zsuzsa kijelöli Pilinszky bűnfelfogásának centrumát, nem csak annak dosztojevszkiji alapozottságára utal, hanem egyben saját – ugyancsak dosztojevszkiji ihletettséggű – *ars poeticájára* is, mindarra, amit különös erővel érvényesít 2018-as *A Vak Remény* című kötetében – a ciklusban csakúgy, mint az életműkötet egészét visszamenőleg (át)értelmező-újraolvasó vak remény-allegóriában, valamint az *India* című ciklusban/kötetben: „Pilinszky a *Végkifejlet* című kötet egyik kétsorosában, illetve az azt követő *Kráter* című kötet élén álló négyorosban, az *Hommage à Isaac Newton* című versben a tett el nem követése

<sup>45</sup> Erről lásd Szemeskó Gábor jelen kötetben közölt tanulmányát.

<sup>46</sup> Takács 2009.

ellenére annak bekövetkező következményéről beszél. A *megtörtént, holott nem követtem el* vagy a *Megtesszük, amit nem teszünk meg* fogalmazás az ilyen vagy olyan okból meghiúsuló szándéokra vonatkozhat, mely, ha nem jár is látható következményekkel – gondolati bűn.<sup>47</sup>

A másik távlat, amit kiemel, éppen a remény távlata: vakság és remény, vak remény, ezzel nemcsak a Pilinszky-líra dosztojevszkiji gyökereinek egy másik aspektusára világít rá (épp az Aljosa, Miskin, s tegyük hozzá, Szonya-paradigma mentén), de egyben meg is kapjuk a gyűjteményes kötet címadásának genesisét, miközben nyilvánvalóan saját lírai művét is értelmezi: „Hans Jonas az Auschwitz-jelenség kapcsán arról beszél, hogy Isten lemondott mindenhatóságáról. Tanulmányában mindenható Isten helyett az emberrel együtt szenvedő, az emberek között önmagát szétosztó Istenről beszél. Pilinszky az isteni részvét reményében fogalmaz az első versektől kezdve. A mindenki táplálékaként, ahogy már írva van krisztusi magatartása indítja az önmagát eleven étékként följajnló költői gesztusra. A látja Isten, hogy állok a napon / Látja árnyam kövön és kerítésen tanúságtétele az utolsó versekig elegendő vigasznak bizonyul számára. Pilinszky nem kedveli a tapasztalat szót. A múlt, a lezártág végleges közelében kell megtennie a művésznek az »első, reménykeltő lépést« mondja. Az egzisztencia gyökeréig való hatolásról beszél, arról, hogy az igazi művész nem tapasztalatai által tud a világról.”<sup>48</sup>

A *Vak remény* kötet darabjai minden ironikus, groteszk, szarkasztikus felhangjuk és reménytagadásuk ellenére – paradox módon – valami nagyon mélyről jövő vágyat artikulálnak a vigasz, azaz a reménybe vetett hit iránt. Többek közt épp e belső feszültségben rejlik e versek ereje, s talán a teljes életműkötet kiemelkedő poétikai jelentősége. Ez pedig alighanem összefügg azzal a közismert ténnyel is, hogy Takács Zsuzsa költészete az újholdas költészetből nő ki,<sup>49</sup> s ezen belül is erős szálakkal kötődik a Pilinszky-lírához. A Pilinszky-féle remény továbböröklődését láthatjuk a *Vak Remény* ambivalens reményképében, az „Esztenők múlnak, évek, s a remény – mint szalma közt kidöntött pléhedény” tapasztalatot, a Pilinszky-féle *Tékozlók* tapasztalatát.<sup>50</sup>

Nem a remény vitt. Az a csöpp meleg,  
mely szürke, mint a gyurma, majd fehér,  
és végül semmilyen.

<sup>47</sup> Takács 2011.

<sup>48</sup> Uo.

<sup>49</sup> Erről lásd pl.: Pataky Adrienn: Megszólalni és kimondani, milyen. (Takács Zsuzsa: A Vak Remény). *Műhely*, 2019. 3. sz., 67–70. o.

<sup>50</sup> Erről lásd egy régebbi írásomat: Szávai Dorottya: A fiúság ikonjai. A Karamazov testvérek tékozlóiról és Pilinszky tékozló parafrázisairól. *Vigilia*, 2003. 3. sz., 200–210. o.



Azt, amit Balassa Péter a *Harmadnapon* kapcsán reménytelenségen túli reménynek, vakreménynek nevezett. Egy apró részlet jelentősége e kontextusban: a *Vak Remény* egyik darabjában, a *Lidércben* Takács Zsuzsa is fehéreként írja le a reményt („fehér, ahogy a remény”).

Lényeges adalék: a képet tovább árnyalja, hogy az allegorikus alak vak, vagyis a lírai beszélő megkettőzött énjeinek egyike van a látástól megfosztva, miközben a másik én szemléli őt – ennek pedig, vagyis reménynek és vakságnak, illetve vak reménynek a gazdag magyar líratörténeti referenciák miatt is jelentősége van Csonkától Vörösmartyn és Pilinszky-n át Kemény Istvánig.

A Pilinszky-recepció egyik konszenzusos állítása, hogy e lírai életmű, még ha folytonosan a *Harmadnapon* költészetét írja is, sokkal inkább a *nagypénteki alászállás*, mint a húsvéti feltámadás költészete. Újabb fontos analógia Dosztojevszkij, Pilinszky és Takács Zsuzsa látásmódja és szerzői praxisa között.

Rendkívül tanulságos, hogyha „visszaolvassuk” Pilinszky bizonyos művészetelméleti vagy ars poeticus kijelentéseit – melyeket visszatérően Dosztojevszkij kapcsán fogalmazott meg, s melyeket következetesen alkalmazott is költői praxisában (különösen a ’70-es évektől kezdődően) – akkor azok mintegy prospektíve értelmezik Takács Zsuzsa költői törekvéseit (de legalábbis annak meghatározó s jelenkori irányait), mint például az alábbi, 1964-es naplóbejegyzés: „egy pont van, ahol a világnak meg kellene állnia: és ez a gyerekek szenvedése [...]. *A nagy művészet [...] mindig a részletek drámája marad.* A szegények művészete. [...] Konkrét. Ábrázoló. Újra szegények, s újra gyermekek. Mindig a tiszta leírásnál marad. Érzelmét is mindig konkrét képekben fejezi ki, s nem érzelmekben. [...] Apokalipszis. *Egy koncentrációs tábor figyelme.* [...] Ha az átfordul művészi figyelembe, az már-már *szakrális figyelemmé* változik. [...] Az »elvont« dolgokról is *leíró* módon beszél (Simone Weil) [...] Ez nem más, mint egzisztenciájában ragadni meg a dolgokat.”<sup>51</sup>

Takács Zsuzsa *A zöld dzseki* című verse (*A Vak Remény* kötetből) félreérthetetlenül ismétli meg a *Karamazov testvérek* nevezetes jelenetét, melyben Ivan poémájának Krisztusa szájon csókolja *A Nagy inkvizítort*.

Hazamentem és elvittem neki. Fölállt és átölelt.  
Cserepes szája az arcomat érte. Ellöktem  
magamtól, arcomról letöröltem a nyálát,  
hebegett valamit. Szégyelltem magamat.  
Halott idő volt, a közlekedés leállt. (A Város  
épp vendéget fogadott – egy keleti zsarnokot.)  
Jelenetünknek nem volt résztvevő tanúja, nem  
mondta, hogy ha a *kisujját nyújtja* ezeknek,  
*rögtön az egész karját akarják!* De éreztem,

<sup>51</sup> Pilinszky: *Naplók*, 69. o.

hogy valaki néz, akit én nem láthatok, ott  
éhezik és fázik minden utcasarkon, és megítél.  
(részlet)

Jelentőségteljes, ahogyan *A Vak Remény*-kötetbeli vers továbbírja Dosztojevszkij egyik legikonikusabb szöveghelyét: *A zöld dzseki* lírai narratívájának főszereplője korunk nyomasztóan ikonikus alakja, egy hajléktalan, akinek a képe éppúgy áttűnik Krisztuséba, mint például Esterházy *Javított kiadásának* emlékezetes Moszkva téri jelenetében. Takács Zsuzsa „hetvenéves koldusa” szájával „csak” arcon csókolja a lírai elbeszélőt, akit „elfogott az undor” és „szégyellte magát”. (A kötetet meghatározó allegorikus beszédmód talán túlon túl allegorizáló olvasataként az inkvizítor kortárs mását is azonosítani tudjuk a „keleti zsarnok”, azaz Erdogán egy zárójeles megjegyzésben felbukkanó alakjában). A verszárlat azonban ismét visszaköt Karamazov Ivan poémájának narratívájához: „De éreztem, / hogy valaki néz, akit én nem láthatok. Ott / éhezik és fázik minden utcasarkon, és megítél.” A vers kötetbeli kontextusa is számottevő: *A zöld dzsekit* megelőző vers ti. *A Vak Remény egy napja* című, melynek allegorikus alakja, *A Vak remény* szintén egy koldus, azaz egy hajléktalan.

Külön tanulmány tárgya lehetne, hogy Takács Zsuzsa idézett Dosztojevszkij-parafrízisa mennyiben mutatkozik egyszerre kanonikus alkotásnak, illetve megyszembe többrendbeli kánonokkal, illetve de- és rekanonizál. A kérdés annál jelentőségteljesebb, hogy a Dosztojevszkij-recepcióban is alapkérdés a kanonikusság, pontosabban szólva a modernség kánonja: vagyis mindkét szerző irodalomtörténeti státuszát illetően meghatározó a korabeli domináns kánonokhoz viszonyított progresszivitás mértéke/mibenléte. (Nem véletlen, hogy Pilinszky visszatérően hangsúlyozza Dosztojevszkij modernségét.)<sup>52</sup> Ahogy a modern európai költészet kezdőpontján, a 20. század első éveiben Rilke – az általa metafizikai tárgyiasságnak nevezett új költői paradigma megteremtéséhez – az oroszországi útján meglátogatott Tolsztojtól merített ihletet, úgy nyer inspirációt a 21. századforduló magyar szegénységirodalmának e jelentős lírai teljesítménye Dosztojevszkijből, és persze Pilinszkyből, mindabból, amit a költő „pozicionális szakralitásának” nevez.

S álljon itt végül egy újabb esszérészlet, ahol Pilinszky *A Rocco és fivérei* című film kapcsán Dosztojevszkij mindenkori aktualitásáról ír: „Korunk zűrzavaros mélységeiben vajon nyújt-e tájékozódást Dosztojevszkijnek még ma is elevenül, sőt föltáratlanul ható világa? Ez Viscontinak, a rendezőnek önmaga és a nézők számára föltett egyenes és szenvedélyes kérdése. S ezek után a szenvedélyes keresők szuverenitásával bánik anyagával, leplezetlenül a *Félkegyelmű* s a *Karamazov testvérek* egész »készletével«, hogy a mában, saját Milánójában megtalálja égető kérdéseire a közös feleletet. Mert nemcsak örök gondolatok, örök problémák vannak, hanem örök fi-

<sup>52</sup> Ld. pl.: Pilinszky János: „A modern (...) gondoljunk ... Dosztojevszkijre – a pillanat száműzöttje. (...)”. In Pilinszky 1999, 138. o.

gurák is, kiknek lelki alkatán, mint valami szűrőn, mint valami »élő gondolon« érdemes újra és újra áteresztenünk saját korunkat, jelenünket.”<sup>53</sup>

A költő Visconti Dosztojevszkij-adaptációjának értelmezése során ugyancsak kitér a vakság és látás dosztojevszkiji jelentésvonatkozásaira: „Jó és rossz az ő közvetítésében mint két fogaskerék vág egybe, hogy megteremtse a közös tragédiát, miközben a »föltétel nélküli jóságot« éppen oly veszélyesnek mutatja, mint Simone elvetemültségét. Ábrázolásában fokozatosan mossa egybe az előjeleket, szem elől tévesztve, hogy a jó tétlenségében, visszavonulásában is pozitív, a rossz viszont tevékenységében is negatív valami. Persze a Dosztojevszkij által is mitizált »vak jószág« valóban veszélyes portéka, s bizonyos értelemben dekadens változata a jézusi szeretetnek, mely összetettségében mindig megőrzi az igazságos ítélet, a bűnössel és főként a bűnnel szemben a tett s az ítélkező szigor jogát. [...] De hátravan még a legkisebb fiú, az ötödik. Övé az utolsó szó. S ez a megoldás gyönyörű a filmben. Az ötödik mindent lát és mindenkit meghallgat, de ő maga nem szólal meg testvérei drámájában.”<sup>54</sup>

Tanulmányomban arra igyekeztem rámutatni, hogy Dosztojevszkij mennyire élő örökség a modern és kortárs magyar irodalomban. Tovább megyek: hogy a transzcendencia jelenkori mondhatóságának, a megváltódás dosztojevszkiji kérdésének, de legalábbis a kérdésfelvetésnek – a megváltás lehetőségén innen és túl – a mai magyar irodalom legjelentősebb teljesítményeiben is van aktualitása, arra ékes példa a fentiekén túl Takács Zsuzsa *Ha van lelkünk ugyan* című verse, mely a 2017-es év legolvasottabb online versközleménye volt<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Pilinszky János: *Visconti és Dosztojevszkij*. In Pilinszky 1999, 73. o.

<sup>54</sup> Uo.

<sup>55</sup> A vers szövege pl. itt érhető el: <http://www.jelenkor.net/print/873/ha-van-lelkunk-ugyan>

