

KROÓ KATALIN

DOSZTOJEVSZKIJ ÉS AZ IRODALMI HAGYOMÁNY PUSKIN, GOGOL, NYEKRASZOV ÉS A „NATURÁLIS” ÁBRÁZOLÁS

Bevezetés

Problémakör és módszer

Jelen tanulmányban rendhagyó módját választjuk annak, hogy belépünk Dosztojevszkij néhány alkotásának művészi világába. A *Szegény emberek* és *A hasonmás* című kisregényekben¹ fogjuk egy-egy kiemelt példán keresztül megtekinteni, milyen formában fogalmazza meg Dosztojevszkij az irodalmi hagyományhoz való viszonyát. *Irodalmi hagyományon* jelen esetben azt az *irodalmi-kulturális kontinuumot*² értjük, amelyben rendszerszerűen körvonalazódnak és felhalmozódnak bizonyos irodalmi kánonok, illetve kánonbontások működtetésének témakezelési, alakábrázolási, trópushasználati, műfaji, műnemi, stílárius stb. elvei. Mivel a kánonok (valójában a legkülönbözőbb poétikai szinteken egyezményesített jel–jelentett formációk) konkrét irodalmi művek poétikai tapasztalatain alapozódnak meg, még akkor is, amikor általános irodalmi paradigmákról (pl. a romantikus hősábrázolás poétikai szokásrendjéről vagy a „kisember” sorsának megformálási tradícióiról stb.) beszélünk, értelemszerűen egy bizonyos csoport (írásműgyűjteményt) tartunk szem előtt. Az esetek többségében pedig az irodalmi hagyományokhoz fűződő viszonyát meghatározó alkotás szövegek közötti (intertextuális) gyakorlatában hol nyíltabb, hol rejtettebb eszközökkel utalja magát konkrét művekre. Így az irodalmi hagyományhoz való viszony

¹ A *Karamazov testvérekre* érvényesítetten az adott eljárást a himnusz műfajának vonatkozásában lásd e tankönyv *Egy lengyel Dosztojevszkij-olvasat* A Karamazov testvérek *szöveginspirációja* Andrzejewski Sötétség borítja a földet című regényében című fejezetében. A *Bűn és bűnhődésre* és *A félkegyelműre* vonatkozó kitérőre jelen tanulmány keretei között két függelékként megjelenő rövid írás kínál majd lehetőséget, melyek szerzői, Szekeres Adrienn és Solti Gergely készülő PhD disszertációjuknak azokat az eredményeit mutatják be, melyek illeszkednek a *Puskin–Dosztojevszkij, Nyekraszov–Dosztojevszkij* témák itt folytatott tárgyalásába.

² A Lotman által is használt terminus az irodalmi folytonosságnak azt a tényét húzza alá, mely Jurij Tinyanov terminológiai nyelvezetében az irodalmi *evolúciónak* felel meg. A kutató tanulmányát lásd: ТЫНЯНОВ, Ю. М.: О литературной эволюции. In: ТЫНЯНОВ, Ю. М.: *Литературная эволюция. Избранные труды*. Москва, Аграф, 2002. 189–204; magyarul ugyenezt lásd: TINYANOV, Jurij: Az irodalmi fejlődésről. Fordította: Soproni András. In: TINYANOV, Jurij: *Az irodalmi tény*. Budapest, Gondolat, 1981. 26–39.

tisztázása megkerülhetetlenné teszi a szövegközi poétika megnyilatkozásainak vizsgálatát az egyes szépírásokban.

Ehhez fogunk tehát folyamodni a következőkben, mégpedig, a mondottakon túl, egy sajátos elemzésmódszertani elv illusztrálásának a céljából is. Azt igyekszünk bemutatni, hogy az irodalmi műalkotás szövegközi rendszerének akár csak egy-két kitüntetett pontját tanulmányozva, lehetőség kínálkozik olyan értelmezési alapvonalak kijelölésére, amelyek már az egész mű interpretációjának a bázisául szolgálhatnak. E tény poétikai magyarázata abban keresendő, hogy a szövegközi jelentéskomponens általában nem marginális, jelentőségében szélre eső, hanem a mű értelmi világának központi területére vezeti az olvasót. Az intertextuális jelentésközegre jellemző egyrészt az, hogy benne hangsúlyosan kötődnek össze a szövegkülső motívumok a mű szövegbelső motívumaival – ez utóbbiak pedig jelentérendszeret alkotva bontakoznak ki az irodalmi alkotásban, ezért értelmezésük nem nélkülözheti az *egész műről való gondolkodást*; másrészt a szövegközi jelentéskomponens az intertextuális rendszer egészének a része. Bizonyított tény, hogy egy intertextus soha nem önmagában áll, jelentése akkor tárul fel a legteljesebb formájában, ha a mű intertextusaiból szövődő belsőleg következetes rendszernek az elemeként tekintünk rá.³ Egy intertextus tehát, melyet, mint mondtuk, az irodalmi hagyományhoz való viszony kifejeződéseként szemlélünk, kettősen szabályozott: 1) motívumaival kötődik a mű egész motívumvilágához (az abból alakuló cselekményes történethez, szemantikai szüzséhez, trópusvilághoz stb., valamint összefügg a beépítő műnek az említett tényezőkből is fakadó műfaji, műnemi meghatározottságával); 2) beletartozik a mű intertextuális rendszerének teljességébe, melyben a szépírás irodalomtörténeti gondolkodásmódja rögzül.

Ennek az elméleti-módszertani alapvetésnek tanulmányunk célkitűzésére vonatkozó gyakorlati szempontjait az adja, hogy a fentiek értelmében az említett Dosztojevszkij-kisregények egy-egy szövegközi jelentéstartományának a feltárása során körvonalazhatunk bizonyos műértelmezési lehetőségeket. E tanulmány olvasója nem számíthat tehát komplex műinterpretációkra, de remélheti, hogy az irodalmi hagyományozódás kérdéskörének nyomvonalán haladva mégis lényegi bepillantást nyerhet a szóban forgó szépírások poétikai világába.

³ Az *intertextuális rendszer* fogalmának elméleti és gyakorlati értelmezését orosz irodalmi példán lásd: KROÓ Katalin: *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai. A Rugin nyomról nyomra*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2002. E munka arra irányul, hogy a vizsgált mű intertextusainak szemantikai összerendezési szabályszerűségeit mutassa be, rávilágítva arra, hogyan alakulnak ki a regényszövegben több – szüzsés, műfaji, műnemi stb. – síkon reprezentálódó poétikai sorok, melyek egymást bevilágítják, és az irodalomtörténeti reflexió dimenziójában is értelmezhetővé válnak. Az intertextusok belső kapcsolódásainak problémafelvetése területén egyik alapvető munkaként lásd: СМЕРНОВ, И. П.: Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами творчества Б. Л. Пастернака) (= Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 16). Wien, 1985.

Az orosz irodalmi folyamat számbavételénél figyelmünket három kiemelt pont-ra: a puskin, a gogoli és a nyekraszovi poétikai „örökség” bizonyos részleteire összpontosítjuk, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy ezen az úton maguknak a Dosztojevszkij-műveknek az egymásba láncolódási folyamatáról is képet alkot-hassunk.

Szegény emberek

„Jó élni [...]! Különösen Pétervárott” (135–136)⁴
(Dosztojevszkij: *Szegény emberek*)

Dosztojevszkij „naturális” ábrázolása Puskin és Gogol alkotásainak a fényében

Dosztojevszkij *Szegény emberek* című regényének Gogol- és Puskin-hivatkozásairól a naturális ábrázolás kérdéskörére szorítkozva fogunk beszélni. Gogol *A köpönyeg* és Puskin *A postamester* című elbeszélésének a cselekményes szituációba ágyazott beidézése ugyanis úgy zajlik a *Szegény emberekben* (mindkét alkotást Varenyka ajánlja olvasásra Gjevuskinnek, és a hős utóbb hangot is ad irodalmi élményének), hogy Gjevuskin e művekre vonatkozó értékítéletének megfogalmazásában kiemelkedik a *természetes, naturális* témamotívum („натурально”). Nem értelmezve most azt, ahogyan Dosztojevszkij Gjevuskin műinterpretációját *A postamesterben* foglalt illetékességi szintek rétegzettségének a problémájához igazítja (Puskinnál az elbeszélő, a hős és a szöveg egészében testet öltő értelmezői illetékességek lényegileg eltérnek egymástól, amit Gjevuskin nem képes átlátni), a hős következő gondolatánál állunk meg: „*Mindennapi történet* ez kedveském, ilyesmi megeshetik magácskával is, velem is” (77). A szóban forgó történet hőse Gorskov, akit Gjevuskin, lakószomszédjaként, *A postamester* hőiséhez, Szamszon Virinhez hasonlít – lásd továbbá: „Gyakran voltam én magam is olyan helyzetben, mint, példának okáért, ez a Szamszon Virin, szegény feje. És hány ilyen ágrólszakadt, szegény, jószívű Szamszon Virin jár közöttünk!” (uo.). Erről a talajról fakad a következtetés: „*Ez így szokott lenni a valóságban!* [szó szerint: ez *természetes/naturális*] [...] ez *magá a valóság!*” („это натурально! [...] это натурально!”, 59). Gjevuskin

⁴ A *Szegény embereket* és *A hasonmást* magyarul a következő kiadások alapján idézzük, zárójelben a lapszámok megjelölésével, saját kiemeléseinkkel: Dosztojevszkij: *Kisregények és elbeszélések*. Budapest, Európa könyvkiadó – Uzsgorod, Kárpáti kiadó, 1965, 5–154 (fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet); 155–321 (fordította: Grigássy Éva). Az orosz változatból hasonló formában idézzük, a következő kiadás alapján: Достоевский, Ф. М.: *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Художественные произведения*. Т. 1. Ленинград, Наука, 1972.

Gogol-olvasatának ehhez képest tekinthető minden eltérése mellett (lásd az együttérzés értékelésén nyugvó, *A postamesterben* felfedezni vélt elfogadó olvasat után az elutasító Gogol-olvasatot) *A köpönyeg* értelmezésének a hős részéről adott megfogalmazásában majdnem szó szerint ismétlődik a Puskin-műre alkalmazott gondolat, csak épp ellenkező értékítéletet tükröző felhanggal: „Így, ahogyan van, *csak egy semmitmondó eset a közönséges, mindennapi életből*” (83). Gjevuskin rosszállását, tudjuk, az váltja ki, hogy vélekedése szerint Gogol kegyetlenül lerántja a leplet Akakij Akakijevics kiszolgáltatottságáról, olyannyira, hogy a hős illetén ábrázolása, a magát leleplezni nem kívánó sorstárs szegény ember szemében „gúnyiratként” tűnik fel (83), noha bizonyos részleteiben, „igaz, [...] hüen van leírva” (82; „*верно описано*”, 62). A leleplező gyúnyiratot a Puskin-műben felfedezett *együttérzés* helyett Gjevuskin megítélése szerint csak „rossz szándék” motiválhatja, és ennek jegyében nyilvánítja ki a hős végső értékítéletét: „*teljességgel valószerűtlen*, mert nem lehetséges, hogy ilyen kishivatalnok van, vagy valaha lett volna a világon. Ezt az egészet csak rosszállni lehet, Varenyka, határozottan rosszállni” (83).

A bemutatott interpretációs ítéletek összehangoltságából kitűnik, hogy Dosztojevszkij *a valósághoz való hűség* kritériumát igen összetett módon avatja regénye hőse, Gjevuskin értékítélő pozíciójának szellemi középpontjává. Gjevuskin érzelmi átélési élményként azzal nem tud megbékélni, hogy a sorsában a végletekig kiszolgáltatott szegény embert nem övezi együttérzés, és noha egyetért azzal, hogy Gogol elemzett jelenete és művének egésze valójában „*egy semmitmondó eset a közönséges, mindennapi életből*” (tehát benne sok minden „hüen van leírva”), magát a valóságot, a kisember tényleges helyzetét nem fogadhatja el olyanak, amilyenek az *A köpönyegben* ábrázoltatik. Ezért számon kéri a műtől a szegény emberek sorsának az idealizálását, megszépítését, megjavítását. Így Gjevuskin szembeszökő „kéthangúsága” (*a mindennapi élet egy szokásos esete, hüen van leírva ↔ teljességgel valószerűtlen*) bonyolult módon nő ki az alak egységes törekvésének ábrázolásává. Ez az ábrázolás azt a gondolatot tükrözi, hogy *nem szabad a valósághoz hüen – naturálisan – leírni azt, ami lerántja a leplet a szegény ember nyomorúságáról*, Dosztojevszkij egy másik művének címével szólva: *a megalázottak és megszorítottak* életének valóságáról. Mindez a Puskin-mű gjevuskini értelmezésével ugyancsak összhangba rendeződve azt is sugallja: *csak azt szabad naturálisan ábrázolni, ami a szegény ember egzisztenciális kiszolgáltatottságára írt adhat* – nem más ez, mint az *együttérzés*. Míg a pszichológiai alakábrázolás síkján a két értékítélet, illetve azok ellentmondásossága (vö.: *elfogadás* vs. *elutasítás*, illetve a Gogol-interpretáció belső ellentmondása) szétválasztja Gjevuskin rejtőzködésre és szókimondásra épülő magatartását (a kettő közötti átmenet mint folyamat bontja ki egy szinten a regényben az alaktranszformációs szüzsét), a *naturális ábrázolásnak* mint témamotívumnak a kiemelt helyzete, láthattuk, olyan jelentésfeltételeket teremt, amelyek között a fent meghatározott módon *egységesül a Puskin- és*

Gogol-interpretációból elvonatkoztatható jelentés. Ennek fényében Gjevuskin vágyát a megszüpített, idealizált valóság hű irodalmi ábrázolásában, vagy más vetületben tekintve, és pontosabban: az irodalomnak a szegény ember vágyaihoz mért „hűségében”, magában az irodalom által idealizált valóság ábrázolásában fedezhetjük fel.

A műben ezzel hasonlíthatatlanul bonyolultabbá válik a *naturális* tematizációja, mint ahogy azt maga Gjevuskin értheti, hiszen a valóság tükrözésének problémáját Dosztojevskij kettéágaztatja. Szó van egyfelől a valóság *naturális* ábrázolásáról; másfelől egyre inkább szó lesz Gjevuskin értelmezésének természetes voltáról, szellemi és lelki adottságának, hajlandóságának arról a természetéről (natúrájáról), melyet a hős által adott Puskin- és Gogol-értelmezés hűen, – ezen a síkon már: – ellentmondásmentesen tükröz, hiszen a hős szövegértelmezését sorsa, vagyis *szegény ember* mivoltának tényei motiválják (lásd e motívumnak a címen keresztül kapott műbéli hangsúlyát). Így tűnik fel maga a gjevuskini értelmezés olyan ábrázolásként, mely *naturális*an leképezi a hős szellemi-lelki habitusát. Ennek folyamatában a *naturális* ábrázolás elengedhetetlen feltételévé válik a hős „tévedésének” a bemutatása (miszerint Gogol rosszindulatú karikatúrát festene a kisémberről, vagy Puskin értelmezői attitűdje *A postamesterben* a Dunya sorsát megérteni képtelen Szamszon Virin iránti együttérzésben merülne ki). Így kristályosodik ki Dosztojevskijnek az a *Szegény emberekben* fogant *naturalizmus*-fogalma, melynek eredményeképpen az olvasó megértheti Gjevuskin Puskin- és Gogol-értelmezésének *természetes* voltát (természetesnek ítéli, hogy Gjevuskin, a szegény emberek sorstársa az adott módon vélekedik), és mégis rálát arra az ellentétre, mely Gjevuskin értelmezései és a szóban forgó Gogol- és Puskin-művek eredeti szövegvalósága között fennáll. Ez utóbbiak egyáltalán nem a gjevuskini meghatározás értelmében bizonyulnak *naturális*nak (lásd még egyszer Gjevuskin szavát: „это натурально!”).

Dosztojevskij eszerint egyszerre közelíti az olvasót Gjevuskin értelmezéséhez, és távolítja őt el onnan, a figyelmet a puskini és a gogoli *poétikai szövegvilág természetére, natúrájára* irányítva, és ezen keresztül, magától értetődően, saját regényének ábrázolási feltételeire. A kérdéses pontokra figyelve viszont azt láthatjuk, hogy a hőshöz való közelítést Dosztojevskij más módon hajtja végre, mint Puskin. Kiiktatja az együtt érző elbeszélő és az apa figuráját a több értelmében is „szegény” hős, illetve az olvasó közül (hiszen a választott narratív forma, az első személyű elbeszélés ennek gátat szab). A Gogol-műre vonatkozóan ugyanakkor az író megvizsgálja és problémaponttá avatja a „mindennapi szokásos eset” természetét mint egyszerre *valószínűtlen* és *valószínűtlen*, és ezt magára Gjevuskinra vonatkoztatja: meglehetősen valószínűnek tünteti fel azt, hogy Gjevuskin ennyire nem a gogoli és a puskini szövegvalósághoz hűen (tehát tulajdonképpen: valószínűtlenül) értelmezi e műveket. E *valószínűtlenségnek a valószínűsége*, láthattuk, Gjevuskinnak és a sorsának a természetén ala-

pozódik meg gondolatilag, vagyis a szöveg referencia-, vonatkoztatási pontokat szab a *naturális* fogalmának értelmezésében. Mindezzel magára a gogoli poétikára utal vissza, melyet ugyancsak foglalkoztat saját valószerűtlensége (másképp: fantasztikussága) a *Pétervári elbeszélésekben*, mely ciklushoz *A köpönyeg* is tartozik. Nem véletlen, hogy a ciklus egy másik darabjának, *Az orrnak* az elbeszélője arról panaszkodik pétervári története végén, hogy „milyen sok valószínűtlenség van a históriában”, míg ugyanakkor megkérdezi az is: „De nem történnek olykor-olykor képtelenségek? [...] ilyen kalandok igenis megesnek néha a világon; ritkán, de megesnek” (623)⁵. A *valószínűtlenséggel* jelentésében rokonná váló „képtelenség” az eredeti orosz szövegben a „несообразность” (62) kifejezés formájában jelenik meg. Ez egyben az *összeegyeztethetlenség*, az *össze nem illés* jelentését is hordozza, mely több szinten strukturálja *Az orr* című elbeszélés történetvilágát.⁶

Dosztojevszkij tehát miközben közel von, s egyben el is távolít a Gyevuskin alakjából fakadó Puskin- és Gogol-értelmezésektől (a hős helyzetéhez mérten *naturálisnak* tetszik az, ami *nem illik* össze az eredeti szövegvilágok üzenetével), mindezt egyben rávetíti a gogoli poétikában (a *Pétervári elbeszélések* ciklusban) rejlő igen bonyolult kérdéskörre: a valószerűségnek és valószerűtlenségnek (a „fantasztikusnak”) különös formákat öltő viszonyára, mely Gogolnál mind az ábrázolt létben, mind az ábrázoló szövegben megnyilatkozik, mi több, azok egymáshoz kapcsolódásában is megmutatkozik. Ezzel Dosztojevszkij a puskin natúraábrázolást gogoli kontextusban írja át a *Szegény emberekben*, a *valóságű ábrázolás valószerűtlenségéről* téve vallomást akkor, amikor saját hőse egy másfajta valószerűtlenséget kér számon Gogoltól, nevezetesen: a valóság megidealizálását, pozitív irányú torzítását. Ebben a problémakontextusban ugyanakkor a Puskin-műből is eszünkbe idéződik a valóság torzításának hasonló aspektusa, hiszen éppen ennek kifejtésébe tartozik bele az elbeszélő és Szamszon Virin fent említett együttérzésének a mozzanata. A *postamesterben* ugyanis Virin nem ismeri fel lányának boldogságát, vagyis éppen azt, hogy az ő „tékozló báránkjája” őhöz már nem akarhat visszatérni a szegényes kis postamester-állomásra, mert élete ideális fordulatot vett. Virin ezzel gondolatban, az értékítélet síkján, természetes szépségétől (idealitásától) fosztja meg Dunya sorsát, vagyis épp fordított irányban torzítja el a valóságot, mint ahogy Gyevus-

⁵ A Gogol-hivatkozások magyar és orosz nyelvű forrásai a következők: GOGOL művei. *Első kötet*. Budapest, Európa könyvkiadó, 1971. Mind *Az orr*, mind *A köpönyeg* szövegét Makai Imre fordításában közöljük, saját kiemeléseinkkel. Vö.: ГОГОЛЬ, В. Н.: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 3. Москва, Художественная литература. A továbbiakban is lapszámokkal utalunk a forrásokra.

⁶ A kérdés részletesebb kifejtését lásd: KROÓ Katalin: *Bűn és bűnhődés* – Gogol, Dosztojevszkij (Tolsztoj). In: SÍPOS Lajos (főszerk.): *Irodalomtanítás a harmadik évezredben*. Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2006. 754–761.

kin Gogoltól várná el – Gogol feladata az lenne, hogy a mostoha valóság-got fordítsa jóra és szépre. A Gogol-mű környezetében ez a torzítás bizonyul *igazi meg nem felelésnek, össze nem illésnek a Szegény emberekben*, nem pedig annak a képtelenségnek az ábrázolása, melyről később kiderül, hogy nem is képtelenség, hiszen „Akárki akármit mondjon”, ilyen képtelen „kalandok igenis megesnek néha a világon; ritkán, de megesnek” (623).

Így válik azután egy bonyolult intertextuális hivatkozási rendszerben Gjevuskin félresikeredett, „szöveghűtlen” Puskin- és Gogol-interpretációja Dosztojevszkij regényében meglehetősen hitelessé, *naturális*, hű tükrévé az irodalmi hős alakját meghatározó poétikai-szemantikai indíttatásnak. Gjevuskin az irodalomban a megidealizált valóság hű ábrázolását keresi. Dosztojevszkij pedig rámutat a valóságidealizáló irodalom torzításaira. Gogol szellemében kutatja ugyanakkor a látszólag össze nem illő forma és tartalom harmonikus egységét, ami *a lét és a szöveg naturájának* a feltárását célozza.

Dosztojevszkij „naturális” ábrázolása Nyekraszov Pétervári zugok című karcolata felől szemlélve

Vajon teljesítettük-e ígéretünket, és a kiválasztott Puskin- és Gogol-hivatkozások megtekintésén keresztül valóban körvonalazódik-e a *Szegény emberek* szövegvilágának egy fontos értelmezési iránya? Ellenőrzésre szorul az is, hogy valóban kettősen szabályozott-e az említett hivatkozások értelme, tekintet-tel arra, hogy az intertextuális jelentéskomponens a szövegek közötti rendszer elemeként működik.

Kezdjük az első kérdés megválaszolásával. A *naturális ábrázolás* problémakörét Dosztojevszkij irodalomtörténeti összefüggésben veti fel (Puskin, Gogol → Dosztojevszkij), ám ezt úgy teszi, hogy a regény eseménytörténeti világában a hős részéről megnyilatkozó *értelmezési aktushoz* köti a témakibontást. Szorosan összefűződik tehát az irodalmi szövegben megtestesülő *ábrázolás* (*A postamester, A köpönyeg*) és eme *ábrázolás értelmezésének* (Gjevuskin) értékelése (Dosztojevszkij) a *naturális* költői fogalmának a kibontásában. Ennek az összefüggésnek a felállítása azután igen jelentékeny módon ismétlődik meg, amikor magát Gjevuskin is az írás aktusában szemléljük, egy olyan úton, melyen haladva leveleiben a hősnek fokozatosan sikerül eltávolodnia a valóságot idealizáló szentimentális és romantikus nyelvi kliséktől és metaforahasználattól, megérkezve a *naturális nyelv*ig (NB: nem a *naturális iskola* nyelvről van szó, hanem a Dosztojevszkij által *természetesnek* tekintett nyelvről!). Mire Gjevuskin ezt az utat végigjárja, átalakul gondolkodásának *természete* (a megbékélő hősből lázadó „szabadgondolkodó” lesz), átformálódik érzésvilága (megszületik lelkében egy újfajta szeretet), és ahogyan ezt már más szakmunkák megjelölték és

bemutatták: kialakul a hős új költői nyelve.⁷ A *natúra* fogalmára összpontosítva így fogalmazhatunk: Dosztojevszkij regényének fő szüzsés szálát képezi, ahogyan átalakul a hős lelki-szellemi *natúrája* és ezzel összhangban írása is, melyet maga a regény irodalomtörténeti sorban értelmez, a dosztojevszkiji írásművet erőteljesen a gogoli natúraábrázolás örökségének folytatójaként és megújítójaként mutatva.

Mindehhez természetesen Puskin és Gogol műveinek nem csupán tematikus meghivatkozására van szükség. Ha intertextuális gyakorlatról beszélünk, számba kell vennünk e két mű még nem említett motívumainak következetes végigvitelét a regényszövegben⁸, azok radikális átalakításával. Ennek részleteibe most nem bocsátkozva csak azt jelezzük, hogy idetartozik például a *köpnegy* motívum átfordulása a *csizma* motívumába, melyet azután a szöveg Gjevuskin átváltozásának mérföldköveihez köt, és mind az ábrázolás, mind az értelmezés (még hozzá lét- és szövegértelmezés) témájához egyenértékűen oda-kapcsol (az utóbbihoz lásd a regény mottóját). A *postamester* legfontosabb átörökített gondolatformációja a *Szegény emberekben a jó pásztor* és a *megettévedt bárányka* bibliai forrású, metaforikus témarelációjának sajátos és szövevényes áttüneteként jelenik meg, Gjevuskin és Varenyka kapcsolatának jellemzésétül szolgálva. Nagyon fontos látnunk, hogy e szemantikai alkotóelemekhez kötődnek a regényszöveg individuális témaegységei, mígnem az eltérő forrású (szövegbelső, szövegkülső) motívumok szétbonthatatlan kötelékbe fonódnak – közülük szemantikai sűrítőpontként emelkedik ki a *sarok* motívuma.

A *sarok* regénybeli transzformációját bemutatandó viszont el is érkeztünk második kérdésünk megválaszolásához, ugyanis e ponton szükséges megemlítenünk azt a tényt, hogy a *natúra* kérdéskörét előtérbe állító *Szegény emberek* kulcsmotívuma, a *sarok*, erőteljes asszociációkat hív létre azzal a *sarok/zug/szeglet* motívummal, mely Nyekraszov *Pétervári zugok* (*Петербургские углы*) című irodalmi karcolatában (vö.: очерк) formálódik meg. E mű 1845-ben jelent meg a *Pétervár fiziológiája* című, ugyancsak Nyekraszov által szerkesztett, a naturális iskola mintakötetének tekinthető gyűjteményben. Ha közvetlen hatásra gyanakszunk, a különös áthallásokat a szövegközi praxis részeként könyvelhetjük el (Nyekraszov 1843-ban alkotja meg e művét, melyet 1845 februárjában enged át a cenzúra az 1844-es elutasítás után, majd márciusban a mű meg is

⁷ Lásd: Ковач, А.: Элементы прозрения в «Бедных людях». In: Ковач, А.: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985. 308–325. E szakmunkában lásd még a Gjevuskin Gogol- és Puskin-recepciójában megnyilvánuló ellentmondásokról a hős eszmélésfolyamatának a nézőpontjából. A hősök nyelvéről részletesen vö.: Виноградов, В. В.: Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов). In: Виноградов, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 141–187.

⁸ Vö.: Бочаров, С. Г.: Переход от Гоголя к Достоевскому. In: Бочаров, С. Г.: *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 1985. 161–209.

jelenik; Dosztojevszkij viszont 1845 májusában fejezi be a *Szegény embereket*). Ám ha csupán a naturális iskola poétikai paradigmájára való általános utalásként fogjuk fel a látszólag szoros szövegekötődés feltételezésére is okot adó páhuzamokat, olvasatunkban ez esetben is az irodalmi hagyományhoz való viszony markáns megfogalmazásának a körvonalai tűnnek elő.

Arról van ugyanis szó, hogy a *pétervári sarok* épp abban a két jelentésben bukkan fel a *Szegény emberekben*, mint Nyekraszov karcolatában. Egyrészt a *sarok* tág lakóhelyként értendő (Pétervár szegénynegyedében a perifériára szorultak léttére), másfelől e pétervári zugon belül megjelenik egy külön kis sarok/szeglet, amelyre valójában a léttér egésze leszűkül. Ennek megfelelően húzódik Gjevuskin is a konyha *sarkába*, melyet spanyolfal kerít el a lakás többi részétől (ez utóbbi tér hasonló leválasztottságának a metaforája a „süket fal”). A sarok kettős jelentése, mely Dosztojevszkij regényében a legkiszolgáltatottabb szegénységnek a szemantikai ismérvévé válik, a Nyekraszov-karcolatban meghatározott két tárgyi jelentéssel összhangot mutat tehát. A naturális ábrázolás mögött rejlő filozófia (miszerint a társadalmi közeg determinálja a gondolkodást és a létet) szintén jól tükröződik Gjevuskin gondolkodásának induló fázisában. Ha Gjevuskin kettős elszigeteltségben él, mert süket fal választja el a kinti tértől, és spanyolfal a bentitől, akkor a naturális iskola szellemében fogan poétikai figurájának az a jellemzője is, hogy *szótlan, csöndes, nincs szava*, hiszen költői tere, mint a közeg (среда) poétikai letéteményese, determinálja viselkedését. A hősnak e jellemző tulajdonsága, megfelelő beszédének hiánya ugyanakkor kettéágazik: a tényről, hogy Gjevuskinnek nincs megfelelő, *természetes, saját* (bonyolult emberi természetét híven tükröző, ahhoz igazán illő) írásmódja („nincs énnekem stílusom, Varenjka, egyáltalában nincs”, 22; „слогу нет [...] слогу нет никакого”, 24), elválaszthatatlan meghunyászkodó, individualitást nélkülöző társadalmi viselkedése, beletörődése abba: a valóság olyan, hogy „nem is mondhat ellene semmit” (vált, vö. 16; „я против этого ничего не говорю”, 20). A *sarok* tehát, mint kiinduló szemantikai formáció, a *Szegény emberekben* a rejtőzködésnek, a félelemteli meghunyászkodásnak a térjegyeként válik aktívvá a szövegben; jelentése Gjevuskinnek azt a vágyát közvetíti, hogy Varenjka elől a valóságot eltakarja. Az idealizáló magatartás kétféle megnyilatkozási módban tárul fel: a levelek írásmódjában, valamint a hős mindennapi cselekedeteiben. A gjevuskini *emberi természet* (mert Dosztojevszkij nem a *jellem*, hanem *az érzés, gondolkodás és viselkedés természetének* az összetettségét előtérbe állító kérdéskör felől közelít) vs. *az embert körülvevő valóság*, valamint *az emberi természet vs. e természet rejtett tartalékai*, illetve annak több szinten értelmezhető *kifejezésformái* – ezek azok az összefüggések, melyek mentén a *natúra* költői fogalma árnyaltan kibomlik a regényben. A nyekraszovi bemutatáshoz képest azzal az óriási különbséggel, hogy a mű ábrázolt világában a természet rejtett aranytartalékai képesek intenzíven megnyílni, hiszen Dosztojevszkij meggyőződése szerint az emberi természet lehetőségei egyfelől messzemenően

felülmúlják a közeg determináló hatását, másfelől előre nem bemérhető, kiszámíthatatlan irányokban mozdulhatnak el. A *sarok* éppen ezért egyben az alaktranszformáció karakterisztikus szemantikai jegyeként is szerepelhet egy olyan történetben, melyben a hős – a nyekraszovi karcolattal ellentétben, ahol a főszereplő statikus, mozdulatlan – képes az átváltozásra, átalakulásra.

Gyevuskin kiinduló helyzetének gyökeres átformálódásáról a regény végén a Varenyka lakásába való átköltözés szemantikai megjelenítésén keresztül kapunk hírt, ahol szintén kiemelt motívumnak bizonyul a *sarok*. Ám egészen másképp, mint a regény elején. A sarokban, „a spanyolfal mögött”, egyrészt Varenyka „ágyacskája” áll, mely a *jó apai szeretettel – jó szerelemmel szeretni* jelentéssdi-lemmához kapcsolódik, Gyevuskin alakjában a Puskindól megörökölt *jó pásztor* szerepkör-ábrázolást vezetve bizonyos értelemben a végpontjára. Ez az ágy üres, Gyevuskin csupán akkor juthat be Varenyka lakóterébe, amikor a szeretett barát már nincs jelen. Az üres saroktól ugyanakkor elválaszthatatlan egy fontos tárgy, Varenyka hímzőrámája: „Hímzőrámája változatlanul ott van a helyén, rajta a hímzései, *minden érintetlenül áll a sarokban*. Nézegettem a kézimunkáit. Az én egyik levelemre cérnát kezdett gombolyítani. A kisasztal fiókjában papírszeletkét találtam, ez állt rajta: »Kedves Makar Alekszejevics sietve... – csak ennyi.«” (150). A sarok tehát *érintetlen, szűzies*, ahogyan maga Gyevuskin is, akinek neve a *hajadon, szűzlány* értelmet hordozó *deba*-val rokon: „a szegény emberekben is van szeméremérzés, éppenúgy, mint önökben, hajadonokban. Hiszen – bocsásson meg a nyers szavakért – ön sem lenne hajlandó mások jelenlétében levetkőzni; hát éppen így a szegény ember sem szereti, ha benézegetnek az odújába” (92). A *sarokhoz* kapcsolt hímzőráma két nézőpontból irányítja magára a figyelmet. Egyfelől egybefűződik vele a *cérnagombolyítás* motívuma, egyértelműen Gyevuskin leveleit idézve az eszünkbe, hiszen éppen e levelek egyikére gombolyít Varenyka. A motívum egyben mindazt konnotálja, ami e levelekben foglaltatott, illetve ami a műben a levélírás folyamatoként ábrázolódt. Ehhez tartozik az is, hogy a hímzőráma etimológiailag, e tárgy eredetéből következően (vö. a bőr rárára feszítését), a *kifeszítés/megfeszítés*, sőt a *kínvallatás* gondolatköréhez vezet el⁹. Amivel Gyevuskin szembesül tehát, az maga a *kínszenvedés*, melynek immár ő is részese azáltal, hogy elveszítette Varenykáját. Azt a Varenykát, akit az élet megszépítésének minden igyekezete, a valóság tárgyi kellékekkel és szavakkal történő idealizálása ellenére (vö.: ajándékok – édességek, virágok, „édes” szavak) sem volt képes megóvni a viszontagságoktól, megtartva őt a maga közelében.

Gyevuskin ott áll tehát a sarokban, mely szinte már nem is emlékeztet arra a sarokra, ahonnan útnak indult – a valóságot szépítgető torzítás helyett az üres-

⁹ ФАСМЕР, МАКС: *Russisches Etymologisches Wörterbuch 1–4*, Heidelberg. Издание 2-е. Москва, Прогресс, 1986–7. Т. 3, 423.

séget a kín, a szenvedés élménye tölti meg. A *megfeszítéssel* rejtve asszociálódó *kereszt* motívuma nekifeszül a regény elején a díszítő, szépítő virágokhoz kötődő orosz kifejezésnek: „крестики” – „milyen gyönyörűek a virágai! Vérpiros, apró keresztekkel” (12). A nevéen keresztül a szentek történetének hőseivel rokonítható Makar Gjevuskin magára veszi a keresztjét, végigjárja a szeretet elmélyülésének szenvedésútját, melynek eredménye nem a boldogság, hanem a *szeretet igaz természetére* való rátalálás, és *eme új natúra természetes kifejezésének* a megteremtése. A disszonáns világban így jön létre a katartikus harmónia. Gjevuskin, aki korábban hamis metaforakliséket kölcsönözve „az emberek vigaszául, gyönyörűségéül, a természet ékességéül küldött égi madárkájá”-nak nevezte az ő Varenkáját (8), megtanulja megnevezni azt az érzést, ami lelke új természeteként megszületik benne. Így válik Varenyka „kerub”-bá és „Isten fényé”-vé, „égi angyal”-lá, és ezáltal lesz valóban Gjevuskin *édes gyermekévé*. A puskinai megoldáshoz képest tehát megfordul a költői értékelés: a tékozló lány tényleg boldogtalanságba indul, hiszen Bikov nem lehet az ő *jó pásztora*. *Jó pásztor*nak bizonyul viszont Gjevuskin, aki lelke új természetével és annak szavakban való megjelölésével Varenyka elutazása után is híven őrzi – szülő apaként – édes leányát (vö.: „Голубчик мой, родная моя, маточка вы моя!”, 108).

Látnunk kell azonban, hogy a regény nem azon a szinten zárul, ahol Gjevuskin jelalkotói illetékessége a mű értelemvilágában meghatározódó *természetes (naturális) önkifejezés* vonásán keresztül kap minősítést. A figyelem Varenyka és Gjevuskin szemantikai figurájának sajátos kapcsolatára irányul. Gjevuskinak azért kell felnőnie Varenyka tisztas megnevezésének a képességéhez, hogy visszaadhassa neki „becsületés” nevét, melyen Bikov foltot ejtett. A „becsületés név” helyreállításának a megfogalmazása egymásra épülő kifejezések sorában zajlik. Varenyka először arról számol be, hogy Bikov kötelességének tartja *visszaadni az ő becsületét* (142; „возвратить [...] честь”, 100), majd arról szól, hogy ha van valaki, aki megszabadíthatja szégyenétől és *visszaadhatja neki becsületés nevét* (143; „возвратить [...] честное имя”, 101) – ez egyedül Bikov lehet. A *név őrzése* fontos motívum a regényben, hiszen Gjevuskin magatartását is az befolyásolja, hogy igyekszik megóvni *becsületét és jó hírnevét* (vö. 104), ahol is a *hírnév* gondolatát tolmácsoló eredeti kifejezés ugyanahhoz az *имя (név)* jelentéshez kötött, mely Varenyka vonatkozásában a *jó (hír)név visszaadásának* a gondolatában elevenedik meg. Az idézett szöveghely ráadásul kiemelt helyzetű a tárgyalt kontextusban, hiszen a Gogol-mű szignálját, a *köpeny*et értelmezi annak regénybeli variánsa, a *csizma* környezetében: „mit fognak szólni, ha *köpeny* nélkül megyek el? [...] a *csizma* nekem arra kell, hogy megóvja *becsületemet* és *jó hírnevemet*”. A *becsülethez* kapcsolt *név* így tehát a *jó név* problémaköröként merül fel (vö. az irodalmi hős megnevezésére vonatkozóan is: „és most valamennyien Lovelace-nak szólítanak, más néven nem is neveznek” (109, „а теперь все меня Ловеласом зовут, и имени другого нет у

меня”, 79), amivel még szorosabbra vonódik a regény puskini és gogoli intertextuális rétegeinek egybefűzése. Hiszen a *csizmával és köpönyeggel* egybefont *jó név* visszatérítése láthatóan a *jó pásztor* gondolkörnyezetében bomlik ki – egyrészt Bikov mintegy Varenyka atyai védelmezőjeként lép színre miután egy idegen férfi erőszakkal oltalmába akarja venni a lányt, „atyai szeretetet érezvén” iránta és „készen arra, hogy mindenben a segítségére legyen” (98); másrészt a *jó* motívumát mozgatja a védelmező személyében látni vélt „jó ember” (144; „Говорят, что Быков человек *добрый*”, 101). Nem véletlenül *jótevő* ő, akár csak Gyevuskin hivatali „atyja”, a kegyelmesúr („ne tulajdon édesapjukért imádkozzanak, hanem ökegyelmességéért”, 131), – ez utóbbi is képesnek látszik arra, hogy nemeslelkűen feltámassza Gyevuskin lelkét, és ezért megérdemli a boldogságot és a *jólétet* (vö.: *благополучие*, 93). A *jótevők*, ahogyan a sorssal érintett hősök ebben hisznek is, mintha tényleg valóra váltanák Bikov szavait: képesek lennének az „elhomályosult erényeket” helyreállítani (137; az „erény” szó orosz megfelelője, a „*добродетель*” megint csak hordozza a *jó* értelmét is). Nem is lehet ez másképp. Hiszen magát Varenykát nevének keresztül a *jó* letéteményeseként jelöli ki a dosztojevskiji szöveg, a „*Dobroszjolova*” nevet viselő hősneként.

Mindezek alapján az, ahogyan Gyevuskin átnevezi Varenykát „kerub”-bá, „Isten fényé”-vé és „égi angyal”-lá, a *jó név visszatérítésének* a szüzségét teljesíti be. A *jótétemény* témáját maga Gyevuskin hozza elő utolsó, szeptember 29-i levelében: „Hallom, Fjodorát elhalmozta *jótéteményekkel* [*облагодетельствовали*], angyalkám; *jól tette* [*доброе дело*], lelkecském, nagyon *jól tette* [*хорошо сделали*]. Nagyon helyesen cselekedett [*доброе дело*]. Az Úristen minden *jótettéért* [*доброе дело*] külön meg fogja áldani [*благословлять*]. A *jóttek* [*добрые дела*] nem maradnak jutalom nélkül, s az *erény* [*добродетель*] előbb vagy utóbb feltétlenül elnyeri a mennyei atya igazságosságának koszorúját” (150). Arra, hogy úgy véljük: nem egyszerűen Gyevuskin *új nyelvének a megtalálása* a kulminációs pontja a regénynek, hanem éppen a *jó* motívumára ráépített szemantizáció, vagyis e nyelv kimunkálásának a jelentésminősítése, elegendő okkal szolgál az az alakpárhuzam, mely Varenyka és Gyevuskin cselekménybeli sorsának ellentétes irányú beteljesülése ellenére kibontakozik a regényben. E párhuzam súlyát az adja, hogy éppen a fent említett gogoli–puskini intertextuális térhez kötődik, ráadásul úgy, hogy a *jónak* a gondolköre (Puskin) szemmel láthatóan ötvöződik a valóság idealizálандóságának Gyevuskin Gogol-értékelésében helyet kapó gondolatával. Az ilyen fajta idealizálásnak az ellentételezését vélhetjük felfedezni a naturális iskolának abban a poétikai credójában, melyet Nyekraszov *Pétervári sarkok* című karcolata is tolmácsol.

Gyevuskin tehát a regény végén ott áll a pétervári sarokban, mely határozottan különbözik attól, amiből elindulva átváltozása kezdetét vette a regény elején. Varenyka *jóságáról* beszél, s teszi mindezt korábbi Gogol-értékelésének

egy fontos elemét szinte szó szerint, noha hiányosan megismételve, ezúttal mellőzve a rossz megbüntetésére vonatkozó elvárás gondolatát: „A *jóettek* [добрые дела] nem maradnak jutalom nélkül, s az *erény* [добродетель] előbb vagy utóbb feltétlenül elnyeri a mennyei atya igazságosságának koszorúját” (150). Az ismétlés ugyanakkor más tekintetben is módosul: szakrális konnotációs körbe vonódik. A továbbbrészelezett tematizáció az isteni *áldás* (szó szerint: *kegyelmes, jó szó*) motívumán keresztül húzza alá az isteni igazság revelációjának a gondolatát. Ehhez képest Istenként Varenykát dicsóíti Gjevuskin. Az „Isten fénye” mellett másrészt „kerub”-nak nevezi őt, motívumszemléleti egységben az „égi angyal”-al, melynek ószövetségi asszociációs köre ugyancsak *Isten dicsőtését* állítja az előtérbe. Az sem feledhető, hogy Mózeshez a szent sátor felszentelése után a szentélyben elhelyezkedő frigyáda felett, a *két kerub közül* szól Isten a *világosságról* (*Mózes IV. könyve* 7, 89). Az ószövetségi konnotációs bázis az Isten dicsőségét őrző kerubokat, illetve a Varenykát „kerub”-nak nevező Gjevuskin poétikai figuráját párhuzamhelyzetbe hozza (és ezzel egybekerül Varenyka és Gjevukin figurája a *kerub* jelentésének az árnyékában). Ezt kiemeli az *Isten*-figura szemantikai rekonstruálhatóságában feltárulkozó újabb paralelizmus. Varenykához mint Isten fényéhez fordul Gjevuskin, aki egyben „kerubja” mellől maga is mintegy Istenként beszél, dicsőséget és áldást osztva, hiszen megszólításaival Varenykának végre igazából visszaadja *becsületét és jó nevét*. A két regényalaknak ahhoz a poétikai rokonságához, mely a mű végén a *szó – dicsőség – kerub – Isten* ószövetségi háttéren mért jelentésalakzatban nyílik meg, hozzátartozik az is, ahogyan Varenyka még Gjevuskin őt megnevező személyes megszólításait megelőzően elbúcsúzik lelki társától (szeptember 30-án). Utolsó levelében annak nevében kér reá isteni áldást, hogy Gjevuskin semmihez sem fogható szeretetében őneki igazi *jótevője* lett. Ezért nevezi őt „jó”-nak („добрый, бесценный, единственный друг мой”, 106 – e kifejezések meg is ismétlődnek), így visszatérítve igazi nevét (vö. még egyszer: „és most valamennyien Lovelace-nak szólítanak, más néven nem is neveznek”, 109). És végül említést érdemel még egy rejtett párhuzam. Utolsó monológjában Gjevuskin Varenyka elutazásának előzményeit a hóbortos gyermek szeszélyeskedésének tulajdonítja („Hiszen láttam, hogy a kicsikém csak szeszélyeskedik, egyszerűen csak fáj a fejcskéje”, 152–153). Az orosz kifejezés, mely e hóbortosság megjelölésére szolgál, a „блажь”. E szómotívum összetett szerepe több összefüggés mentén tárul fel. Az egyik hangösszerendezésen alapul, amikor is a „блажь” a *látom* jelentésű „вижу”-val fonódik egybe, mely látás szubjektuma Gjevuskin, aki így szemantikai vonatkozási pontjává válik a *блажь*-nak („Вижу, дитя блажит [...] не вижу ничего”, 107; „Hiszen láttam, hogy a kicsikém csak szeszélyeskedik [...] nem látok semmit”, 152–153). Figyelembe véve, hogy a *блажь* motívum a július 1-i levélben válik dominánssá, amelyben Gjevuskin megrója Varenykát, amiért idegenbe akar menni, az ottani hangkapcsolódási formán alapuló hasonló szemantikai összerendezéseknek az értelme is

belép a sorba – az új elemek az *idegen*, a „чужой” és a *mondani*, a *сказать* („скажу”, „скажете”) motívumai:

Блажь, блажь, Варенька, просто блажь! [...] А я вижу теперь, что это все блажь [...] скажите [...] что вы в чужих-то людях будете делать? [...] Ведь вы, верно, еще не знаете, что такое чужой человек?.. [...] так я вам скажу, что такое чужой человек (58).

Bolondság, szeszély, Varenyka, nem más, mint szeszély! [...] De én már látom, hogy mindez csak szeszély [...] Csak azt *mondja* már *meg* [...] mit fog csinálni ott az *idegen* emberek között [...] én *majd megmondom*, mi-féle szerzet az *idegen* ember (75).

A hóbortos Varenyka fejében megszülető „szeszélyes” döntés értékelése e fontos szöveghelyen is Gjevuskin *nézőpontját* tükrözve jelenik meg (Gjevuskin a *látás* szubjektuma), miközben a *mondás* (az igazság kimondásának) a gondolata alkotja a jelentéskörnyezet másik fontos elemét. A *látás* („вижу”) – *mondás* („скажу”) – *hóbortos, gyerekes szeszély* („блажь [...] головкой своей” → „вижу, дитя блажит, у дитяти просто головка болит”) jelentésalakzat Gjevuskin utolsó monológjában teljes értékűen elevenítődik fel, ám úgy, hogy mindhárom elem jelentékenyen módosul. Ez összefügg a *блажь* több jelentés-aspektusának érvényesítésével. Miközben a „bolond” („дурак”) szó hangsúlyos szerepeltetése a *блажь* motívumnak a korábbi *hóbortosság* értelmét emeli ki (hiszen a *блажить* mint *hóbortos bolondozás* is imert), az egész szövegrész ószövegségi konnotációja és szakrális tematizációs regisztere a „блажь” szó mentén a „блажить” *dicsőít, magasztat, híressé tesz* jelentését domborítja ki. Ennek értelmében nem csupán a *bolond* gondolatával történő értékelés mentén képződik ismételten (már sokadik alkalommal) párhuzam Varenyka és Gjevuskin alakja között. Igaz, a bolondozó Varenykához hasonlóan Gjevuskin is *bolondnak* bizonyul, amikor nem számol Varenyka elutazásának igazi súlyával: „Эн остоба [дурак], mit tátottam a számat? [...] Эн остоба, эн болонд [дурак дураком], не látюк семмит” (153); ám ehhez hasonlóan a *блажь* az említett másik jelentésaspektusán keresztül is összefonja a két figurát, hiszen Gjevuskint a Varenykát dicsőítő szavak egy újabb értelemben avatják a *блажить* szemantikai letéteményesévé. Ennek eredményeképpen viszont már Varenyka sem hóbortos gyermek többé, hanem Gjevuskin *szeme fénye* (az ószövegségi konnotációs bázison hangsúlyosan: *Isten fénye*). Így, Gjevuskin megszólításán keresztül válik a szakrális értelmet konnotáló *блажь* tárgyává és egyben alanyává, amikor ő is (Varenyka *Dobroszjolova* is) „jó”-ként nevezi meg Gjevuskint.

A *Szegény emberek* zárópontján eszerint éppen a *pétervári sarok* motívumához kapcsolódva fűződnek érzékeny egységbe a *látás, mondás, dicsőítés* (блажь) elemei. Amit Gjevuskin lát, az *Isten fénye*. Amit kimond, az *isteni dicsőítő szó*. Levélként már nem datált monológjában az isteni dicsőséget őrző

kerub szól a másik *kerubhoz*. Varenyka és Gjevuskin Dosztojevszkij jelentésvilágának értelmében *isteni megnyilatkozásként* teremtik meg a *dicsőséget sugárzó fényt a szóban*.

De miért épp a *sarokban*? Ebben az *új sarokban*, melyben Gjevuskin már nem kényszerül többé rejtőzni, elszigetelődni, hanem szívében szeretettel tagolódik be abba a világba, melynek teremtőjeként mutatja fel a szöveg a *jó* szót. A sarok mint térmotívum vonja magára a figyelmet, ami a jelentés síkján annak a *helynek a keresésével* harmonizál, amelyet a szegény ember az ő pétervári világában betölthet. Az utolsó monológ kétszer hozza előtérbe a *Hol?* kérdését: „És én hol voltam?” – kérdezi magától gyötrődve Gjevuskin, amiért nem látta pontosan, milyen tragédia részesévé válik Varenyka és ő maga; majd a *Hol?* Kérdése a bekövetkezett tragédiát teljes kifejtésében érzékelteti már: „*Hol találok én meg önt* ezután, angyalkám? Én meghalok, Varenyka, ebbe biztosan belehalok, a szívem nem lesz képes elviselni ilyen szerencsétlenséget!” (153). A pétervári tér egyszerre kinyílni és beszűkülni látszik. Varenyka távozik Pétervárról, mely eseménytörténeti részlet megfogalmazása együtt jár a *Hol?* kérdésének metaforikus súlyozásával. Gjevuskin is halni készül. A kérdés ekkor már így szól: az életben vagy a halálban játszódik-e le a lét? Boldogságról szó sem lehet (vö. „Most hát örökre búcsúzunk, drágám, galambocskám, szívem, örökre!” – mondja Varenyka, „Ó milyen szomorú vagyok, milyen bánatos a lelkem”, 152). A *sarok* ennek megfelelően szűnik meg konkrét fizikai tér mivoltában, és válik az *emberi szenvedésben megérlelt szeretet* metaforájává. E szeretetben a lét értelme a *látás és mondás* közös aktusaként teljesebben be egy olyan *igazság* megtalálásában, amely az *isteni dicsőséghez* kötődik úgy, hogy annak teremtője, létrehozója – a dosztojevszkiji szövegvilág mindenkori üzenete szellemében – az ember. Hogy „*Jó* élni [...]! Különösen Pétervárott” (136–137)? A *Szegény emberek* üzenete szerint az élet sűrűjébe a hősök akkor léphetnek be, amikor a *teremtő szeretetnek* egyszerre alanyává és tárgyává válnak. Ekkor az életnek nem a boldogsága nyílik meg, hanem az a vonása, mellyel kapcsolatosan Dosztojevszkij így fogalmaz: az élet *jó* („*Хорошо жить на свете.*” – 96). A *jó* („*добрый*”) Makar Gjevuskin és Varenyka *Dobroszjolova* emberi nyomorúságban és mégis isteni dicsőségben szenved ki ezt a létet. Gjevuskin pedig a „*добрый*” etimológiájának megfelelően¹⁰ egyben *művész* hősnek is bizonyul. Ám ilyen hőssé csak Varenyka oldalán válhat.

A *szeretet jó pásztor*a puskinsi intertextuális környezetben, jól körülhatárolt ó- és újszövetségi gondolkodási hagyományelemek kontextusában teljesíti be kettősen Gogol *Pétervári elbeszéléseinek* egy fontos meglátását (természetesen más Gogol-forrásokra is visszautalóan, vö. pl. a *Hogyan veszett össze Ivan*

¹⁰ ФАСМЕР, Макс: i. m. 1986. T. 1, 520–521.

Ivanovics Ivan Nyikiforoviccsal? végszavaként: „Be szomorú dolog [szó szerint: unalmas – K. K.] – kedves jó uraim – ezen a világon élni!”, 543¹¹). A *Pétervári elbeszélések*ből átszármazó legerőteljesebb gondolat a *Pétervári zugok* által is képviselt *naturális* elbeszélés-poétika kánonjára való reflexióként bontakozik ki a *Szegény emberek*ben. Gjevuskin és Varenjka története hűen (naturálisan) mutatja be a pétervári létet, korántsem minősítve „képtelenség”-nek a „mindennapi szokásos eset”-et. Másfelől a *mindennapi, szokásos pétervári eset* egyáltalán nem mondható feltétel nélkül „szokásos”-nak. Ilyen históriát csak olyan regényszereplők élhetnek meg, akik a *Pétervári zugok* elbeszélő-hősétől eltérően rendelkeznek az átváltozásnak azzal a képességével, melyet Dosztojevszkij elsődlegesen is Gjevuskinra ruház alkotásában. Bizonyos típusú pétervári „kalandok”, noha „igenis megesnek néha a világon”, de valóban csak „ritkán”. Hogy az irodalmi szövegben lejátszódhassanak, szükség van ugyanis arra, hogy a műben ábrázolt valóság hőse ne Kovaljov legyen, aki a maga mozdulatlanságában járja végig kalandját, ne is a létével önmagába zárt Akakij Akakijevics, és különösképpen ne a fiziológiai karcolatban ábrázolt, változásra képtelen, statikus világba csöppenő Trosztnyikov. Dosztojevszkij művészi világában olyan irodalmi hős élheti meg a *Szegény emberek*ben ábrázolt históriát, aki képes külső és belső világát egymásra vetítve elsajátítani azokat a létélményeket, szellemi és érzelmi tapasztalatokat, melyek eredményeképpen Gjevuskin teremtőjévé válik az ön- és világértékelő reflexív szeretetnek. Ennek nyomán alakul a világ és benne az ember. Az érlelődő szellem és lélek, s az így folyamatosan változó világ *naturájának* a bemutatására pedig a pályakezdő Dosztojevszkij a regény (a kisregény-poétikai sajátosságokat felmutató elbeszélés) műfaját választja. E műfajt mélyen gyökereztetni az irodalmi kulturális hagyományban, az orosz hagyomány kiemelt részeként kezelve az ó- és újszövetségi szövegeknek *orosz irodalmi alkotásokon is átszűrte*, tehát *poétikai megformálási módozatokban testet öltő* értelemvilágát. Gjevuskin ennek köszönhetően mutatkozik meg *jó pásztorságának* teljes fényében, a puskinsi elgondolást nem művészi minőségében, hanem gondolati összetettségében túlragyogva. Ám miközben Dosztojevszkij Gogollal „átírja” *A postamestert*, világosan jelzi: az, hogy Gjevuskin egy a *naturális iskola* ábrázolási kánonjából kitüremkedő¹² *sarokban* állva adhatja meg a *Hol?* kérdésre

¹¹ E mondat Csehov *Három nővér* című drámájának második felvonásában kap majd helyet Mása gondolataként, melyben témává is válik a gogoli eredet.

¹² Meglehetősen hiányos lenne annak bemutatása, hogyan kapcsolódik Dosztojevszkij a Nyekraszov által képviselt irodalmi alkotóművészetéhez, ha megfelelkezni arról a tényről, hogy a regényíró a későbbiekben többször Nyekraszov költészete felé fordul (vö.: *Bűn és bűnhődés*, *A Karamazov testvérek*). Ezzel kapcsolatosan néhány filológiai vonatkozást az első függelékben Szekeres Adrienn fog felidézni, aki egyben röviden szól majd arról is, hogy mi a jelentősége a *Bűn és bűnhődés*ben kimunkált Nyekraszov-intertextusnak Raszkolnyikov első álma értelmezése szempontjából. Solti Gergely *A félkegyelműben* megformálódó Puskin-intertextusok egyikét (*Élt a földön...*) fogja bemutatni.

(„Hol találom én meg önt ezután, angyalkám?) a választ, nem lenne lehetséges a puszkini és gogoli poétikai világokba való szoros belekapaszkodás nélkül. Csak így indulhat útjára a dosztojevszkiji regény, melynek utolsó szavai, a „drágaságom, kedveském” az orosz eredeti szerint valójában arról szólnak, hogy Varenyka a regény végére vált Gjevuskin lelkének méltó társává: „маточка *вы моя*” (108). A *maga az enyém* gondolat párja a *родная моя*, mely a *születés*, a *teremtődés* gyönyörűen végigvezetett gondolatát hangosítja ki a műben.

Ezen a gondolati ösvényen lép be Dosztojevszkij *A hasonmás*ba, folytatva az irodalmi műtra és jelenre vonatkozó poétikai számvetését. Abba a problémába mélyed bele, hogyan is megy végbe az én- és világteremtődés mindenkori nagy misztériuma, mely az író művészi hitvallása szerint elválaszthatatlan az irodalmi-kulturális emlékezet örökségétől. Mi is *A hasonmás* vázlatos értelmezésével folytatjuk kifejtésünket, szem előtt tartva azt a kérdéskört, hogyan fűződnek Dosztojevszkij alkotásai szintén irodalmi sorként formálódó láncolatú az életműben.

A hasonmás

A Szegény emberekhez való kapcsolódás

A nyelvi kifejezőkészség átörökítése?

Szeptember 9-i levelében Gjevuskin „szörnyű események”-ről számol be. Hivatali életének arról az epizódjáról, amikor egy sürgős iraton hibát ejt, és ezért hívja őt a kegyelmesúr, aki majd végül, a kishivatalnok nyomorúságos helyzetét felismerve, jótévedésként alamizsnát csúsztat a kezébe. Gjevuskin végtelenül hálásnak látszik, hogy apjaként tisztelhető feletesse ily kegyes, s „megújhódott” lélekkel meséli el a történetet Varenykanak. Azt is, hogy amikor vétsége miatt szigorúan beszólítják őkegyelmessége szobájába, „valósággal odanőtt a székhöz, *mintha semmit se hallana, mintha nem is róla volna szó*” (vált.¹³, vö. 129). Az orosz kifejezések, a „*как ни в чем не бывало, точно не я*” (92), majd a gondolatot tovább bontó „*я всегда делал так, как будто бы меня и на свете не было*” (uo.; „én mindig így viselkedtem, *mintha a világon sem volnék*”, 129), olyan ideát közvetítenek, mely harmonikusan beleillik a Gjevuskin rejtőzködő magatartásáról alkotható elképzelésbe. Erről tudjuk: gyökeresen át fog alakulni a regény végére. A kisember meghunyászkodásának, tiltakozó szavának hiányát tolmácsoló kifejezések hát ezek, melyek a *nemlétezés*,

¹³ Itt és a további esetekben is megjelöljük (lásd: *vált.*), ha a magyar idézetek alapjául szolgáló fordítást megváltoztattuk.

a *szinte a világon sem levés* pozíciójának a felvállalásaként tartalmazulnak – ez felel meg a *semmit sem szólni* („ничего не говорить против”, vagy *nem megfelelően szólni*: „слогу нет”) motívumban testet öltő alakjegyek, rímelve a *spanyolfal mögötti, világtól elszigetelt sarok* jelentésére.

E kifejezések különös jelentőségét az adja, hogy éppen rajtuk keresztül lép-teti át Dosztojevskij a *Szegény emberek* szövegét *A hasonmás* című regénybe, ahol a *pontos nem я* (*mintha nem én lennék*), *как ни в чем не бывало* (*mintha semmi nem történné*), *mintha világon sem lennék* (*будто бы меня и на свете не было*) kifejezésekben fogant jelentésaspektusok a korábbi kisregényből úton-útfélen, a legkülönbözőbb formákban bukkannak fel, a motívumváltozatok között mégis tisztán felismertetve a jelentés-invariánst (a változatlan állandót). Elég, ha arra gondolunk, hogy Goljadkin első kalandjának, a hintóban való kikocsikázásnak a leírása többszörösen ismétli e kifejezéseket: „прикинуться, что не я” („úgy tenni, mintha nem én lennék”), „смотреть, как ни в чем не бывало?” (úgy nézni, mintha mi sem történt volna), „Я, я ничего [...] я совсем ничего, это вовсе не я [...] это вовсе не я, не я” (vö. a magyar fordítást: „Nem én vagyok, nem én [...] egyáltalán nem én, ez nem én vagyok, [...] nem én, nem én, és kész”, 162; oroszul: 113). Ezek után meg sem lepődhetünk, hogy megjelenik a *rejtőzködés* témamotívuma („герой наш поспешил было *спрятаться*”, uo.) – és mindezek után hova máshova rejtőzhetne Goljadkin, ha nem a *batár sarkába/zugába* („угол кареты”, uo.)? A bemutatott kifejezések a későbbiekben is folyamatosan ismétlődni látszik, szinte akárhol ütjük fel a regényt, rá-találunk egy variánsra (lásd pl. még ugyanebben a fejezetben: „он совсем ничего”, uo.; vagy a negyedik fejezetben, ahol ironikus felhanggal szólal meg a kifejezés: „он, господа, ничего”, 131; ötödik fejezet: „Ну, ничего [...] ну, ничего; может быть, это и совсем ничего”, 140 stb.). Az is látható azonban, hogy a látszólag „megdermedt”, megkövesedett kifejezések, melyek hol a narrátor által semleges, értékítélet nélkül rögzített goljadkini gondolat és belső beszéd fontos elemeiként tűnnek fel, hol pedig az elbeszélő értékítéletével – zömében ironiájával – színezettek, vagyis stilárisan, és ezen keresztül jelentésükben is bizonyos fokig meghasadnak, szövegkörnyezetük szerint szintén folyamatosan változnak. Éppen a látszólag azonosan ismétlődő kifejezések értelmének az állandó módosulásában fedezhetjük fel Goljadkin gondolkodásának az előrehaladását, a megértésnek azt az útját, melyet a már-már mániákusan újra- és újrafogalmazott, állandó, „rögzült” kifejezések némiképpen el-takarnak, azt sugallva, hogy Goljadkin valóban az örület felé tart, hiszen külön-böző formákban szakadatlanul egy és ugyanazt hajtogatja.¹⁴

¹⁴ Viktor Sklovskij megítélése szerint Goljadkin beszédével „egy helyben topog”. Vö.: ШКЛОВСКИЙ, В.: Двойники и о «Двойнике». In: ШКЛОВСКИЙ, В.: *За и против. Заметки о Достоевском*. Москва, Советский писатель. 1957. 50–63.

Ezzel kapcsolatosan két tényt szükséges tisztázni: 1) az állandó kifejezések értelme, mint mondtuk, folyamatosan megújul, és ez Goljadkin minősítő-jegyeként fejt ki hatását a szövegben; 2) az ismétlődő kifejezések mindig egy ellentét-párban értelmezhetők, mely a maga egészében körvonalazza Goljadkin belső küzdelmét. E küzdelmet nagy vonásokkal megjelölve, a hős *ambíció-törekvése*nek és *rejtőzködése*nek az ellentmondásos viszonyáról beszélhetünk, melynek folyamatos átlényegüléséért éppen a goljadkini formulák jelentés-átváltásai a felelősek. Ennek a jelentésátalakulási folyamatnak a poétikai kiélezésében, tehát az azonos kifejezések eltérő értelmű megjelenítéseiben (a rokon kifejezések jelentésének nyomatékos elkülönöztetésében, e folyamat nyelvi kibontásában) látjuk *A hasonmás* szövegének azt a vonását, mely e kisregény poétikai nyelvi világát egészen sajátossá, a *Szegény emberek*től is lényegileg eltérővé avatja. A cselekményformálás nézőpontjából tekintve kiemelhetjük természetesen azt a különbséget is, hogy Goljadkin mint hős egzisztenciálisan messze nem annyira fenyegetett, mint a „szegény ember” Gyevuskin. Az ő rejtőzködése ezért nem a szegény ember lelki diszpozíciójából és szégyenéből fakad. Épp ellenkezőleg, e rejtőzködés, mely mögött a visszavonulás, a társadalmi aspiráció időről időre jelentkező visszavonása rejtőzik, tulajdonképpen a társadalmi pozíció megemelésének ambíció-törekvését minősíti, noha e törekvés felvállalhatóságára vonatkozó kételyeitől Goljadkin nehezen tud megszabadulni. Ha Gyevuskin vágya inkább Akakij Akakijevicsével rokon, Goljadkin ugyanakkor sokkal inkább emlékeztet *Az orr* című elbeszélés Kovaljov hőisére, aki meglehetősen *fönn hordja az orrát*, és egyik legsajátosabb vonása az ambíció-törekvés.

A gogoli poétikához való kötődés

Ám az *Az orral* alkotott párhuzam mégsem olyan egyszerű, hogy azon keresztül egy másféle Gogolhoz való poétikai kötődésre mutathatnánk rá, mint a *Szegény emberek*ben. Annál is inkább elképzelhetetlen lenne ez a megoldás, mert a *Szegény emberek* szövege a *Pétervári elbeszélések* ciklust a maga egészében eleveníti fel a *valószerűtlenségek valószínűségének* a korábbiakban részletesen értelmezett gondolatán keresztül – ennek gogoli tematizációját pedig épp az *Az orrból* idéztük. *A képtelenség valószínűségének* a gondolata *A hasonmás*ban Goljadkin belső beszédének közvetett elbeszélői tolmácsolásában jelenik meg, a Gogol-műből ismert kifejezésre emlékeztető, attól mégis eltérő formában: „Господин Голядкин почувствовал, что [...] *сбывается с ним небывалое*” (147; szó szerint: valami eddig *meg nem történt történik* vele). A *meg nem történnek a megtörténése* épp olyan képtelen, mégis realizálódó történés, mint mindaz, amit az *Az orr* narrátora elbeszélése végén *össze nem illésnek* („несообразность”) nevez, és ahhoz a *létezésnek*, a *megtörténésnek* az értelmét

(„бывает”) kapcsolja: „Где же *не бывает* несообразностей [...] *бывают* на свете, – редко, но *бывают*.” (62; Képtelenségek „igenis megesnek [...] ritkán, de megesnek”, 623). Az *eddig meg nem történt megtörténése* a maga egészében olyan „képtelenség” tehát, amelynek mégis van valóságalapja, a műben pedig jelentése. És mivel Goljadkin ismétlődő beszédformulái között hangsúlyosan szerepelnek a „бывать/быть” (a *léti*ge és származékai) alakjai – *как ни в чем не бывало* (*mintha* semmi *nem történné*), *будто бы* меня и на свете *не было* (*mintha* világon *sem lennék*) –, ezért *A hasonmásban* a goljadkini beszéd szemantikai értékelésébe is nagyon hangsúlyosan belejátszik a *képtelen történetes megtörténése*nek gogoli üzenete. Így talán feltételezhető, hogy nem csupán az eseménytörténeti világ mutatkozik képtelennek. Magában a goljadkini beszédben is „képtelen”, a *Szegény emberekben* még nem realizált történeteket fedezhetünk fel, ott is „hallatlan” dolgok mennek végbe. Olyan értelmi módosulások zajlanak, melyek folyamatos kibontása átértékeli a hős örültségének az értelmezhetőségét. A következőkben néhány rövid példára szorítkozva fogjuk illusztrálni Goljadkin beszédében a szemantikai elmozdulások természetét.

Goljadkin beszéde

Jelentésmódosulások Goljadkin beszédében

Annak érdekében, hogy körvonalazhassuk a Goljadkin beszéd-megnyilatkozásainak poétikai felépítésében rejlő jelentésformálódási elvet, két-három olyan eset vázlatos bemutatására szorítkozunk, melyek segítségével egyben a *hasonmás* fogalmának szemantikai reprezentációit is nyomon követhetjük a kisregényben. Először azt a részt idézzük oroszul, majd magyarul, mely néhány igen fontos transzformációs motívumvariánst jelöl ki.

Господин Голядкин, видя, что Андрей Филиппович узнал его совершенно, что глядит во все глаза и что *спрятаться* никак невозможно, покраснел до ушей. «*Поклониться* иль *нет*? *Отозваться* иль *нет*? *Признаться* иль *нет*? – думал в неописанной тоске наш герой, – или прикинуться, что *не я, а что кто-то другой, разительно схожий со мною, и смотреть как ни в чем не бывало?* Именно *не я, не я*, да и только! – говорил господин Голядкин, снимая шляпу пред Андреем Филипповичем и не сводя с него глаз. – *Я, я ничего*, – шептал он через силу, – *я совсем ничего*, это *вовсе не я*, Андрей Филиппович, это *вовсе не я, не я*, да и только». [...] «*Дурак я был, что не отозвался*», – подумал он наконец, – следовало бы просто на смелую ногу и с откровенностью, не лишённую благородства: дескать, так и так, Андрей Филиппович, тоже приглашен на обед, да и только!» Потом, вдруг вспомнив, что срезался, герой наш вспыхнул как огонь, нах-

мурил брови и бросил страшный вызывающий взгляд в передний угол кареты, взгляд так и назначенный с тем, чтоб испепелить разом в прах всех врагов его. Наконец, вдруг [...] остановил карету и приказал поворотить назад, на Литейную. Дело в том, что господину Голядкину немедленно понадобилось, для собственного же спокойствия, вероятно, сказать что-то самое интересное доктору его, Крестьяну Ивановичу, [...] ведь доктор, как говорят, что духовник, – скрываться было бы глупо, а знать пациента – его же обязанность. «Так ли, впрочем, будет все это, [...], – так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет? Впрочем, ведь что же, [...], – что же? ведь я про свое, и предосудительного здесь не имеется... Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом... Он увидит, что так тому и следует быть» (113).

Goljadkin úr látva, hogy Andrej Filippovics minden kétséget kizáróan felismerte, tágra nyílt szemmel néz rá, s *elbújni* [elrejtőzni] előle teljességgel lehetetlen, haja tövéig elpirult. „Köszönjek, vagy ne köszönjek? Észrevegym, vagy ne vegyem? Elismerjem, hogy én vagyok, vagy ne ismerjem? – töprengett hősünk, emberfeletti kínban. – Vagy tegyek úgy, mintha nem én lennék, hanem valaki más, aki meglepően hasonlít rám, és néztek keresztül rajta? Nem én vagyok, egyszerűen nem, és kész! – morfondírozott Goljadkin úr, miközben kalapot emelt Andrej Filippovics előtt, s mereven rászegezte tekintetét. – *Nem én vagyok, nem én* – suttogta szinte hangtalanul –, *egyáltalán nem én, ez nem én vagyok*, Andrej Filippovics, *nem én, nem én*, és kész.” [...] „Bolond voltam, hogy nem üdvözöltem – gondolta végül –, egyszerűen meg kellett volna szólítanom, bátran, udvarias bizalmassággal, hogy így és így Andrej Filippovics, én is hivatalos vagyok az ebédre, nahát!” Rádöbbsent, hogy baklövést követett el. Hősünk fellobbant, mint a láng, összeráncolta szemöldökét, és félelmetes, kihívó pillantást vetett a kocsi szemközti sarka felé, olyan pillantást, amely, ha tudja, egy perc alatt porrá hamvasztja minden ellenségét. Végül hirtelen [...] megállította a hintót, és kiadta a parancsot, hogy forduljanak vissza a Lityejnájára. Goljadkin úr ugyanis, nyilván saját megnyugtató végett, hirtelen szükségét érezte, hogy valami rendkívül fontos jelenséget közöljön orvosával, Kresztyan Ivanoviccsal. [...] ahogy mondják az orvos olyan, mint a lelkiatya, *ostobaság volna bármit is eltitkolni előle*, annál inkább, mivel az orvosnak kötelessége ismerni páciensét. „Biztos, hogy így van? És illik csak úgy egyszerűen beállítani? S vajon jókor jövök-e?” Egyébként mit rágom magam [...], – ugyan miért? Hiszen a magam ügyében jövök, nincs ebben semmi elítélendő... *Ostobaság volna elhallgatni a dolgokat* [rejtőzködni]. Majd úgy teszek, mintha nem feltett szándékkal jöttem volna: *én csak úgy*, erre jártam, gondoltam, benézek... S neki biztosan az lesz a véleménye, hogy helyesen tettem (vált., vö. 163).

Megerősíthetjük a korábban megállapított ellentmondás érvényét: a goljadkini belső beszéd lényege láthatóan az a gyötrő dilemma, mely a hős *ambíció-törekvésének* és *rejtőzködési ösztönének* az ütközéséből ered. A Gyevuskin *meghunyászkodására* emlékeztető, attól mégis lényegesen eltérő *rejtőzködés* ugyanakkor, éppen az ambíció-törekvés fényében, másképpen jeleníti meg a *nemlétezés*, a *szinte a világon sem levés* pozícióját, mint ahogy az a *Szegény emberekben* történik. A már említett kifejezések – „прикинуться, что не я” („úgy tenni, mintha nem én lennék”) , „смотреть, как ни в чем не бывало?” (úgy nézni, mintha mi sem történt volna), „Я, я ничего [...] я совсем ничего, это вовсе не я [...] это вовсе не я, не я” („Nem én vagyok, nem én [...] egyáltalán nem én, ez nem én vagyok, [...] nem én, nem én, és kész”) – mind-mind Goljadkin *viszszakozása* kifejezéseként nyernek értelmet. Az ambíció felvállalásának hosszabb-rövidebb periódusait, helyenként pillanatait követően (miszerint a vágyott társadalmi réteghez tartozóan Goljadkin is jelen lehet az ebéden – hősünk tehát Kovaljovhoz hasonlóan feljebb tör, mint ahogy azt „kisember” mivolta megengedhetné neki¹⁵), Goljadkin mindig rögtön vissza is vonja eme ambíció megvalósításának a gesztusait, erről adnak hírt a *mintha mi sem történt volna, hiszen korábban az nem is én voltam* gondolatot tolmácsoló kifejezések. A rejtőzködés lényege így épp fordított irányból tárul fel, mint Gyevuskin esetében. Nem eleve meghunyászkodó, rejtőzködésre orientálódó beállítódottságából kell kibontakoznia a hősnek. A kisregény elején a szemünk elé kerülő Goljadkin alakját nagyon is világosan körvonalazza a *társadalmi ambíció mint alakjegy*. Goljadkin nem mást akar időről időre elrejtteni azok elől, akik közelébe ő maga törekszik, mint éppen e merész, lázadó törekvését. Dilemmájának tartalma eszerint *ambíciója vállalhatósága. Az ambíció megvalósítási kísérlete, majd annak visszavonása* mutatja a regényhőst a cselekményvilágban olyan „cikkcakkban” mozgó szereplőnek, amilyenek Vinogradov elemzése határozza őt meg.¹⁶ Az *én nem én vagyok, a megtörtént nem is történt meg* oximoron-gondolatalakzatok szövegkörnyezetükben bemutatva egyfelől a *semmi* és a *saját* különös kapcsolatával terheltek: Goljadkin a *saját* ügyében jön bátran, hiszen ostobaság volna rejtőzködni orvos lelkiatyja elől, ugyanakkor „ő csak úgy”, mellékesen – „я ничего” –jár arra. Másfelől a *saját* meghatározódásának eme jellegzetessége egyben kirajzolja a *hasonmátság* szemantikai megjelenítésének fontos módoza-

¹⁵ Vö. később: „Én kisember vagyok, amint ön is tudja, de szerencsémre nem sajnálom, hogy kisember vagyok. Sőt [...] még büszke is vagyok rá, hogy nem nagyember vagyok, hanem kicsi” (167); „Человек я маленький, сами вы знаете; но, к счастью моему, не жалею о том, что я маленький человек. Даже напротив [...], я даже горжусь тем, что не большой человек, а маленький” (117).

¹⁶ Виноградов, В. В.: К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»). In: Виноградов, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 101–140; 112.

tát. Amikor Goljadkin így morfondírozik: „Vagy tegyek úgy, *mintha nem én lennék, hanem valaki más, aki meglepően hasonlított rám, és néztek keresztül rajta?*”, a gondolatleírás bizony *a valaki más, aki meglepően hasonlított hozzám* motívumában a *hasonmás* szemantikai reprezentációját kínálja. A hasonmás első definíciója ennek alapján az *ambíció felvállalhatósága dilemmájának* a kifejtése keretében pontosan így fest: Goljadkin *ambíciórekvésének visszavonásakor hasonmásként tételezi énjének azt a felét, mely meg meri valósítani az ő igazi benső aspirációját*. A regényszöveg egészének megformálási szintjén a *hasonmás*-értelmezés Goljadkin alakjegye: a *hasonmás* motívum a hősnek a saját ambíciója felvállalhatóságára vonatkozó dilemmájában megtestesülő *kettségét* jelöli.

A *hasonmás* szemantikai evolúciójának következő szakaszaként az alábbi szövegrészletet idézzük, mely Goljadkinnak az orvosnál tett látogatásáról számol be:

[...] наконец сел окончательно и уже не вставал более, а так только на всякий случай обеспечил себя тем же самым *вызывающим взглядом, который имел необычайную силу мысленно испепелять и разгромлять в прах всех врагов господина Голядкина*. Сверх того, этот взгляд вполне выражал *независимость господина Голядкина*, то есть говорил ясно, что господин Голядкин *совсем ничего*, что он сам по себе, как и все, и что его *изба во всяком случае с краю*” (114–115).

[...] Leült, most már végérvényesen, és nem is állt fel többé; mindenesetre biztosította magát ama *kihívó tekintettel*, amelynek megvolt az a rendkívüli ereje, hogy gondolatban *Goljadkin úr minden ellenségét eleméssze és porba sújtsa*. Azonkívül *ez a tekintet teljes mértékben kifejezte Goljadkin úr függetlenségét*, vagyis világosan értésére adta mindenkinek, hogy Goljadkin úr *fütyül a világra, senkihez semmi köze*, nem cseresznyézik senkivel egy tálból” (164–165).

A szöveghely kiemelt jelentőségű, tekintettel arra, hogy az ambíció felvállalásához tartozó *kihívó tekintet* olyan tartalmi meghatározását kínálja, mely részletezett tematizáción nyugszik. A tematikus gyűjtőmotívum Goljadkin *függetlensége* (ennek köszönhető, hogy képes tekintetével megsemmisíteni mindazokat az ellenségeit, akik nem tartanak természetesnek ambícióját), majd e motívum tovább részleteződik. E részletezés elemei az orosz eredetiben a „совсем ничего”, „он сам по себе, как и все”, „его изба во всяком случае с краю”. A magyar fordítás itt a korábbról már jól ismert „совсем ничего” kifejezést (vö. korábban: „egyáltalán nem én [...] vagyok”), a *függetlenség* témájához harmónikusan illeszkedő „его изба во всяком случае с краю” (szó szerint: „háza saját fedéllel rendelkezik”) értelméhez szelídíti, így kerül egymás mellé az utóbbi kifejezés metaforaváltozataként a „nem cseresznyézik senkivel egy tálból”, illetve a „fütyül a világra”. Valójában azonban ezzel eltűnik a szövegből a „сов-

сем ничего” kifejezés ismétlődő jellege, mely pedig újra az eszünkbe idézi Goljadkinnak azt a gondolatát, hogy *ő semmi, csak úgy van, s lázadása, ami megtörtént, tulajdonképpen nincs is*. Ezzel egy időben a szöveg ténylegesen úgy eleveníti fel a régebbi kifejezést, hogy ezúttal a „ничего” nem a *lázas visszavonása*, hanem maga a *lázas kifejezésének* az alkotóeleméül szolgál, ami jelentésszomszédságba hozza a *lázas* és *annak visszavonását*. Ezek után nem meglepő a hasonmáság gondolatának ismételt megjelenítése, amit a hivatkozott magyar fordítás nem ad ki. Az orosz szövegben ugyanis a „совсем ничего” (a megadott magyar fordítás szerint: „fütyül a világra”) és a „его изба во всяком случае с краю” (vö. fent: „nem cseresznyézik senkivel egy tálból”) kifejezések közé ékelt „он сам по себе, как и все” megint csak mozgatja a *hasonmás* motívum korábbi megfogalmazására emlékeztető hasonlítást. A kifejezés azt tolmácsolja, hogy Goljadkin úgy független (a magyar fordítás azt mondja: „senkihez semmi köze”), *mint ahogyan mindenki más*. Eszerint Goljadkin függetlenségében *mindenki más hasonmásának* tekinthető.

Ha az első *hasonmás*-definíció a dilemmára vonatkozott (vö.: *lázas, függetlenség, ambíció vs. mindennek visszavonása azért, hogy Goljadkin olyan legyen, mint mindenki más, mintha lázadó énje nem is létezne*), akkor ezúttal az ábrázoló nyelven keresztül maga a *lázas* minősül olyannak, ami mindenki más függetlenségének a *hasonmása*. Ennek nyomán kiderül, hogy Goljadkin *függetlenségi törekvése csak olyan, mint mindenki más törekvése* („он сам по себе как и все”, vagyis *maga van*), miközben a „ничего” (*egyáltalán nem én / semmi*) tartalmának a korábbitól eltérő értelme (korábban a *visszakozás* szemantikai jegyeként szerepelt e kifejezés, ezúttal pedig a *lázas* domborítja ki), magát az *ambíciót* és annak *visszavonását* is szemantikai hasonmáshelyzetbe hozza. Végül soron a nyelvi kifejezések következetes megformálása oda vezet, hogy Goljadkin magatartásának egészét *hasonmás* mivoltában értelmezi az olvasó. Ha Goljadkin függetlensége nem különbözik mindenki más függetlenségétől, ez utóbbi értelme a *függetlenség megszüntetésével* rokon. Goljadkin magatartása így válik *az ábrázolt világ függetlenséget nélkülöző társadalmi ambíciótörekvése*nek szemantikai hasonmásává.

A vizsgálendő kifejezések következő sűrű előfordulását már ennek szellemében értelmezi az olvasó:

Господин Голядкин, все еще улыбаясь, поспешил заметить, что ему кажется, что *он, как и все*, что *он у себя*, что развлечения у него, как и у всех... что он, конечно, может ездить в театр, ибо *тоже, как и все*, средства имеет, что днем он в должности, а вечером *у себя*, что он *совсем ничего*; даже заметил тут же мимоходом, что он, сколько ему кажется, *не хуже других*, что он *живет дома, у себя на квартире*, и что, наконец, у него есть Петрушка. Тут господин Голядкин заппнулся (115).

Goljadkin úr, még mindig mosolyogva, sietett megjegyezni, hogy véleménye szerint *ő éppen úgy él, mint a többi ember, saját lakása van, és ugyanúgy szórakozik, mint mások...* hogy természetesen színházba is mehet, hiszen anyagi viszonyai megengedik, hogy napközben a hivatalban van, de az estét *otthon [у себя]* tölti, és tökéletesen elégedett [*он совсем ничего*]; futólag még azt is említette, hogy – legalábbis amennyire látja – *ő sem alávalóbb, mint a többi ember, van otthona, saját hajléka*, sőt még Petruskája is. Goljadkin úr itt megakadt (165).

Az idézett közleményben az ismert kifejezések két értelmi rendbe tagolódnak, melyet, a korábban feltárulkozó gondolat nyomatékosításaként (miszerint Goljadkin úgy független, mint mindenki más, vagyis nagyon is függ másoktól), ismét szétszakíthatatlan értelmi egységbe von a szöveg. Goljadkin *saját, individuális, független léttel rendelkezik* – ezt az állítást tolmácsolják a következő kifejezések: *saját lakása van („он у себя”)*, *otthon van („у себя”)*, *van otthona („живет дома”)*, *van saját hajléka („живет у себя на квартире”)*. Mindezek a kifejezések szemléleti egységbe szövődnek a korábbi „сам по себе”, „его изба во всяком случае с краю” („háza saját fedéllel rendelkezik”, tkr.: *maga van*) kifejezések értelmével, melyek azonban már a korábban idézett szövegegységben is értelmi módosuláson mentek keresztül, tekintettel arra, hogy melléjük került a *mint mindenki más* kiegészítés („сам по себе, как и все, и что его изба во всяком случае с краю”). Éppen ennek révén tematizálódik az állítás: Goljadkin csupán *úgy független, mint mindenki más*, tehát *függetlensége függőségének a hasomása*. Ennek megfelelően lép életbe a most vizsgált közleményben is a második értelmi rendbe tagolódo kifejezéseken keresztül közvetített gondolat: Goljadkin éppen olyan, mint mindenki más: „ő éppen úgy él, mint a többi [...] ugyanúgy [...], mint mások [...] ő sem alávalóbb, mint a többi ember”. A *saját*, az *individuális* hangsúlyozásának belemosása az individualitás megnyilatkozási lehetőségeitől megfosztott *mindenki más* fogalmába, az olyan *saját*, mely *egyben mindenki más sajátja* is – ez az állítás rímeli a *mindenkitől függő függetlenségre*, melyet korábban Goljadkin lázadásának, ambíciótürekvésének szemantikai minősítőjegyeként állított elénk a szöveg. Az oximoron-alakzatban rejlő szemantikai konfliktus szignálja ismét a „совсем ничего”, mely összeköti még Goljadkin első idézett beszédéből a *rejtőzködésnek* (az *ambíció fel nem vállalásának*) a cselekményes és nyelvi megnyilatkozását, valamint nyomatékosítja az „он совсем ничего” kifejezésnek már bemutatott korábbi átkötő jelentését (a kifejezésnek azt a funkcióját, mely a *függetlenségnek* a *függőség* értelmébe történő átvételében rejlik, vö.: *совсем ничего : сам по себе, как и все*).

Hasonlóan a szétválasztás, majd szemantikai egybekötés műveleteit követhetjük nyomon Goljadkin alábbi beszédközleményében, mely új kifejezésekkel bővíti az eddig megismert ellentmondások kifejtését, és egyben elvezet a hasonmásság harmadik, implicit definíciójának a megértéséhez.

[...] я, Крестьян Иванович, люблю спокойствие, а не светский шум. Там у них, я говорю, в большом свете, Крестьян Иванович, нужно уметь паркетные полы лощить сапогами... (тут господин Голядкин немного пошаркнул по полу ножкой) [...] хитростям этим всем я не учился; некогда было. [...] В этом, Крестьян Иванович, я полагаю оружие; я кладу его, говоря в этом смысле. – Все это господин Голядкин проговорил, разумеется, с таким видом, который ясно давал знать, что герой наш вовсе не жалеет о том, что кладет в этом смысле оружие и что он хитростям не учился, но что даже совершенно напротив. [...]. Не интригант, – и этим тоже горжусь. Действую не втихомолку, а открыто, без хитростей, и хотя бы мог вредить в свою очередь, и очень бы мог, и даже знаю, над кем и как это сделать, Крестьян Иванович, но не хочу замарать себя [...] – Иду я, Крестьян Иванович, – стал продолжать наш герой, – прямо, открыто и без окольных путей [...]. Полуслов не люблю; мизерных двуличностей не жалею; клевету и сплетней гнушаюсь. Маску надеваю лишь в маскарад, а не хожу с нею перед людьми каждодневно. Спрошу я вас только, Крестьян Иванович, как бы стали вы мстить врагу своему, злейшему врагу своему, – тому, кого бы вы считали таким? – заключил господин Голядкин, *бросив вызывающий взгляд на Крестьяна Ивановича.* (116–117)

[...] én, Kresztyan Ivanovics, a nyugalmat szeretem, nem pedig a zajos társaságot. Ott, mármint a nagyvilági életben, Kresztyan Ivanovics, megkívánják az embertől, hogy a csizmájával suvickolja a parkettet... (S Goljadkin úr szemléltetően csoszantott a padlón) [...] semmi ilyen fortélyt nem tanultam. Nem értem rá, kérem. [...] Ezért leteszem a fegyvert, Kresztyan Ivanovics, ebben az értelemben leteszem. – Mindezt Goljadkin úr természetesen olyan arckifejezéssel mondotta, amely világosan tudtul adta: egy cseppel sem sajnálja, hogy ebben az értelemben leteszi a fegyvert, és hogy nem tanulta meg a fortélyokat, sőt ki nem állhatja az efféléket. [...] Nem vagyok intrikus, és erre is büszke vagyok. Nem suttymban cselekszem, hanem nyíltan, ravaszkodás nélkül, és bár tudnék ártani egyeseknek, ha arról lenne szó, sőt nagyon is tudnék, és azt is tudnám, Kresztyan Ivanovics, hogy kinek és mivel, én nem akarom bemocskolni magam [...]. Én, Kresztyan Ivanovics – szólalt meg újra hősünk –, egyenesen és nyíltan megyek az életben, kerülöm a mellékutakat [...]. – [...] Nem szeretem a csúrés-csavarást; a nyomorult kétszínűséget sem szívelem, a rágalmazást, pletykát pedig utálok. Álarcot csak a jelmezbálban öltök, nem hétköznapiokon viselem, az emberek között. Csak egyet kérdek öntől, Kresztyan Ivanovics, hogyan állna bosszút az ellenségén, a legádázabb ellenségén... azon, akit annak tekintene? – fejezte be Goljadkin úr, *tekintetét kihívóan Kresztyan Ivanovicsra szögezve* (166–168).

Természetesen a hősből dűlő harc könnyen megragadható azon kijelentések szembeállításával, melyek pszichológiai síkon rögzíthető ellentéteket vetítenek

ki: Goljadkin egyszerre félénk és bátor; „leteszi a fegyvert”, és épp ez az, amit nyílt bátorsággal felvállalni látszik, hisz büszke arra, hogy nem intrikus; ám miközben nem hajlandó csizmájával suvickolni a parkettet, épp az ellenkezőjét szemléltetve „csosszant” a padlón; ő, aki elutasítja az intrikusságot, az álarcviselést és a fortélyt, úgy tűnik, épp arról faggatja orvosát, hogyan intrikálhatna rosszakarói ellen. Goljadkin dilemmájának tartalmát a *kihívó tekintet* motívuma segít azonosítani, hiszen ez első markáns előfordulása szerint a *függetlenség* jegye volt a kisregényben, mely függetlenség szemantikailag később ambivalenssé vált a szövegben. Ezúttal a *kihívó tekintet* a függetlenségi törekvés megvalósítási lehetőségét, magát a magatartási módot, a gyakorlati viselkedési formát részletezi, összegezve Goljadkin ellentmondásait – egyidejű álarcnélküliségét és álarcviselését, fortélyos fortélymentességét, annak az embernek az intrikusságát, aki állítólag „letette a fegyvert”. A *kihívó tekintet* szövegsemantikai szinten a motívumvezetés adott stádiumában már Goljadkin ellentmondásait az olvasó emlékezetébe hívó szignálként működik, mely ellentmondást egyben el is mélyíti az újabb jelentésrészletezés. Itt már a gyakorlati út formája kerül a dilemma középpontjába, és ezzel bonyolultabbá válik a harmadik *hasonmás*-értelmezés: látható, most már Goljadkin egyértelműen azért küzd, hogy *ne legyen olyan, mint mindenki más*, miközben nyilvánvalóan kiütközik, hogy semmiképpen sem tud más lenni, mint a többiek „ott”, a „zajos társaságban”.

A kisregényben tehát szemantikai vonulattá teljeseznek a *hasonmás*-meghatározások, méghozzá bizonyos nyelvi kifejezések alkotta kereten belül. Ezek közül kiemelkednek a *lét*motívumként megnevezhető variánsok. Idetartoznak például a „быть” igét mozgató különböző formák („бывало”, „было”), a „ничего”, de idetartozik még az életre hívás jelentését implikáló *kihívás* is (vö.: „вызывающий взгляд”) is. Ezeket a motívumokat a szöveg következetesen vezeti, és éppen rajtuk keresztül kötődik a kisregény igen erőteljes szemantikai kapoccsal Gogol poétikai világának fentebb már behatárolt tartományához. Ám ezeket a lexikai alakzatokat és szemantikai formációkat felleljük majd későbbi Dosztojevszkij-művekben is, ahol kiteljesedett formájuknak köszönhetően gazdag értelmi világ képzésében vesznek majd részt. Ezek tükrében is újraolvasható Dosztojevszkij második pályakezdő regénye, *A hasonmás*. Vagy fordítva is fogalmazhatunk: a későbbi művek genezisének számbavételekor érdemes újra és újra visszatérni Dosztojevszkij művészetének indítópontjához. E pont körvonalait viszont nem rajzolhatjuk meg tisztán, ha megfeledekezünk arról az igen érzékeny és intenzív befogadási és poétikai újraalkotási készségről, mely Dosztojevszkijt egész alkotói pályáján végigkísérte.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- KIRÁLY Gyula: Сюжетный параллелизм в романе «Двойник». *Studia Slavica* 15, 1969. 239–256.
- KIRÁLY Gyula: Структура романа Достоевского «Двойник». *Studia Slavica* 16, 1970. 239–256.
- KROÓ Katalin: Szövegiség és metaszövegiség Dosztojevszkij *A hasonmás* c. művében. In: ZOLTÁN András (szerk.). *Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára*. Budapest, 331–337.
- KROÓ Katalin: *Bűn és bűnhődés* – Gogol, Dosztojevszkij (Tolsztoj). In: SIPOS Lajos (főszerk.): *Irodalomtanítás a harmadik évezredben*. Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2006. 754–761.
- SOLTI Gergely: A „kicsinyítő tükör” jelentésformáló szerepe Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében. A miskini szolgálat értelmezéséhez. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához. (Szövegelemzés, irodalomelmélet)* (= Párbeszéd-kötetek 1). Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 217–250.
- SZEKERES Adrienn: Az álom poétikája Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* c. regényében. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Az „Első század. Tudományos Ösztöndíj Pályázat kiemelkedő dolgozatainak szemléje. Orosz szak*. Budapest, ELTE BTK, HÖK, 2002. 133–169.
- TINYANOV, Jurij: Az irodalmi fejlődésről. Fordította: Soproni András. In: TINYANOV, Jurij: *Az irodalmi tény*. Budapest, Gondolat, 1981. 26–39 (oroszul lásd alább).
- БЕМ, А. Л.: «Нос» и «Двойник». In: БЕМ, А. Л.: О Достоевском. Т. 3. Prague, 1936, 139–163.
- БЕМ, А. Л.: Первые шаги Достоевского (Генезис романа «Бедные люди»). In: БЕМ, А. Л.: *Исследования. Письма о литературе*. Москва, Языки славянской литературы, 2001. 58–94.
- БЕМ, А. Л.: Сумерки героя. (Этюд к работе: Отражение «Пиковой дамы» в творчестве Достоевского.). In: БЕМ, А. Л.: *Исследования. Письма о литературе*. Москва, Языки славянской литературы, 2001. 95–110.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Пушкин и Гоголь. («Станционный смотритель» и «Шинель»). In: СТЕПАНОВА, Н. Л. – ФОХТ, У. Р. (ред.): *Проблемы типологии русского реализма*. Москва, Наука; 1969. 210–240.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Переход от Гоголя к Достоевскому. In: БОЧАРОВ, С. Г.: *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 1985. 161–209.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Кубок жизни и клейкие листочки. In: БОЧАРОВ, С. Г.: *О художественных мирах*. Москва, Советская Россия, 1985. 210–228.

- ВИНОГРАДОВ, В. В.: К Натуралистический гротеск. (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»). In: ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 5–44.
- ВИНОГРАДОВ, В. В.: К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»). In: ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 101–140.
- ВИНОГРАДОВ, В. В.: Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов). In: ВИНОГРАДОВ, В. В.: *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, Наука, 1976. 141–187.
- ДУККОН, АГНЕШ: Проблема двойника у Гоголя и Достоевского. *Studia Slavica Hung.* 33/1–4, 1987. 207–221.
- КОВАЧ, Арпад: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985.
- МАНН, Ю. В.: Философия и поэтика «натуральной школы». In: СТЕПАНОВА, Н. Л. – ФОХТ, У. Р. (ред.): Проблемы типологии русского реализма. Москва, Наука; 1969. 241–305.
- СЕКЕРЕШ, АДРИЕН: Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? («До сумерек» в преступлении и наказании»). *Slavica Tergestina IV, Trieste*. 2002. 137–157.
- СМИРНОВ, И. П.: *Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами творчества Б. Л. Пастернака)* (= *Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 16*). Wien, 1985.
- ТЫНЯНОВ, Ю. М.: О литературной эволюции. In: ТЫНЯНОВ, Ю. М.: *Литературная эволюция. Избранные труды*. Москва, Аграф, 2002. 189–204. (Magyarul lásd: fent.)
- ШКЛОВСКИЙ, В.: Двойники и о «Двойнике». In: ШКЛОВСКИЙ, В.: *За и против. Заметки о Достоевском*. Москва, Советский писатель. 1957. 50–63.

FÜGGELÉK (1)

SZEKERES ADRIENN

Ny. A. Nyekraszov Dosztojevszkij művészetében Az *Időjárásról* című versciklus A *Karamazov testvérekben* és a *Bűn és bűnhődésben*

Nyekraszov mint költő milyen sokat jelentett ezalatt a 30 év alatt az életében!¹⁷

Nyekraszovval kapcsolatban figyelj meg minden részletet, minden szavát jegyezd meg, s az Isten szerelmére, kérlek, írd meg mindent részletesen. Számomra ez nagyon érdekes.¹⁸

Nyikolaj A. Nyekraszov költészete mások mellett kortársát, Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkijt is megihlette, akinek szibériai száműzetése során egyik legkedvesebb olvasmányává, későbbi irodalmi munkásságát meghatározó forrássá váltak az orosz nép jellegzetes arculatáról, szabadságeszményéről és nyomoráról szóló Nyekraszov-versek, valamint a szibériai száműzöttekről megemlékező *Szerencsétlenek (Несчастные)* című elbeszélő költemény. Hogy mennyire fontos volt Dosztojevszkij számára Nyekraszov, arról a költő nyitott sírja felett elhangzott szavak tanúskodnak, azt jelezve, hogy művészeténél fogva Nyekraszov, egy bizonyos nézőpontból tekintve, múzsa-szerepkörében is értelmezhető. Dosztojevszkij így vall: „Ez egy sebesült szív volt, sebesült egész életére. S e soha be nem gyógyuló seb volt a forrása egész költészetének, eme ember kínzásig szenvedélyes szeretetének minden iránt, ami szenved az erőszaktól, a féktelen akarat kegyetlenségétől, ami asszonyainkat és gyermekeinket sújtja az orosz családban, a mi egyszerű embereinket a gyakran oly keserű sorsban.”¹⁹

¹⁷ „Как много Некрасов как поэт во все эти тридцать лет занимал места в моей жизни!” Достоевский, Ф. М.: *Полное собрание художественных произведений*. Т. 12, Москва–Ленинград, ГИЗ, 1929. 32. A magyar változatot saját fordításunkban közöltük.

¹⁸ „В сношениях с Некрасовым замечай все подробности и все его слова и, ради бога, прошу, опиши все подробнее. Для меня ведь это очень интересно.” A szibériai száműzetésből hazatérő Dosztojevszkij levele a bátyjához, melyben arra kéri őt, hogy a *Szovremennyik (Современник)* című folyóirat szerkesztőjével, Nyekraszovval beszélve, ajánlja figyelmébe a száműzetésben született új művét, a *Sztyepancsikovo falut (Село Степанчиково)*. Lásd: Достоевский, Ф. М. *Письма*. Т. 1, Москва, 1928. 252.

¹⁹ Saját fordításunk. Vö. oroszul: „Это было раненное сердце, раз на всю жизнь, и не закрывавшаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения

A fenti idézeteket nem feledve, az alábbiakban Ny. A. Nyekraszov 1859-ben írt *Időjárásról* (*O nozode*) versciklusának azt a betétjét kívánjuk bemutatni, mely egy parasztló ütlegeléséről szól, és amelynek a szövege visszaköszön Dosztojevszkij műveiben, mind témáját, mind pedig motívumrendszerét tekintve. Az *Időjárásról* versciklus darabjaiból az *Alkonyatig* (*До сумерек*) rész második – cím nélküli – költeményét fogjuk értelmezni, e verset párhuzamba állítva a *Bűn és bűnhődés* és *A Karamazov testvérek* egy-egy részletével. Célunk, hogy néhány közös motívum és szereplővariáns felvillantásával érzékeltsük, hogy a költőnek a nagyregényekben beidézett műve akár témájában, akár cselekményes kibontásában megjelenítheti az egyes hősök életútjának történéseit.

„Nyekraszovnak van egy verse arról, hogy egy paraszt ostorral veri a lova szemét, »azt a szelíd szemét«²⁰ – kezdi meg előadását Dosztojevszkij utolsó regényében a főhős, Ivan Karamazov, aki a papi hivatást felvállaló testvérét, Aljosát állítja próba elé azzal, hogy részleteket mesél az újságokból, versekből, elbeszélésekből összegyűjtögetett „kollekciójának” a történeteiből. Ezek a kegyetlen emberi bánásmódot, valamint a gyengék és védtelenek szenvedését, kiszolgáltatottságát a lehető legszemléletesebben festik meg. Ivan célja, hogy jámborságáról ismert, és a megbocsátást hirdető öccsét rávegye erkölcsi elveinek feladására és az olykor emberöléssel együtt járó bosszú jogos mivoltának elismerésére. A kegyetlenség megszüntetése érdekében felvetett „ölés” ugyanis, mint központi kérdés, az egész mű szervezőelemévé válik, csakúgy, ahogy Dosztojevszkij korábbi alkotásában, a *Bűn és bűnhődés*ben. Mindkét regény cselekménymenetében a gyilkosság áldozatai – nem véletlenül – mások szerencsétlenségéből hasznot húzó, az ő boldogtalanságukon élőködő gazdag, külsejükben megcsúnyult öreg emberek, akik bár hatalmas összegeket áldoznak egy-egy kolostor szentmiséire, rászorult, kiszolgáltatott embertársaiknak csupán uzsorakamatra adnak kisebb-nagyobb pénzkölcsönt.²¹ Ha a regények erkölcsfilozófiai eszmefuttatásait vesszük alaposabban szemügyre, akkor a következő dilemmával találkozunk. A *Bűn és bűnhődés* főhőse, Raszkolnyikov azon töpreng, hogy az ilyen „kártékony férgek” elpusztítása nem tekinthető büntetendő emberölésnek, sőt létük megszüntetése jótéteményként könyvelhető el az emberiség számára. A hős e dilemmáját a regény egy jelenete külső párbeszédbe, egy

любви этого человека ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнетет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолюдина в горькой, так часто, доле его...”. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: i. m. 1929. 348.

²⁰ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *A Karamazov testvérek 1–2*. Fordította Makai Imre. Budapest, Magyar Helikon, 1971. 1. k. 309–310. A lapszámokat a továbbiakban a főszövegben jelöljük.

²¹ Vö. *A Karamazov testvérek*ben: „Egyszeriben fogott ezer rubelt, és elvitte a kolostorunkba, hogy misézzenek hitvesének, de nem a másodiknak, nem Aljosa anyjának, nem a »nyavalyatörősnék«, hanem az elsőnek, annak az Adelaida Ivanovnáknak a lelki üdvéért, aki el-eldöngötte” (1, 29); „A város és a járás lakosai közül sokan mindjárt kölcsönt kértek tőle, adott is, természetesen a legbiztosabb *zálogok* fejében” (1, 28).

egyetemista és egy katonatiszt között zajló beszélgetésbe strukturálja. Ez az epizód a hallgatózó főhős számára a benne vitázó két feltevést szólaltatja meg abból a kérdésből fakadóan, hogy vajon a mások életét veszélyeztető, uzsorakamatokból élősködő Aljona Ivanovnának érdemes-e, el kell-e pusztulnia, vagy mint minden élőlénynek, neki is joga van az élethez? A húga, Lizaveta életét is sanyargató öregasszony ugyanis „megmérgezi” (79) – az orosz szöveg szó szerinti jelentésében: „*megeszi*, széttépi, szétrágja, szétszagatja” (54)²², illetve „megöli”²³ – mások életét.

Hasonlóan kettős gondolat körvonalazódik a gyilkosság tényébe ugyancsak belebetegedő Ivan Karamazov alakjához kapcsolódva, Dosztojevszkij utolsó regényében, *A Karamazov testvérekben*. A főhős ugyanis belekerül abba a helyzetbe, hogy törvénytelen féltestvére, Szmergyakov az ő szabadelvűségére (vö. a „mindent szabad” gondolatot a raszkolnyikovi „van mersze ölni” elképzeléssel), istentagadására, az apja iránti kézzelfogható megvetésére és a halálát szomjúhozó gyűlöletére hivatkozva számol be neki Fjodor Pavlovics megöléséről, valamint arról, hogy Ivan „tanítása” bujtotta fel az erkölcsi fertőjéről, kártékony életviteléről elhíresült Fjodor Pavlovics Karamazov meggyilkolására.

A két regényben körvonalazódó gyilkosság dilemmakontextusának e rövid válasza után térjünk most vissza Ivan Karamazov Nyekraszov-idézetéhez. Különösen érdekes ez számunkra, hiszen a mottóban hivatkozott kijelentésekből ítélve úgy tűnik, Ivan szavai valamilyen formán Dosztojevszkij értékelését is magukban rejtik Nyekraszov költészetéről és az orosz életet reprezentáló *ütés-verés* téma megítélését tekintve – vö. a főhős felkiáltásával: „Nyekraszovnál ez borzalmas.” (1, 310). A két szóban forgó Dosztojevszkij-regényben a költemény cselekménye az események, motívumok és témamegjelenítések síkján az *ölés* avagy az *élet elpusztítására* irányuló szándék ábrázolásaként jelenik meg. *A Karamazov testvérekben* és a *Bűn és bűnhődésben* megrajzolt gyilkosságok elkövetésének módja megdöbbentően rímeli a Nyekraszov-költeményben leírt alaphelyzetre, a védtelen ló ütlegelésére. Ezt elsőként szintúgy Ivan gondolatain keresztül idézzük most meg: „ostorral veri a lova szemét, »azt a szelíd szemét« [...] A paraszt *üti*, veszett dühvel *üti*, végül már úgy *üti*, hogy maga se tudja, mit csinál, és a veréstől megrészegülve *számtalan fájdalmas ütést mér rá*” (1, 309–310). Az idézetből érdemes kiemelni, hogy az ütésektől megrészegült

²² DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *Bűn és bűnhődés*. Budapest, Európa, 1993. 79. Vö. az orosz szövegben: „она чужую жизнь *заедает*”, ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 6, 1973, Ленинград, Наука, 54. E kiadásokra a továbbiakban a főszövegben lapszámokkal hivatkozunk.

²³ A „заедает” („megeszi”) és az „убивает” („megöli”) jelentésének összekapcsolását lásd: ОЖЕГОВ, С. И. – ШВЕДОВА, Н. Ю. *Толковый словарь русского языка*, Москва, Азъ, 1994. 2000; vö.: HADROVICS László – GÁLDI László: *Orosz–magyar szótár*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1951. 234.

kocsis magából kikelve, szinte öntudatlanul, nem csupán egyszer sújt le áldozatára, hanem újra és újra lecsap rá, egészen addig, amíg lovát mozgásra vagy örök mozdulatlanúságra nem tudja kárhozatni.

Nézzük most meg Fjodor Karamazov meggyilkolásának a leírását Szmergyakov Ivannak tett vallomásából: „Így hát ő is egészen kihajolt az ablakon. Erre én felkaptam azt az öntöttvas levélnyomót – az asztalán állt, emlékszik –, megvolt vagy három font, nekihuzakodom, és hátulról *rásújtottam* a sarkával a feje tetejére. Meg se nyikkant. Csak lerogyott hirtelen, én pedig *másodszor is, harmadszor is...* harmadjára éreztem, hogy betörtem a koponyáját. Erre hanyatt dőlt, arccal felfelé, és csupa vér lett. Jól megnéztem...” (2, 392). Látható, hogy az ütések osztó támadó a vers kocsisához hasonlóan kíméletlenül bántalmazza áldozatát újra és újra, míg egészen biztos nem lesz a végeredményben. A *Bűn és bűnhődés* főhőse, Raszkolnyikov szintén hasonló módon követi el az uzsorás vénasszony megölését – akárcsak a ló gazdája vagy a szolga Szmergyakov, a fejét veszi célba, és váratlanul, minden előzetes figyelmeztetés nélkül ront áldozatára, majd addig méri rá az ütések, míg agyon nem veri őt: „A *csapás* éppen a feje búbját érte, [...] Kiáltott ugyan, de igen gyengén, és mindjárt a földre rogyott, bár két karját még volt ereje a feje fölé emelni, egyik kezében akkor is fogta még a »zálog«-ot. Raszkolnyikov most teljes erővel *rávágott még egyszer, és harmadszor is*, mindig a balta fokával, mindig a feje búbjára. [...] a test hátrabukott. [...] megvárta, míg elterül, de aztán mindjárt lehajolt, és megnézte az arcát. Már halott volt” (92–93). Érdekes módon Raszkolnyikov gyilkosságának cselekményes megformálása a regény korábbi és későbbi fejezeteiben is helyet kap, méghozzá a főszereplő álmainak eseményleírásán keresztül. De míg korábban az ölés teóriájának lehetséges megvalósulásaként, utóbb inkább már a főhős lelkiismeret-furdalásának a részeként merül fel.

Tekintsünk következő lépésként a fenti jelenetet utólag visszatükröző álomra, mely azon túl, hogy cselekményesen újra lejátszza a főhős baltacsapásainak ismétlődéseit, témahangsúlyt ad annak a ténynek, hogy a gyilkosság mozzanatai az áldozat életrevalóságának megnyilvánulásaitól függenek: „[...] *rávágott az öregasszony feje búbjára, egyszer, aztán még egyszer*. De különös: *még csak meg se mozdult az ütésre* [...]. Tébolyult harag ragadta el, és *teljes erővel ütni kezdte az öregasszony fejét*, de minden baltacsapás után *erősebben hallatszott a kuncogás*” (325–326). Raszkolnyikovnak tehát az egyszeri csapás helyett még álmában is újra és újra le kell sújtania, hogy a vele szemben nem várt életerőt felmutató áldozatot, az ő ütéseit gúnyosan kikacagó öregasszonyt a földre kényszerítse. Ivan Karamazov Nyekraszov verséből szintén a sovány gebe életigenlését, kitartását, sőt, az ütések túlélő akaraterő példáját emeli ki: „»Húzd, ha nem bírod is, húzd, ha beledöglesz is!« Szegény gebe majd meg szakad, a gazdája meg most már a könnyező, »szelíd szemét« kezdi ütni a védtelen jószág-nak. A ló magánkívül rántott egyet a szekéren, kihúzta és egész testében remegve, alig lihegve, valahogy oldalvást, torz és csúf szökdeléssel továbbindult vele”

(1, 310). Mindazonáltal az idézeteket mégis érdemes szétválasztanunk. Míg Aljona Ivanovná-t negatív, sorsát megérdemlő figuraként festi meg a regény, az ütések alatt kínlódó parasztló ártatlan, szelíd áldozatként jelenik meg Nyekraszov költeményében.

A vers konkrét idézetként való közvetlen szerepeltetésére a *Bűn és bűnhődés*-ben Raszkolnyikov egy másik álmában bukkanhatunk rá, méghozzá igen fontos helyen: a gyilkosságra készülő, de annak végrehajtásában még erősen kételkedő főhős látomásába szüremlik bele e jelenet, pontosan azelőtt, hogy Raszkolnyikov véglegesen elhatározná az uzsorásasszony megölését. Az álom cselekménykibontásának menete a következő. A kocsmá előtt összeverődött rézszeg tömeg agyonver egy megrakott szekeret mozdítani képtelen, kivénhedt lovat, a kanca gazdája, Mikolka vezetésével. A látvány tanúja, a magát gyermekként megálmodó Raszkolnyikov kétségbeesetten igyekszik keresztültörni a sokaságon, hogy megmentse a ló életét. Késve érkezik. Átöleli a kimúlt állat fejét, csókokat hint reá. Majd öklével a ló gazdájára, Mikolkára támad, de édesapja ekkor megtalálja, és elhúzza onnan. Raszkolnyikov felébred.

A költeménynek, illetve Raszkolnyikov álmának, valamint Ivan Karamazov szavainak az összevetését láthatóan az az alapszituáció teszi indokolttá, amely a túlságosan megrakott szekér elvontatásával küszködő parasztló és az őt mozgásra kényszerítő gazda mindennapi párharcának a bemutatásán nyugszik: „Kegyetlen ember keze alatt / Alig élve, alaktalanul *soványan*, / *Erőlködik* a nyomorék-ló, / Erejét meghaladó *terhet* vontatva. / Lám, *megingott* és *megállt*. / „Gyí!” – a hajtó *egy hasáb fát* ragadott / (Az *ostor* kevésnek bizonyult) – / S már *ütötte* is, *ütötte, ütötte!* / [...] / S ismét: hátát, oldalát, / És előrefutva, lapockáját / És síró, szelíd *szemeit!*”²⁴. A Nyekraszov-vers szereplői – a lovat verő ember, a roskadásig rakott társzekér és az előtte lecövekelő, majd az ostorcsapások alatt kínlódó ló, valamint a jelenetet szemlélő és felelevenítő, a beavatkozás lehetőségét latolgató lírai (elbeszélői) „én” – a *Bűn és bűnhődés*-ben egyfelől úgy jelennek meg, hogy a főszereplő, a hétköznapok valóságát felidéző Raszkolnyikov gyermekkori emlékeinek egy töredékét képezik – vö.: „ismeri ezeket [ti. a sovány parasztlókat – Sz. A.], sokszor látta, ahogy a *tetejest rakott fás- vagy szénásszekérrel kínlódnak*, kivált, mikor *megrekednek* a sárban, keréknyomban, és a muzsik kegyetlenül *csapkodja* őket az *ostorral*, sokszor egyenesen a *szájukat, szemüket üti* – jaj de *sajnálta* mindig szegény lovacskát, *majdnem elsírta* magát, a mamája többnyire el is vezette az ablaktól...” (67).

Nyilvánvaló, hogy Raszkolnyikov lovas álma – és azon belül szűkebben: az önálló, mégis az álomba szervesen illeszkedő emlék-szöveg – Nyekraszov *Alkonyatig* megnevezésű verseinek második költeményével intertextuális kapcsolatot alkot. A lovas álom eseményeinek részletes kibontásakor ismétlődő motí-

²⁴ Saját nyersfordításunk. A vers magyar és orosz szövegét lásd a Függelék végén.

vumok (a *sovány ló verése*; a gazda *kegyetlensége*; a látványt *együttérzéssel* szemlélő néző, illetve „lírai én” – vö. majd később az ő átélési élményét befogadóként továbbmesélő Ivan Karamazov –, valamint a gyermek Raszkolnyikov *lázasága*; a parasztló *kínládása* és *elindulási kísérletei*; a többi néző részvétet nélkülöző *nevetése*) a versben és az álomban úgy szerveződnek, hogy a Nyekraszov-vers mind a raszkolnyikovi emlék, mind pedig az álom történetének előképéül, előtörténetéül szolgál úgy a cselekmény (azaz az eseménybonyolítás), mint a szövegsemantika (vagyis az elbeszélés leírásának, a történetmondásnak a jelentés-) síkján²⁵. Összecsendülnek Raszkolnyikov emlékei („a muzsik kegyetlenül *csapkodja* őket az *ostorral*”, 68), az álom jelenének idősíkján zajló történések (Mikolka „kezébe veszi az ostort, előre *élvezi*, hogy megcsapja majd a fakót”, 68) és Nyekraszov költeménye. A versben, az álomban, és azon belül: az emlékekben bemutatott szereplők, mint a nyomorék avagy sovány parasztló, az őt ütlegető kocsis, a látványon felháborodó lírai én/gyermek Raszkolnyikov és a nevető közönség, funkciójuk és az őket jellemző tulajdonságok alapján (sovány és gyenge, kíméletlen – együtt érző, gúnyos és részvételen) észrevehetően egymás alakvariánsainak, hasonmásainak tekinthetők.

A fentieket figyelembe véve feltételezhetjük, hogy többletjelentést hordoz Dosztojevszkijnek az az írói eljárása, hogy a gyilkosság előestéjén álmodó Raszkolnyikov látomását a Nyekraszov-költemény cselekménybonyolítására építi rá. Ám annak végkifejletétől eltérően, az eseményeken felháborodott nézőt (az emberölésre készülő, magát kisfiúnak megálmodó Raszkolnyikovot) és a sovány, kivénhedt fakót is a személyes alakjegyeket öltő kocsis, Mikolka ütéseinak áldozatává teszi – lásd: „Ő a lovacska mellett ugrál, előreszalad, látja, hogy csapkodják a szemét, pontosan a szemét! Sír. [...] Egy ostoros *az ő arcába csap*, de nem érzi, kezét tördeli és jajgat.” (70); vö. „Mikolka az oldalánál áll, *csapkodja a vasrúddal*, csak úgy bolondjában. A gebe felemeli a pofáját, és nehéz sóhajtással kimúlik” (71). A részvétet és együttérzést álmában megtapasztaló főhős felébredése után ugyanis megtagadja a teóriáját, és undorodva veti el az öreg uzsorásasszony megölésének a lehetőségét: „– Hát lehet az? Hát lehet az, hogy én baltát fogok, és rávágok a fejére, szétzúzom a koponyáját... ragadós meleg vérben csúszkállok... záratat török fel, lopok és reszketek és bujkálok, úgy véresen... a baltával... [...] megtagadom ezt az átkozott... álmot!” (72–73).

²⁵ Hasonló jelenségre figyelhetünk fel Raszkolnyikov egy másik álmának vizsgálatakor is. R. G. Nazirov megfigyelése szerint az Afrikáról (Egyiptomról) szóló álom M. Ju. Lermontov *A három pálma* című versét idézi meg (lásd Lator László fordításában, a *Keleti monda* alcím megjelölése nélkül, vö.: *Три пальмы [Восточное сказание]*). A közvetlenül a gyilkosság előtt látott álomba épített költemény mint pretextus (előszöveg) a cselekménybonyolításban képes „előre-jelezni, sőt sejtetni” az idillikus képeket felváltó tragédia, a fejszével végrehajtandó gyilkosság eljövételét. НАЗИРОВ, Р. Г.: Реминисценция и парафраза в «Преступлении и Наказании». In: ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 2. Ленинград, Наука, 1976. 88–96.

E cselekedete az álombeli ló iránti szeretet (vö. az ölés cselekményének elutasítása) megnyilvánulására utalt. Ennek eredményeképpen juthat el az olvasó a következtetésig: a látomás új lehetőséget nyit a gyilkosságon gondolkodó hős számára. Raszkolnyikov megtanulhatja, hogyan lehet úgy szeretettel, részvétellel fordulni a világ áldozatai felé (ld. a ló iránti szeretetet), hogy e részvét az együttérző részéről megkívánja az önfeláldozást (ld. Raszkolnyikov az őt érő ostorcsapásokon keresztül rohan a fakóhoz). Ugyanakkor ez az áldozat nem olyan, ami az embert magát is elpusztítja²⁶, hanem olyan, ami az együttérzés kifejezésén keresztül a pusztítással szemben éppen az élet áramába kapcsolja őt be (ld. az álomból való felébredést: „megtagadom ezt az átkozott... álmot!”, 73). Ez a gondolat természetesen a regény adott helyén még nem tarthat magához a hőshöz, a párhuzam tanulságát azonban többek között a Nyekraszov-költemény beidézésével megszólaltatja a regényszöveg.

Mégsem mehetünk el a kérdés mellett: vajon miként lehetséges, hogy e megkönnyebbülés és meggyőződés ellenére Raszkolnyikov néhány óra múltán végül mégiscsak elköveti a gyilkosságot? Bár a felvetés megválaszolása területi korlátok miatt nem áll módunkban, arra mindenképpen szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy a hős alakjának ilyen kettőssége: a kegyetlenül lesújtó gyilkos és a védtelen áldozat arca egyaránt fellelhető a lovas álomban, éppen az ütésekért parasztlóval és a kegyetlen kocsissal vont alappárhuzamok mentén. Hogy hogyan, azt röviden a *kéz* motívumon keresztül szeretnénk érzékeltetni.

A vers kiinduló meghatározása szerint a nyomorék állat „egy ember kegyetlen keze alatt” erőlködik. A „kegyetlen kéz” a mű cselekménylogikája értelmében az *ütéseket osztó kézzel* azonos. Ebben a szellemben értelmeződnek Raszkolnyikov álmában is az ostorozó kézzel végzett csapások, melyek, ahogy említettük, már a fakóhoz igyekvő hőst sem kímélik. A lovas álomban ugyanakkor a Nyekraszov-költeményhez képest a *kéz* motívum újabb elemekkel gazdagodik. Az álomban szereplő néző, a kisfiú, idézetünk szerint „kezét tördelve” siet a fakó segítségére, majd e kézzel öleli át a kimúlt állat fejét, s ugyanezzel a „kicsi ököllel” („*кулачками*”) ront dühében elkeseredve Mikolkának. A gyenge kisgyerekeknek a szálas legény elleni harca a gebe és a gazda harcára rímeltethető, öklözései a fakó kirúgási-kitörési kísérleteinek feleltethetők meg. Ez az egyezés az események leírásának szöveges megformáltságában is megragadható. A kisfiút jellemző ököllel – oroszul: „*кулачками*” – végrehajtott csapások a regényben a gebe nevével: „*клячонка*” mutatnak hangalaki „hasonmásságot”, ekképp a gyermeket az őt jegyző „ököl” megnevezésén keresztül magához az

²⁶ Lásd pl. a regényben Raszkolnyikovnak Szonya Marmeladova sorsára vonatkozó szavait: „Mert hogy igen nagy bűnös vagy, az igaz, kivált azért nagy a bűnöd, mert haszontalanul áldoztad fel és dobtad oda magadat” (379).

álombeli, illetve a Nyekraszov-versben megjelenő parasztlóhoz közelíti a szöveg.

A kisleány a ló gazdájára lesújtó ökle másrészt viszont a kegyetlenséget kifejező *ütést* reprezentálja, mely a regény egy későbbi pontján, ahogy láthattuk, már a baltával végrehajtott gyilkosság mozdulataként jelenik meg. A *kéz* motívum tehát kettéválik Raszkolnyikov lovas álmában, és többek között ez vezet el a főhős alakjában megbúvó kettősség felfedéséhez: az ölelés révén elirányít bennünket a részvétet megjelenítő gesztushoz, az *együttérzéshez*, mely a mű végkifejletében, Szonya átölelésekor a *feltámadás* motívumába lényegül át, és, ahogy jeleztük, elvezet a csapásokat kíméletlenül végrehajtó gyilkos leleplezéséhez is Raszkolnyikov figurájában, jóval az uzsorásasszony agyonütését megelőzően.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BOROS LILI: Dosztojevszkij „Bűn és bűnhődés” című regényének Lizavetája. Az orosz irodalmi és a bibliai hagyomány felőli értelmezés körvonalai. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához* (= Párbeszéd-kötetek 1). Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 194–216.
- KOVÁCS Árpád: „A lemenő nap ferde sugara”: a szövegalanyi státus metaforái Dosztojevszkijnél. In: KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika* (= Res poetica 3). Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó. 259–280.
- KROÓ KATALIN: Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye a közvetítő jelentésalakzatok fényében. In: KOVÁCS Árpád (szerk.): *Puskintól Tolsztojig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből 2* (= Diszkurzívák). Budapest, Argumentum. 205–255.
- SZEKERES Adrienn: Az álom poétikája Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Első század*. Budapest, ELTE BTK HÖK, 2002. 133–171.
- БУХШТАБ, Б.: *Н. А. Некрасов. Проблемы творчества*. Ленинград, Советский писатель, 1989.
- ГОРЯЧКИНА, М. С.: Карающая лира. In: ЛОМУНОВ, К. Н. – НИКОЛАЕВ, П. А. – ОСЬМАКОВ, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, Наука, 1971. 130–170.
- ГРИГОРЬЕВА, А. Д. – ИВАНОВА, Н. Н.: *Язык лирики XIX в. Пушкин, Некрасов*. Москва, Наука, 1981. 220–337.
- КОВАЧ, Арпад: Почему лицо Сони Мармеладовой угловатое? In: КОВАЧ, Арпад: *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (= Slavische Literaturen, Texte und Abhandlungen 7). Frankfurt am Main –

Berlin – Bern – New York – Paris – Wien, Peter Lang Verlag. 1994. 153–158.

- КОРМАН, Б. О.: Лирическая система Некрасова. In: ЛОМУНОВ, К. Н. – НИКОЛАЕВ, П. А. – ОСЬМАКОВ, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, Наука, 1971. 84–85, 113–122.
- КРОО, Каталин: Аспекты развертывания мотива слово в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». In: КРОО, Каталин: *Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст*. Санкт-Петербург, Академический проект, Гуманитарное Агентство, 2005. 98–210.
- НАЗИРОВ, Р. Г.: Реминисценция и парафраза в «Преступлении и Наказании». In: ФРИДЛЕНДЕР, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 2. Ленинград, Наука, 1976. 88–96.
- СЕКЕРЕШ, Адриенн: Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? («До сумерек» в «Преступлении и наказании»). In: NORTMAN, Mila – ROSSI, Laura – VERČ, Ivan (ред.): *Slavica Tergestina* 10. Trieste, Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, 2002. 137–161.
- СТАРИКОВА, Е. В.: Достоевский о Некрасове. In: ЛОМУНОВ, К. Н. – НИКОЛАЕВ, П. А. – ОСЬМАКОВ, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, Наука, 1971. 294–318.
- ТАМАРЧЕНКО, Н. Д.: Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского. In: СКАТОВ, Н. Н. (ред.): *Сборник научных трудов. Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов*. Ленинград, 1974. 23–40.
- ТОПОРОВ, В. Н.: Любовь и смерть. In: ТОПОРОВ, В. Н.: *Странный Тургенев (Четыре главы)*. Москва, Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 54–101.
- ЧУКОВСКИЙ, К.: *Гоголь и Некрасов*. Москва, Издательство художественной литературы, 1952.
- ШЕРМАН, И.: Происхождение одной поэтической формулы. Гоголь и Некрасов. *Revue des Études Slaves*. Paris, 1998. 641–647.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, И. Г.: Стихи Некрасова в произведениях других писателей. In: АЛЕКСЕЕВА, О. Б. – МЕЛЬГУНОВ, Б. В. – МОСТОВСКАЯ Н. Н. (ред.): *Некрасовский сборник*. Тт 11–12. Санкт-Петербург, 1998.

Melléklet

Н. А. Некрасов: О погоде

I/2.

До сумерек²⁷

Под жестокой рукой человека
Чуть жива, безобразно тоща,
Надрывается лошадь-калека,
Непосильную ношу влача.
Вот она зашаталась и стала.
„Ну!” – погонщик полено схватил
(Показалось кнута ему мало) –
И уж бил ее, бил ее, бил!
Ноги как-то расставив широко,
Вся дымясь, оседая назад,

Лошадь только вздыхала глубоко
И глядела... (так люди глядят,
Покоряясь неправым нападкам).

Он опять: по спине, по бокам,
И вперед забежав, по лопаткам
И по плачущим, кротким глазам!
Все напрасно. Клячонка стояла
Полосатая вся от кнута.
Лишь на каждый удар отвечала
Равномерным движеньем хвоста.
Это праздных прохожих смешило,
Каждый вставил словечко свое.
Я сердился – и думал уныло:
„Не вступить ли мне за нее?
В наше время сочувствовать мода,
Мы помочь бы тебе и не прочь,

Безответная жертва народа, –
Да себе не умеем помочь!”

А погонщик недаром трудился –
Наконец-таки толку добился!

Kegyetlen ember keze alatt
Alig élve, alaktalanul soványan,
Erdőkődik a nyomorék-ló,
Erejét meghaladó terhet vontatva.
Lám, megingott és megállt.
»Gyí!« – a hajtó egy hasáb fát ragadott
(Az ostor kevésnek bizonyult) –
S már ütötte is, ütötte, ütötte!
Valahogy szélesen szétterpesztett lábbal,
Egész testében gőzölve, hátsó felével a
földbe süppedve,

A ló csak mélyeket lélegzett
És nézett:... (így néznek az emberek,
engedelmesen alávetve magukat az igaz-
ságtalan támadásoknak).

S ismét: hátát, oldalát,
És előrefutva, lapockáját
És síró, szelíd szemeit!
Minden hiába. A gebécske állt
Az ostortól csíkosan.

Minden ütésre
Egyenletes farokcsapással válaszolt.
Ez a tétlen járókelőket neveltette,
Mindegyik megjegyzéssel fűszerezte.
Mérges lettem – és letörtén gondoltam:
»Ne keljek-e a védelmére?

Manapság divat az együttérzés,
Hogy segítsünk neked, nem is lenne elle-
nünkre,
Te néma áldozata a népnek, –
De hiszen magunknak sem tudunk segí-
teni!«

De a hajtó nemhiába munkálkodott –
Végül mégiscsak elérte célját!

²⁷ НЕКРАСОВ, Н. А.: О погоде I/2. До сумерек. In: НЕКРАСОВ, Н. А.: *Сочинения*. Т. 1 Москва, Государственное Издательство Художественной Литературы, 1959. 220–221. A vers magyar szövegét saját fordításban közöljük.

Но последняя сцена была
Возмутительней первой для взора:
Лошадь вдруг напряглась – и пошла

Как-то боком, нервически скоро,
А погонщик при каждом прыжке,
В благодарность за эти усилья,
Поддавал ей ударами крылья
И сам рядом бежал налегке.

Az utolsó jelenet látványa azonban
Felháborítóbb volt az elsőnél:
A ló hirtelen összeszedte minden erejét –
és elindult
Valahogy oldalazva, idegesen gyorsan,
A hajtó pedig minden egyes szökkenésnél,
Ezen erőfeszítések köszönetéül,
Ütéseivel szárnyakat adott neki
S maga könnyedén futott mellette.

FÜGGELÉK (2)

SOLTI GERGELY

Puskin „Szegény lovagja” Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében A hős magyarázatától a regényszöveg értelmezéséig

Puskin poétikai öröksége kiapadhatatlan forrás volt Dosztojevszkij számára, az író egész életművében felbukkannak puskinai témák, motívumok. Nincs ez másként *A félkegyelmű* (1868) című regény esetében sem, ahol szövegszerűen is megjelenik a költő egy verse. A szereplők egy családi beszélgetés alkalmával Aglaja tolmácsolásában hallhatják az *Élt a földön...* (első változata: 1829) kezdetű költeményt, amely a főszereplő, Miskin herceg alakjának egy lehetséges szereplői értelmezéseként is azonosítható. Annál is inkább, mert a költemény elszavalása előtt a hősnő magát a „Szegény lovag”-figurát is interpretálja. „Ugyanolyan Don Quijote, csak nem komikus, hanem komoly” – állítja Aglaja, az eszmény iránti hódolatot, áldozathozatalt és aszkézist emelve ki. Majd ezután a megidézett irodalmi figurát a hercegre vonatkoztatja: a vallásos szolgálatot jelölő *A. M. D.* – vö.: Ave Mater Dei – betűket a szavalás közben lecseréli az *N. F. B.* – vö.: Nasztaszja Filippovna Baraskova – kezdőbetűkre, így határolva be a főhős „hódolatának” a tárgyát. Miskin alakja folyamatosan magyarázatra ösztönzi környezetét, s valóban, a cselekmény során a herceghez kapcsolható magatartásjegyek – bizalom, tapintat, vigasztalás, védelmezés, illem és *ugyanakkor* a herceg nevetségessége, mértéktartásának hiánya, megalázkodása, „félkegyelműsége” – olyan ambivalens ítéletet alapozhatnak meg, amelyet a hősnő a lovag-alak hagyományos értelmezési keretében nem tud megfogalmazni, helyette azt művészi alkotáson keresztül próbálja meg kifejezésre juttatni. A betűk *N. F. B.*-re változtatásával Aglaja a herceg Nasztaszja Filippovnáért hozott folytonos áldozatait egyrészt lovagi gesztusnak (a választott hölgy szolgálatának), másrészt gyengeségnek, megalázottságnak értelmezi.

Puskin versének eredeti kontextusában, a *Jelenetek a lovagkorból* (1835) című, befejezetlenül maradt drámában is szavalatként hangzik el a költemény. A kereskedő apját elhagyó, majd lovag ura mellől elűzött és lázadást szító fegyverhordozó, Franz énekli el saját szerzeményét az elítélése előtt. A dráma szövegvilágában megformálódó *szolgálat*, mely motívum a fentiek értelmében döntővé válik Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényében, Puskin művében a maga változékony mivoltában ragadható meg. Franz a *mindennapos szolgálat*tól

– a korlátozó kereskedő-szellemiség által behatárolt élettől – az általa eszményített lovaglétbe menekül. Azonban az új cselekményes helyzethez kötődve is meghasad a *szolgálat* értelme: ismét megjelenik a *hétköznapi szolgálat* (lásd: Albert *kiszolgálása* fegyverhordozóként), ám Franz, tényleges ura helyett cselekedeteivel annak *asszonyát*, Klotildot *szolgálja*. A *szolgálat* motívum poétikai történetének bonyolult voltát jelzi az, hogy a lázadás leverését követő ítélethozatalkor elhangzó költemény nemcsak a trubadúr által választott hölgy *éneken keresztüli szolgálataként* azonosítható, hanem vissza is vezet Albert szolgálatahoz: Franz a saját dalával jobban szolgálja hűbérurát, mint korábban, fegyverhordozóként. Másrésről: a hölgy szolgálatán keresztül a lírai alkotásban már *Isten országának a szolgálata* jelenik meg (*Ave Mater Dei*). Az említett három variáns – *hétköznapi szolgálat, művészi és vallásos odaadás* – koncentráltan nyilvánul meg a versben, ám a drámaszöveg egészének vizsgálata jelölheti csak ki az említett jelentéseket összehangoló kontextust.

Franz dalát hallgatva a lovagok boroznak, s *a bor története* – e bor ugyanis az eladósodást hozó keresztes hadjárat megkezdésekor került a pincébe – a vagyonszerzés eseményével kapcsolódik egybe. A vagyontól való megfosztódás Franz sorsát is befolyásolja, hiszen elveszíti apai örökségét. A Puskin versében szereplő „Szegény lovag” e vagyonszerzés költői jelentését is magában rejti tehát, amikor átörökítődik Dosztojevszkij regényébe. Ám Franz leghőbb vágya az, hogy a dalát meghallgató várúrnő saját kezéből kínálja őt meg egy kupa borral. Így, amikor a lovagok az ének elhangzása után borral kínálják a hőst, visszaérkezünk a *vagyon* motívumához. A vagyonszerzés mellett megjelenik a jutalom, mely immár a *kiérdemlés történetét* rejti magában. A szövegvilág tehát a *szolgálat* köznapi értelmét a hős személyes történetén keresztül megváltoztatva a mű végére a motívum új értelmét mutatja fel, elvezetve a *költői szolgálat* értelméhez. Franz megalkotja saját költői szavát, elnyeri azt a minőséget, amely a mű elején a lovagokra volt jellemző: *hallgatnak szavára*.

A *borral* kapcsolatba léptetett *vér* már lényegesen korábban Franz bosszújával fonódik egybe, melyet a megaláztatás motivál, s amelynek lényeges vonása, hogy a dráma végére a hős képes kitörni ebből az érzésből. A tényleges bosszú nem sikerül, Franz lázadását leverik a lovagok, így léphet a megszolgált bosszú helyére a dráma végén a valódi *szolgálat*: Franz rászolgál a dicséretre, meg szolgálja önnön *dicsőségét*, ebben testesül meg az igazi „Szegény lovag” státusa. Így a bosszúálláshoz – a sérelem *utólagos megtorlásához* – kapcsolódó *vér* motívuma Franz szavalásakor, a borral való szakrális konnotációban, a jutalom *előzetes kiérdemléséhez* kötődik már. A „Szegény lovag” tehát mindig előre szolgálja meg a következő „kincsét”, a költői szót, amellyel eltávolítja magát szegénységétől. Ez a „Szegény lovag” alak a puszkini szöveg poétikai világában a *szolgálat* motívum kifejtését hitelesítő jelentésátalakulás eredménye. Olyan végpont, amelyet a hős egy *alkotási folyamat* elemeként tár közönsége elé. A Franz önértelmezéseként felfogható dal a *Szűzanya szolgálatának* a gondolatát

emeli ki, a kereszténység belső lényegének megnyilvánulásával azonosítva a *lovagi szolgálatot*.

A *lovagi szolgálat* motívuma pedig Miskin alakértelmezésének kitüntetett pontja *A félkegyelműben*, ráadásul – nem beszélve most a cervantesi „lovagi” kontextusra tett részletesebb utalásokról – Puskin költeményének *szolgálat*-értelmezése a két alkotást egybefogó intertextusban a miskini *szolgálat* jelentéskifejtését „tükrözi”. A *szolgálat* Franz által elővezetett végső értelme hasonlatos a miskini témakifejtésben megidézett „vallásos gondolathoz”, amely a létezés különböző szférái – így a „fent” és a „lent”, az epilepsziás roham közben megnyilvánuló „legmagasabb rendű életérzés” és a „lelki homály” – közötti egység megteremtéseként is felfogható. Azonban a regényben a lovag „pajzsáról” lekerül a *vallásos szolgálat*, a *hit* emblémája (*A. M. D.*), hogy Dosztojevszkij – a főhős alakján keresztül (lásd a Miskint megkísértő démont, majd később felmerülő kettős gondolatait) – a kérdéskört a regény egészében megnyilatkozó problémakörbe ágyazza. Az író átveszi a puskin *szolgálat* és *kiszolgálás* motívumok szembeállítását is, azokat az *alázat* (vö. „смирение”) és a *megalázkodás* (vö. „унижение”) ellentétéként felelevenítve. Aglaja a „Szegény lovag” alakján keresztül próbálja meg értelmezni a herceg viselkedését, ám a verset eredeti kontextusából – s így a drámai szüzsében rögzített mondandójából – kiragadja, ezért Miskinnek a Nasztaszja Filippovna irányában a hagyományostól eltérő módon tanúsított „lovagságát” önmegalázásként értékeli. A vers kiválasztása viszont mégis hitelesítődik a műben – s ez már Dosztojevszkij Puskin-értelmezését „tükrözi”: a puskin intertextusban a nőalakon keresztül a *dicsőség* és *szolgálat* egybekapcsolódása *A félkegyelműben* Nasztaszja Filippovnáat jellemzi mint „szolgálható” hölgyet.

Bahtyin megállapítására emlékeztetve – amely szerint a herceg félkegyelműsége a hősnek éppen azt a sajátosságát hivatott előtérbe helyezni, hogy képes nyíltan válaszolni rejtett közlésekre, öntudatlanul lép dialógusba a többi hős kettéosztott szólamának az egyik felével, s így módon azok szólamai az ő szólamával összefűződve mint különböző értékítéletek testesülnek meg – azt mondhatjuk, hogy Miskin „hangja” a „bukott asszony” szólamától épp eltávolítani próbálja Nasztaszja Filippovnáat. Ezt a kijelentést továbbgondolva mondhatjuk, hogy a főhős szolgálata így arra is rendeltetett, hogy átértékelje az asszony rossz megítélését a közvélemény szemében, s ezzel együtt megszüntesse belsőleg meghasadt világát, amelyet a „bukott nő” megítéléssel való részleges azonosulása hív elő. A herceg Nasztaszja Filippovna iránti önfeláldozása – a Puskin-alkotáson keresztül kimunkált értelmezésben – valójában kettős: Nasztaszja Filippovnának a *szégyenből* való önként vállalt kivezetése, a fent bemutatott jelentéskibontakozással összhangban, Miskin lovagi *dicsőségéről* ad hírt az olvasónak.

Természetesen, a regényben a *lovagság* jelentéstartalmának alakulása-kifejtése együtt zajlik a *részvét* (újra)fogalmazásával. A herceg a cselekmény elején

Marie történetén keresztül beszéli el, majd később az „emberiség legfőbb törvényé”-nek nevezi a másikért való szenvedést, áldozatot, így a *lovagi szolgálat A félkegyelműben* a jézusi szolgálat értelmén keresztül is átlényegül.

Rövid elemzésünkkel be is zártunk egy kört. Nyomon követhettük, hogy vezeti a regényszöveg az olvasót egyik hőse, Aglaja Puskin-értelmezésétől egy sokkal összetettebb interpretációig, mely *A félkegyelmű* egészének kritikai felfogására és leírására láthatóan jelentősen kihathat.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ANDERSON, Roger B.: The Idiot: Duality, Paradox, and Dionysos. In: ANDERSON, R. B.: *Dostoevsky: Myths of Duality*. University of Florida Press, 1986. 66–94.
- БАХТЫН, Михаил: *Досzтоjevсkij poétikájának problémái*. Budapest, GondCura, Osiris, 2001. Fordította: Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza.
- DOLEŽEL, Lubomir: The fictional world of Dostoevskij’s *The Idiot*. *Russian Literature* 33, 1993. 239–248.
- FEUER MILLER, Robin: Shaping the Reader’s Expectations: The Narrative, Parts I and II; The Breakdown of the Reader’s Trust in the Narrator: The Narrative, Parts III and IV. In: FEUER MILLER, R.: *Dostoevsky and The Idiot. Author, Narrator and Reader*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1981. 90–164.
- SOLTI Gergely: A „kicsinyítő tükör” jelentésformáló szerepe Dosztojevсkij *A félkegyelmű* című regényében. A miskini szolgálat értelmezéséhez. In: KROÓ Katalin (szerk.): *Ösvények Turgenyev és Dosztojevсkij művészi világához* (= Párbeszéd-kötetek 1). Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2004. 217–250.
- АЛЛЕН, Л.: О пушкинских корнях романов Достоевского. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 12. Ленинград, Наука, 1996. 43–49.
- БАГНО, В. Е.: Достоевский о Дон Кихоте Сервантеса. *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 3. Ленинград, 1978. 126–135.
- ДЖОУНС, М. К.: пониманию образа князя Мышкина. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 2, Ленинград, Наука, 1976. 106–113.
- КОВАЧ, Арпад: Свойства структуры крупных романов и принципы интерпретации. Смена структурных принципов. In.: КОВАЧ, Арпад: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985. 103–179.
- КРОО, Каталин: Перспективы сопоставительного изучения романа И. С. Тургенева «Рудин» и романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (К вопросу «рыцарских» интертекстов). *Studia Russica* 20, 2003. 224–231.

- СКАФТЫМОВ, А. П.: Тематическая композиция романа «Идиот». In: СКАФТЫМОВ, А. П.: *Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках*. Москва, Художественная Литература, 1972. 23–87.
- СПРОГЕ, Л. В.: Мотив «рыцаря бедного» в поэзии символистов. In: *Пушкин и русская литература*. Рига, 1986. 102–109.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б. В. *Пушкин 1–2*. Т. 2. Москва–Ленинград, Издательство Академии Наук СССР, 1964.
- ТРОФИМОВ, Е. Образ Мышкина в первой части романа «Идиот». In: КАСАТКИНА, Т. А. (ред.): *Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения*. Москва, Наследие, 2001. 239–250.
- ТУРЬЯН, М. А.: «Гамлет и Дон-Кихот» в свете философии скептицизма. In: In: ЗЕЛЬДХЕЙИ-ДЕАК, Жужа – ХОЛЛОШ, Аттила (ред.): *И. С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994. 190–198.