

S. HORVÁTH GÉZA

DOSZTOJEVSZKIJ POLIFONIKUS REGÉNYE (MIHAIL BAHTYIN: DOSZTOJEVSZKIJ POÉTIKÁJÁNAK PROBLÉMÁI)

Mihail Bahtyin (1895–1975) a XX. század kiemelkedő gondolkodója és tudósa. A nevéhez fűződő regénymodell, a „polifonikus regény” mindmáig a Dosztojevszkij-kutatás legerőteljesebben ható koncepciója, amely próbakőnek bizonyul minden újabb keletű Dosztojevszkij-értelmezés számára: leírását vitatni lehet, megkerülni azonban nem. Bahtyinnak az irodalomtörténet kereteit jóval meghaladó interdiszciplináris (tudományterületek közötti) hatása – amely kiterjed a filozófia, az esztétika, az irodalomelmélet, a kultúraelmélet, a nyelvészet és a kommunikációelmélet területére – elválaszthatatlan Dosztojevszkij prózaművészetétől. Dosztojevszkij minden tekintetben kimeríthetetlen tárgynak bizonyult Bahtyin számára. Az orosz író regényeiből kiindulva fogalmazta meg első fenomenológiai-esztétikai szemléletű munkáit, később a kétszólamú szó konceptusát középpontba állító metalingvisztikáját, majd nagyszabású regényelméleti írásait. Dosztojevszkij művein dolgozta ki azokat az alapfogalmakat – a dialógust, a többnyelvűséget, a polifóniát, a szólamot (hangot), a kétszólamú szót, a karnevalizációt –, amelyek mára az irodalomtudományi metanyelv mindennapi szókincsét gyarapítják. Első könyvét 1929-ben publikálta Dosztojevszkijről, ez a *Dosztojevszkij művészetének problémái* címet viselte, a másodikat (az első átdolgozott, kibővített változatát) három évtizeddel később, 1963-ban, *Dosztojevszkij poétikájának problémái* címmel.¹ Jelen tanulmányban ez utóbbi könyv néhány alap-tételét igyekszünk bemutatni és újragondolni.

A polifónia mint szemlélet, művészi forma és műfaj

A befogadástörténet számos példával szolgál arra nézve, hogyan esett áldozatul a Dosztojevszkij-regény – Bahtyin kifejezésével szólva – a „monologikus beidegződésektől” terhes olvasatoknak. Ezek a – jórészt ideologikus – olvasatok

¹ Az orosz nyelvű kiadás adatai: БАХТИН, М. М.: Проблемы поэтики Достоевского. In: БАХТИН, М. М.: *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва, Языки славянской культуры, 2002. 5–300.

a Dosztojevszkij-regény művészi témáját általában az író eszmevilágából eredeztették, vagy hősei világnézetéből kiindulva próbálták rekonstruálni. Bahtyin azonban leszögezi: a Dosztojevszkij-regényt mint *művészi alkotást lehetetlen egyetlen monologikus szerzői tudat vagy a hős tudatának szintjén* értelmeznünk. Dosztojevszkij nem szolgáltatja ki a hősök szubjektív világát saját szerzői világszemléletének, egypólusú értékcentrumának. Ezért a hősök értelmi horizontja – morális, filozófiai, eszmei látóköre, valamint pszichológiai beállítottsága – *lezáratlan és elvi alapon lezárhatatlan*. Tudatának lezáratlansága a hős alkotott létnek részmozzanata: a nyitottság új értelemre tesz szert a regény egészében. A *válasz provokálása, a feleletre számítás* az, ami e hősök világát *művészi tekintetben* egyedivé teszi. Az olvasás sikere attól függ, hogy reflektáljuk-e magunkban ezt az alkotó elvet, mert csak rajta keresztül juthatunk el a regény művészi témájához. Sem az olvasó, sem a szerző külső nézőpontjából nem adható végső válasz a Dosztojevszkij-hősök kérdéseire. Ha a hősök etikai-megismerő álláspontját a maguk közvetlen adottságában kiragadjuk a regényből, s magunk próbálunk válaszokat találni kérdéseikre vagy megítélni helyzetüket, mindig az anyag fogságában maradunk, s épp a *forma közvetítő, mediális szerepét*, azaz a voltaképpeni *művészi megformálást* nem vesszük figyelembe. Ezért van olyan nagy jelentősége annak, hogy Bahtyin *Dosztojevszkijt, a művészt* igyekszik megragadni, s *művészi gondolatról* beszél, azaz *az irodalmi jelentésképzés egyedi, semmi mással nem helyettesíthető útjáról*. Ezt pedig nem az előzetesen vett anyagból, hanem *a megformálás alkotó műveletéből* eredezteti. „Valójában [...] a tárgy is az alkotás folyamatában jön létre, csakúgy, mint maga a művész, a művész világnézete és kifejezőeszközei” – írja másutt Bahtyin,² s ha a Dosztojevszkij-regények alkotásfolyamatára gondolunk, igazolva érezhetjük ezt a megállapítását.

Hasonlóan vélekedik a Dosztojevszkij-regényről Ortega y Gasset *Gondolatok a regényről* című művében. A hős eszméje, érzelmei, – Ortegával szólva – „a személyek patológikus jellege” és „a cselekmény sötét dramatikája” csupán az irodalmi anyag részét képezik; azonban nem ez, hanem a *regényforma* teszi Dosztojevszkijt a regény legnagyobb művészeinek egyikévé. Mint Ortega írja, figyelemre méltó optikai csalódás származik abból, hogy „Dosztojevszkijt épp oly öntudatlannak és ösztönösnek vélik, mint alakjait; mintha saját művében annak alakjaként fordulna elő”. Ezzel szemben „az író Dosztojevszkij *homme-de-lettres* [széppíró, irodalmár – S. H. G.] volt, magasztos mesterség gondos kézmívese, nem egyéb. S mindenekelőtt a technika mestere volt, *a regényforma legnagyobb újtóinak* egyike”.³

² BAHTYIN, M. M.: A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban. Fordította: Orosz István. In: BAHTYIN, M. M.: *A beszéd és a valóság*. Budapest, Gondolat, 1986. 504.

³ ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Gondolatok a regényről*. Fordította: Puskás Lajos. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993. 25.

Persze Bahtyin szerint nem csupán formatechnikai kérdésről van szó, hanem egy új művészi látásmód megszületéséről, amely hatalmas előrelépésnek számít az emberiség művészi gondolkodásában. Mint írja, Dosztojevszkij minden eddig megszokott esztétikai kánontól eltérően tekintett az emberre, s az általa létrehozott új művészi forma segítségével „képes volt felfedni és meglátni az ember és az emberi élet új aspektusait” (335).⁴ Ezzel magyarázható, hogy a polifonikus regény megalkotásának jelentősége túlmutat a regényműfaj, sőt az irodalmi gondolkodás keretein. Ugyanakkor szembeötlő, hogy ebben a 60-as években megjelent könyvben Bahtyin teljes mértékben kerüli az „esztétika” szót, és következetesen poétikáról beszél. Egyúttal leszögezi, hogy a polifonikus regényben megnyilvánuló művészi gondolkodás *megingatja az európai esztétika alapvető elveit*. A „művészi” elvnek az „esztétikai” elv fölé kerekedése láthatóan együtt jár a forma és a poétika fogalmának újraértelmezésével és ontológiai (lételméleti, létértelmezési) alapra helyeződésével.⁵

A polifónia elsődlegesen *sokszólamúságot, többhangúságot* jelent. Bahtyin korai műveiben leginkább a nyelvi disszonancia, hangzásbeli sokféleség, míg a kései művekben a többnyelvűség, heteroglosszia felel meg ennek a kifejezésnek. A polifóniát mint zenei terminust már Bahtyin előtt használja Vlagyimir Komarovics *A kamasz* című Dosztojevszkij-regény kapcsán⁶. Ő a történetek polifóniájáról beszél, vagyis a regényről mint többsíkú, több önálló történetből álló montázsról, amely megszünteti a cselekménynek az időbeli egymásutániságra és az okozatiságra épülő (arisztotelészi értelemben vett) egységét. Az „egység törvényét” itt ugyanannak a témának az ismétlődő, több különböző regiszterben való lejátszása biztosítja. Ez az ismétlődő elem Komarovics szerint az „egyén individuális akarati aktsusa”. Bahtyin bírálja Komarovics elképzelését, mivel szerinte az leegyszerűsíti a polifóniát, és „monologikus lírai egységgé” alakítja át. Egyben figyelmeztet rá, hogy a *zenei polifónia*, vagyis mindaz, amit a zenében a kontrapunktikus szólamok összhangjában kibomló szólamvezetésnek nevezünk, nem meríti ki a *regény műfaji és értelmi sokszólamúságát*, épp az anyag – a zene és a nyelv anyagának – különbözősége miatt.

⁴ БАХТИН, М. М.: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Fordította: Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza. Budapest, Gond-Cura–Osiris, 2001. Az idézetek után zárójelben szereplő számok erre a kötetre vonatkoznak.

⁵ Itt jegyezzük meg, hogy az esztétikai és a poétikai elv feszültsége, valamint a formalizmus bírálata és a formaelv újraértelmezése reflektálatlanul maradt az első magyar nyelvű Bahtyin-kötet összeállítói részéről. Vö. БАХТИН, М. М.: *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Válogatta és fordította: Könczöl Csaba. Budapest, Gondolat, 1976. Így fordulhatott elő, hogy *A szó esztétikájához* című, a 20-as években készült írást a kötet címadó tanulmányaként szerepeltették, majd közvetlenül utána, az esztétikaiba mintegy „belesimulva” következik a Dosztojevszkij-regény poétikájáról szóló három fejezet, amely a 60-as években, láthatóan más szemléleti megközelítésből íródott.

⁶ КОМАРОВИЧ, В. Л.: Роман Достоевского «Подросток» как художественное единство. In: *Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы*. Т. 2. Ленинград–Москва, Мысль, 1924. 31–70.

Meg kell itt jegyeznünk azt is, hogy amikor Dosztojevszkij regényét a polifóniához hasonlítjuk, akkor ezt mindössze érzékletes analógiának szánjuk, s nem többnek. A polifónia és az ellenpont hasonlata itt csupán utal azokra az új problémákra, amelyek akkor merülnek föl, ha a regény konstrukciója szétfeszíti a megszokott monologikus egység kereteit, ahhoz hasonlóan, ahogy a zene is új problémákkal került szembe, amikor kilépett az egyetlen szólam biztosította lehetőségek köréből. De a zene anyaga és a regény anyaga között túlságosan nagy különbségek vannak ahhoz, hogy itt többről lehessen szó, mint egy érzékletes analógiáról, mint egy egyszerű metaforáról. Mindazonáltal ezt a metaforát alakítjuk át mégis a „polifonikus regény” terminusává, azon egyszerű oknál fogva, hogy ennél jobb elnevezést nem találtunk. Mindamellott nem szabad elfeledkeznünk az általunk alkalmazott terminus metaforikus eredetéről (32).

A polifonikus regényben ezért nem csupán szerkezeti elemek viszonyáról, azaz a kontrapunkt (ellentétek) elvének kompozicionális érvényesüléséről van szó. A polifonikus regény alapegysége ugyanis nem a fizikai hang, hanem az *(ambivalens) értelemmel átitatott szólam*, nem a mondat, hanem a *megnyilatkozás*, nem az egyetlen tudatba zárt eszme-ideológéma, hanem *két tudat határán élő „eszme-esemény”*, s végül nem a maga monologikus életvilágába zárt hős, hanem a *dialogikus érintkezésben részt vevő ember*. A zenei hang sosem lehet dialogikus, mint ahogy nem jöhet létre dialógus szövegelemek, nyelvi szintek, mondatok, ágensek, cselekményszerkezeti elemek között sem. Szemiotikai nyelven szólva: nem lehetséges dialógus a csupán *jelekként* felfogott hangok, mondatok, eszmék és hősök között. Dialógus csakis *értelmek és jelentések* között jöhet létre.

Mit jelent ez a regény világára nézve? Azt jelenti, hogy a polifonikus regényben nincsenek objektív dolgok vagy jelek, s így a regényben nem jelenik meg valamely objektíven adott valóság. „Dosztojevszkij soha nem ad objektív ábrázolást a környezetéről, az életformáról, a természetéről, a dolgokról, egyszóval semmiről, ami a szerző számára közvetlen külső adottság lenne” (126). A külvilág már értelmezett formában, *jelentések viszonyaként* mutatkozik meg a regényben, mégpedig azon jelentések viszonyaként, amelyek a hős tudatában a valóság vonásaihoz tapadtak: „Dosztojevszkij számára sosem az a fontos, hogy mi a hőse a világban, hanem elsősorban az, hogy milyen a világ a hősében, és milyen a hős önmaga szemében” (62). A *Bűn és bűnhődésben* ennek megfelelően nincsenek önmagukban ábrázolt terek, csupán megélt, megtapasztalt, *a beszélő szubjektum számára jelentést hordozó „szubjektív” terek* vannak: ilyen például Raszkolnyikov lakása, melyet a hős gyűlölettel szemlél, s amely hol a „kamra” („камерка”), hol a „ketrec” („клетушка”), hol a „teknősbékahéj” („скорлупа”), hol a „szekrény” („шкаф”), hol a „láda” („сундук”), hol a „hajófülke” („морской кают”), hol a „koporsó” („гроб”) elnevezéseket kapja. Ezek az elnevezések eltérő értelmeket konnotálnak. Mint ahogy Pétervár objektív világa sem jelenik meg a regényben, csupán a Raszkolnyikov számára jelentést hordozó Pétervár; ezt a szim-

bolikus Pétervárt a regény elején száraz, forró nyári hőség jellemzi, majd a regény végén az özönvíz képei reprezentálják. Ami „valóságos”, az a hős tudatának és öntudatának valóságán keresztül átszüremlő világ: az ábrázolás valódi tárgya eme *öntudat működése*.

Mint Bahtyin írja, Raszkolnyikov úgy appericipálja a világot és az embereket, mintha mindegyik egy-egy választ hordozna az általa feltett, őt kínzó kérdésre. „Raszkolnyikov [...] bármiről gondolkodik és beszél, mindenhez elevenen és személyesen odafordul. Egy tárgyra gondolni számára annyit jelent, mint hozzáfordulni. Ő nem gondolkodik a jelenségekről, hanem beszél velük” (297). A *jelentés* ilyen módon a *személyes jelenléttel* függ össze; a polifónia Dosztojevszkij regényében a hősök *perszonalisztikus* világlátásán alapul.

Ebből adódóan a dolgoknak nem csupán egyetlen jelentése lehet: minden jelenség egy másik szubjektum, egy másik tudat számára potenciálisan egy másik értelem, egy másik jelentés csíráját rejt. Ez pedig a *jelentések belső dialogizált-ságát* eredményezi a regény értelemvilágában:

Ahol mások mindössze egy gondolatot vettek észre, ő kettőt – kettéhasadást – tudott találni és kitapintani; ahol mások csak egy tulajdonságot láttak, ő felszínre hozott egy másik, vele ellentétes, szintűgy jelenvaló tulajdonságot is. [...] Dosztojevszkij minden szólamban két felelő szót hallott, minden kifejezésben észrevette a megbicsaklást és azt, hogy bármelyik pillanatban átfordulhat egy másik, ellentétes kifejezésbe (43).

A polifónia, valamint az alapját képező *belső dialogikusság* ily módon áthatja a regény egész értelmi terét, s kiterjed a szóra, a gondolatra, a megnyilatkozásra, a nyelvre és a műfajra.

A hősök szubjektív, perszonális világa azonban elkülönül a szerzői művészi gondolkodástól. Ebből a szempontból a Dosztojevszkij-regény világa *objektív regényvilág*, állítja Bahtyin, s éppen ebben különbözik a romantika világ- és irodalomszemléletétől. „Dosztojevszkij mint művész eljutott a tudatok életének és eleven együttélésük formáinak objektív meglátásáig” (46). Ez az objektivitás azonban nem a „megszokott” módon, nem a *szerzői távolságteremtésnek a XIX. századi regényben kialakult* kanonikus eszközeivel teremtődik meg, vagyis nem a stilizációval, a paródiával, a külső jellemzésekkel, vagy a személytelen hangvétellel. „A szerző a hős mindent elnyelő tudatával csupán egyetlen objektív világot állíthat szembe – más, vele egyenrangú tudatok világát” (65). Bahtyin ennél fogva vitatja Grosszmann álláspontját, miszerint Dosztojevszkijnél a „sokfajta anyagot »legvégül az ő személyes stílusa és tónusa hatja át«.” Mint írja, „Dosztojevszkij regényének egysége [...] mind a személyes stílus, mind a személyes tónus fölött valósul meg – amennyiben e személyességet úgy értjük, ahogy a Dosztojevszkij előtti regényben megjelent” (23). Nagyon fontos a megszorítás; ugyanis nem valamiféle általános személytelenségről van itt szó, hanem – az „objektivitáshoz” hasonlóan – a *személyesség fogalmának újraértelmezéséről*.

Látható immár, miért beszél Bahtyin valami új, eddig nem létező formáról és irodalmi műfajról: a polifonikus regény nem azonosítható *sem a szubjektív*, a szerző világszemléletéből és nyelvéből építkező, *sem az objektív*, a valóság távolságtartó ábrázolásával és a nyelvi jellemzés eszközeivel élő regénnyel. Olyan regény, amely felszámolja a szubjektum–objektum (én–világ) szembenállására építő hagyományos esztétikai formát és szemléletet, miközben *helyébe a dialógust mint ontológiai és poétikai elvet állítja*.

Miért dialogikus a regény?

A regényműfaj szempontjából különbséget kell tennünk a *polifónia* és a *dialógus* terminusok között. Kiindulópontként azt mondhatjuk: *a regény dialogikus műfaj*, Cervantes, Rabelais, Dickens és mások a dialogikus regénynyelv Dosztojevszkij előtti képviselői. A *polifonikus regény* azonban Dosztojevszkij alkotása, amely a dialogikus regénynyelv és formaelv kiteljesítéseként jött létre.

Fölmerül a kérdés, hogy miért nevezi Bahtyin dialogikus műfajnak a regényt, amikor a párbeszédes formát a köznapi értelemben nem az epikához és a prózához, hanem a drámához szoktuk sorolni. Bahtyin a külső, kompozicionálisan megjelenített dialógust (a személyek párbeszédét) megkülönbözteti a belső dialógustól, s ez utóbbi hozható összefüggésbe *a prózanyelv dialogikusságával*. A belső dialógus a prózában és a regényben egy *ábrázoló* és egy *ábrázolt* nyelv között hangzik fel. A regény világképe szerint ugyanis bármely, a világról kimondható igazság feltételez egy nyelvet, amelyen az adott igazságot kimondják. A regényben az igazság érvényének korlátait éppen az a nyelv jelöli ki, amelyen ez az igazság megfogalmazódik. Amikor a szerző megformálja az alakot, valójában azt a nyelvet ábrázolja, amelyen a hős a világot elgondolja, tudatosítja önmaga számára, s egyúttal azt a világszemléletet, értékkontextust és látókört, amely e nyelvben (a beszélő szubjektum intonációjában, beszédmanírjaiban) kifejezésre jut. Ezt a nyelvben megmutatózó álláspontot nevezi Bahtyin *szólamnak*, illetve – Humboldt nyomán – az alaki nyelv *belső formájának* vagy *képének*. A szólam azonban mindig belülről polemizált, amennyiben a szerzői nyelv *idegen elemet* csempész az egyedi megnyilatkozásba, *kétértelművé és ellentmondásossá téve a beszéd-szándékot*, s éppen ezáltal ábrázolja, objektiválja azt. A prózai szó ilyenkor kétféle irányultságúvá válik: egyszerre irányul *a beszéd tárgyára*, mint a többi hétköznapi szó (a szó intenciója), és *a másik szóra*, az idegen beszédre (az ábrázoló szó intenciója). A regényben ezért közvetlen, direkt megnyilatkozás voltaképp elképzelhetetlen: minden, a világról kimondott szóból kihallatszik a kívülállás jeleként szereplő második szólam, amely *a nyelvhasználó korlátait jelzi, a beszélő álláspontjának tipikusságára és elégtelenségére utal*. A regényben – mondja Bahtyin – a beszélő ember nyelvének *próbára tétele* zajlik.

A szerzői kívülállás formai megteremtésének eszköze a *stilizáció*, a *paródia*, a *szkáz* és a *dialógus*, attól függően, hogy a szerző milyen mértékben kívánja magától eltávolítani, objektiválni az adott álláspontot és nyelvet. Az ábrázolás mozzanata ugyanakkor nem vonja teljesen kétségbe az alak nyelvének belső igazságát. Dosztojevszkij álláspontja szerint „a világról kimondható igazság nem választható el a személyiség igazságától” (99). A szerző, bár jól látja az adott nyelv korlátait, többé-kevésbé maga is vállalja ezt a nyelvet; ezen a nyelven ugyanis olyasvalamit tud mondani, amit a magáén nem. Ezért hol eltávolodik a hős szólamától, hol eggyé olvad vele. Ez az egyidejű kívül- és belülállás, az ábrázoltság és az ábrázoló funkció váltakozása a *regényszerű dialógus alapja*. Bahtyin szerint a szubjektív intenció objektiválása, a beszédszándék megkettőzése a szóban nem destruktív, hanem alkotó mozzanat, a regény önkritikus, reflexív nyelvének megnyilvánulása: „Az igazán alkotói szólam csak második szólam lehet a szóban”.⁷

Dosztojevszkij világa azonban mélyen perszonalizált világ. Itt a hős egyéni vagy szociális tipikusságát a hős személyessége váltja fel, ami a nyelvben is megmutatkozik. Ezért „a Dosztojevszkij-hősök megnyilatkozásai [...] az idegen szóval folytatott kiúttalan harc küzdőterévé válnak. [...] A hős szavát nem lehet teljesen legyűrni: ez a szó mindvégig szabad és nyitott marad”.⁸ Ennek következménye, hogy Dosztojevszkij nem él a nyelvi jellemzés eszközével:

Dosztojevszkij sokszólamú regényében [...] kisebb mértékű a nyelvi differenciáltság, azaz kevesebb különféle nyelvi stílus, helyi és szociális dialektus szakzsargon stb. lelhető fel, mint a monologikus írók műveiben [...] Sőt egyenesen úgy tűnhet, mintha Dosztojevszkij regényeinek hősei egy és ugyanazon a nyelven beszélnének – szerzőjük nyelvén. [...] A polifonikus regényben a nyelvi rétegek sokféleségének és a beszédjellemezés funkciójának jelentősége ugyan megőrződik, de lényegesen csökken, s ami a fő – e jelenségek művészi funkciói változnak meg (224–225).

A polifonikus regényben így a prózanyelv belső dialogizáltsága *új formát ölt*.

1) A hős szólamában jelentkező belső megosztottságot nem a szerzői kívülállás objektív pozíciója, hanem a *másik ember idegen szólama* teremti meg. E *másik* a kisregényekben és elbeszélésekben még absztrakt formában jelentkezik: a *nem-én*, a *másik mint olyan* („ők mindnyájan”). E „másik” szólama azonban végérvényesen behatolt az odúlakó (*Feljegyzések az egérlyukból*) saját szólamába. Ő érzékeli ezt, s mégsem tud megszabadulni tőle, nem tud sem rácáfolni, sem függetlenedni tőle. A hős tudata és szólama mintegy ördögi körben mozog: a hős egyszerre igyekszik cáfolni és igazolni önmagát a *másik* szólama és nézőpontja

⁷ ВАНТИН, М. М.: i. m. 1986. 490.

⁸ БАХТИН, М. М.: Слово в романе. In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература, 1975. 161.

előtt. Az odúlakónak ezt az idegen szólammal folytatott belső polémiáját Bahtyin „rossz végtelenségű dialógusnak” nevezi, éppen sajátos lezárhatatlansága miatt.

2) A beszédjellemezés hiányában itt a *hangsúly, az értelmi akcentus és a tónus megváltozása* az, ami megteremti az értelem belső megvasadtságát. A *hasonmásban* az „ifjabb Goljadkin” az „idősebb” Goljadkin saját szavait, saját tulajdon szólamát suttogja a fülébe, de megváltoztatott, idegen, gunyoros hangsúllyal, amitől e szavak új, „nemkívánatos” második értelemmel telítődnek a számára. Mi több, az egész cselekmény a hős három szólamának egymásba hatolására és interferenciára épül.

E három szólam – Goljadkin második, másik embert helyettesítő szólama, első, a másik szava elől elrejtőző szólama [...] s végül a fülében örökösen ott csengő idegen szólam – olyan bonyolult kölcsönviszonyban áll egymással, hogy elégséges anyagot szolgáltat az egész műbeli bonyodalom számára (267).

A nagyregényekben ismét jelentősen megváltozik a dialógus szerepe, mivel az elbeszélésekkel szemben itt a *másik* konkrét, egyedi életvilág és önálló tudat képviselőjeként jelenik meg. A legfontosabb *esemény* itt az egyenrangú tudatok *dialogikus érintkezése*. Az *én-te* kölcsönössége a *személyesség* közös aktusává válik: a *te* a még kifejtetlen értelem képviselője, az *én* másként-létének, az *én*-ben rejlő kifejtetlen értelemnek a képviselője; benne egy másik létmódus, a *létben részesülő alanyiség* lehetősége mutatkozik meg az *én* számára. Innen ered Bahtyin pátoza a dialógust illetően: „Lenni annyi, mint dialogikusan érintkezni. Amikor a dialógus véget ér, minden véget ér. [...] Két szólam az élet minimuma, a létezés minimuma” (315). Ennek megfelelően *A Karamazov testvérekben*, *A félkegyelműben* és *az Ördögökben* a szólamok összekapcsolódása formailag is újszerűen jelenik meg:

Dosztojevszkij két hőst mindig úgy állít színre, hogy mindketten intim kapcsolatban vannak a másik belső szólamával, jóllehet többé már egyikük sem a másik belső szólamának közvetlen megszemélyesülése (318).

Aljosa Karamazov mintegy képessé válik rá, hogy belépjen testvére, Iván belső dialógusába, s válaszoljon arra a kérdésre, amelyet Iván saját belső dialógusában tett fel önmagának, vagyis hogy ő felelős-e apja haláláért?

[...] az a tény, hogy saját titkos szavait egy idegen szájból hallja, Ivánban ellenállást és gyűlöletet vált ki Aljosa irányában [...] Aljosa tökéletesen tudja ezt, de előre látja, hogy Iván – a „mély lelkiismeret” – előbb vagy utóbb elkerülhetetlenül kategorikus igenlő választ ad magának tulajdon kérdésére: én öltem meg. Az ember, Dosztojevszkij elgondolása szerint, nem is adhat másmilyen választ önmagának. De éppen ilyenkor van szükség Aljosa mint *másik* szavára (320).

Az egyenrangú világok dialógusáról természetesen csupán a főszereplők vonatkozásában beszélhetünk. A regényben megjelennek objektumszerűen ábrázolt alakok is: ilyen például Luzsin (*Bűn és bűnhődés*), Lebegyev (*A félkegyelmű*), az öreg Szokolszkij herceg, Lambert (*A kamasz*), Sztyepan Trofimovics, Pjotr Sztyepanovics (*Ördögök*) vagy Miuszov figurája (*A Karamazov testvérek*). Ezek a hősök éppen saját világukba zártóságuk révén szólamuk monotonitására vannak kárhóztatva, s ami a fő: ezek a szereplők nem érzékelik saját nyelvük és világképük korlátait. Jóllehet ők is egy-egy feleletet hordoznak a regény alapkérdéseire, ám ezek a válaszok meglehetősen sematikus, a mindennapiságot képviselő vagy irodalmi mintákat követő válaszok.

A „befejezetlen” hős és az elbeszélhetőség problémája

A „polifonikus regény” perszonális világképével összhangban Dosztojevszkij alapvetően eredeti módon fogja fel hősét. Miben áll a hős eredetisége? Bahtyin szerint a hős *szabadságában és önállóságában*. Amikor a hős poétikai és esztétikai értelemben vett szabadságáról beszélünk, akkor *az ábrázolásmód bevett, kanonikus megkötöttségei alóli felszabadulásra* kell gondolnunk. Míg a „monologikus” regényben a hős csak azt teheti, amit jelleme (belső pszichológiája) vagy életkörülményei logikusan – azaz a szerző által kiszámítottan – diktálnak a számára, Dosztojevszkij polifonikus regényében a hős cselekvéseit, világlátását, gondolkodását, küllemét *nem lehet a jellem, a szociális helyzet, az életkörülmények* (lásd: *milióelmélet*) *felől magyarázni*, nem lehet ezekre az instanciákra visszavezetni vagy azokból eredeztetni.

A jellemek tekintetében azt kell mondanunk, hogy a Dosztojevszkij-alakoknak a hagyományos értelemben nincs kész karaktere. Jellemzéseiben Dosztojevszkij leginkább metaforikus megnevezésekkel illeti hőseit: „álmodozó” („мечтатель”), „odúlakó” („подпольный человек”), „zálogos” („закладчик”), „játékos” („игрок”), „nevetséges ember” („смешной человек”) stb. Ezek a „jellemvonások” sokkal inkább értelmezésre szoruló, a műalkotások szövegében és világában értelmezhető meghatározások, semmint valamely előzetes tipikusságok.

Az identitás megteremtésének másik kanonikus eszköze a XIX. századi regényben a hős életrajza és társadalmi helyzete. Bahtyin ebben a tekintetben analógiát lát a Dosztojevszkij-regény hőse és a kalandregény hőse között. A kalandszüzsé ugyanis nem épít meglévő és állandósult – családi, társadalmi, életrajzi – kapcsolatokra. A kaland elvágja a mindennapi élethez fűződő szálakat, hisz épp a megszokott, mindennapi életből való kilépést jelenti. A kaland hőséneke ezért *nincs előzetesen kialakult identitása: a hős a kalandok során, a kalandhelyzet döntési és cselekvési kényszere folytán tesz szert önazonosságra*. Éppen ez az analógia lényege: a Dosztojevszkij-hős sem úgy kapcsolódik a cselekményhez,

mint olyan ember, aki kialakult, befejezett, akinek az életben meghatározott helye van, és fel van vértézve rétegének, osztályának, családi helyzetének, életkorának stb. konkrét jegyeivel. A „tipikus” Dosztojevszkij-hősök – a fegyenc, az egyetemista, a szerzetes, a félkegyelmű, a prostituált, az író, a gyerek, a kamasz, az öregember stb. – társadalmi pozíciójukat tekintve olyan *átmeneti, határhelyzetben élő* emberek, akiket sokkal inkább társadalmon kívüliségük, semmint társadalmi beágyazottságuk jellemez. A társadalmon kívüliség azonban nem egyenlő a szociális helyzettel: Makar Gjevuskin, Sztavrogin vagy Raszkolnyikov egyaránt *határhelyzetben* él, annak ellenére, hogy szociális státusuk nagyon különböző. Éppen a *szilárd létalapok elvesztése* az, ami közös bennük: a tisztán emberi lét-helyzet hasonlósága.

Ezért a *Dosztojevszkij-szakirodalomban készült sokféle hőstipológiával szemben fenntartással kell élnünk*. A típusokba sorolás éppen az *ábrázoltság költői elvét hagyja figyelmen kívül*.

Ugyanakkor van két lényeges különbség is a kalandregény hőse és a polifonikus regény hőse között:

1) A kalandregényben a hős (a proppi mesehőshöz hasonlóan) alá van rendelve a cselekményszerkezetnek, s voltaképpen bizonyos funkciót betöltő komponensként csak azt teheti, amit a cselekmény az adott ponton megkövetel tőle (párviadal, eltávozás, hazatérés, megmentés stb.). Ezzel szemben Dosztojevszkijnél a kalandszüzsé csupán eszköz, amely *a tisztán emberi jelleg felszínre hozatalát szolgálja*.

A kalandszüzsé Dosztojevszkijnél mély és kiélezett problématudattal kapcsolódik össze [...] a kalandszüzsé különleges helyzetek elé állítja az embert, feltárja lényegét és provokálja, különleges és váratlan körülmények közepette hozza össze és ütközteti meg más emberekkel, pontosan abból a célból, hogy az eszme-embert, vagyis az „embert az emberben” próbára tegye (133, kiemelés – M. B.).

2) A kalandregényben a hős cselekedeteinek sora beilleszkedik a kor egységes és szilárd, monologikus világvilágképebe, a kalandok értelmét felfogni képes közönség viszonylag homogén recepció-horizontjába, s így tudatosul. Ezzel szemben Dosztojevszkijnél nincs egyetlen monologikus világvilágkép, amelyben a hősöknek és cselekedeteiknek eleve kijelölt helye lenne. A különböző hősök individuális tudata *önálló világvilágképek* sokaságát hozza létre a regényben: ahány hős, annyi különféleképpen tudatosított, különféle módon megkonstruált világ – ezt nevezi Bahtyin *a hős önállóságának*. Dosztojevszkij polifonikus regényében „a hős összes megfogható objektív tulajdonsága, társadalmi helyzete, szociológiai és karakterológiai tipikussága, egész habitusa, lelki berendezése, sőt, még a külleme is [...] átváltozik a hős önreflexiójának objektumává, öntudatának tárgyává” (63). Dosztojevszkij hőse ezáltal felülkerekedik mindenfajta külső etikai-megismerő szempontból való

szemléletettség, másfelől saját esztétikai megalkotottságát érzékelve igyekszik kibújni bármiféle lezártág, megformálhatóság, „befejezhetőség” alól. Ez a hős soha nem azonos önmagával, nincs afféle identitása, amely alapján az olvasó tárgyként tekinthet rá, külső pozícióból megítélheti, véleményt formálhat róla, sőt: fellázad a külső pozícióból való megítélés ellen. Az identitás elvesztése egyúttal a szubjektumlét kezdeteként mutatkozik meg: „Dosztojevszkij művészi koncepciója szerint a személyiség legigazibb élete azokon a pontokon folyik, ahol az ember elveszti önmagával való azonosságát, áttöri azokat a határokat, amelyek őt mint dologi létet meghatározzák...” (78). A hősnek itt tehát nem meghatározottsága van, hanem állandó *önmeghatározási kísérletei*. Ezt nevezetjük Dosztojevszkijnél a hős „emancipálódásának”, s ez az, ami kiteljesíti a hős esztétikai értelemben vett *szabadságát* és *önállóságát*, voltaképp „szerzővé válását”:

Az emberben mindig ott rejlik még valami, amit csak ő maga bontakoztathat ki az öntudatosodás és a nyelv szabad aktusaiban, és ami nem alkalmazkodik a mindent külsővé-idegenné változtató személytől elvonatkoztatott determinációhoz” (76). [...] A személyiség igazi léte csak dialógikus behatolás számára elérhető, amelyre reflektálva a személy maga tárulkozik föl szabadon (78).

A hős vonatkozásában fontos lehet még röviden kitérnünk a polifonikus regény és a nevelődési regény elvi különbségére. Bahtyin Engelgardttal szemben *elveti a hős fejlődésének, átalakulásának* lehetőségét, ami a nevelődési szüzésé alapját képezhetné. Engelgardt ugyanis három síkon, a közeg, a talaj és a föld síkján vizsgálja a hős fejlődését, s megállapítja, hogy azok a szellem dialektikus fejlődésének három különböző szakaszát képviselik, amelyeket a hősöknek be kell járniuk. Amikor Bahtyin mindezt tagadja, nem csupán a szüzésé, a cselekmény eljelentéktelenítését állítja, hanem ezzel egyidejűleg az *idő* – a cselekményidő – *kiiktatását* is vallja. Szerinte *Dosztojevszkij művészi szemléletmódjának alapvető kategóriája nem a változás, hanem az egymás mellett élés és kölcsönhatás*. A polifonikus regény az idő legyőzését, sőt „az idő időben történő leküzdését” demonstrálja (41). Az ember nem fejlődik az időben, hanem a jelenben él: Dosztojevszkij igyekszik kiiktatni az időt, s „még az egyes ember belső ellentmondásait és belső fejlődési szakaszait is térbelivé dramatizálja” (40). Az *idő térbeliesztése*: ez a polifonikus regény elbeszélő modelljének egyedi sajátossága. Az idő kiiktatásának azonban súlyos következményei vannak az elbeszélhetőségre nézve, hiszen az időt a narratológia mai állása szerint minden elbeszélés alapjának tekintjük. Kissé sarkítva azt mondhatjuk: a dosztojevszkiji hőst Bahtyin szerint nem lehet sem elbeszélni, sem az időrendre és az okságra épülő cselekmény részévé tenni. Az egyetlen *esemény*, amelynek a hős a részesévé válik – annak az *interszjektív* viszonyának a létrejötte, ami őt a világhoz, a dolgokhoz, az eseményekhez, a másik emberhez és önmagához fűzi.

A belső ember birtokába jutni, azt meglátni és megérteni nem lehet, ha érzéketlen, semleges analízis objektumává tesszük. A belső embert ábrázolni – Dosztojevszkij felfogása szerint – szintén csak a másik emberrel folytatott érintkezésén keresztül lehetséges. Csak a kontaktusban, az ember és ember közötti kölcsönhatásban tárul fel az „ember az emberben” mind mások, mind önmaga számára (315).

A személyes igazságtól az „eszme-eseményig”

B. M. Engelgardt meghatározása szerint az eszme a Dosztojevszkij-regény hőse. Mit vitat Bahtyin Engelgardt eszmeregény-konceptiójában? Az eszme a polifonikus regényben nem az ábrázolás elve, hanem az *ábrázolás tárgya* – írja Bahtyin. Mit jelent ez? Elsősorban azt, hogy nem a szerzőnek van eszméje, hanem a hősnek: az eszme „csupán a hősei számára válik a világ meglátásának és megértésének [...] alapelvévé” (35). Azaz Dosztojevszkij *nem ír „eszmeregényeket”,* még kevésbé „tézisregényeket”, ahol az ábrázolás célja egy ideológiai tanuláshoz való eljutás, s ha az „eszmeregény” kifejezés Engelgardt nyomán elterjedt, akkor magyarázatra és pontosításra szorul. Szögezzük le: Dosztojevszkij regényeiben *semmiféle kifejtett eszmerendszert nem találunk, sem a szerző, sem a hősök világszemlélete vonatkozásában.* Talán furcsa, de igaz: a vidéki élet, a katonaélet, a párizsi élet, a magánélet jeleneteit ábrázoló „realista” Balzac sokkal inkább egy monologikus eszmerendszer felől írja meg műveit, mint az ideológus-hősöket felvonultató Dosztojevszkij. Gondoljunk az *Emberi színjáték* előszavára, s benne a pozitívizmus – Swedenborg, Leibniz, Bonnet, Kant, Montesquieu és mások – eszmevilágára, az Állatvilág és az Emberiség típusainak fantasztikumba hajló analógiáira, vagy a balzaci „kis erkölcs” és a „nagy erkölcs” különbségére.

Ugyanakkor látnunk kell, hogy a Dosztojevszkij-hősök eszméi már önmagukban is meglehetősen egyedi képződmények. Az eszmék „prototípusai” ugyan többé-kevésbé azonosíthatóak – részint a nagy európai filozófiai áramlatokból, részint az ortodox kereszténység vallásfilozófiai hagyományából, részint pedig az orosz pocsvennyik-eszmeiségből származnak. Az absztrakt eszmék és az ábrázolt, azaz megformált, művészi jelentést hordozó eszmék között azonban jóformán csak érintőleges kapcsolat áll fenn: áthallások csupán a magukban vett monologikus anyagok (a tartalmak) között keletkezhetnek. Az eszmék a polifonikus regényben *gyökeresen új művészi létszférába lépnek,* s új, *művészi funkciót* töltenek be.

Miben áll az eszme művészi funkciója a polifonikus regényben? Először is, az eszme itt mindig a maga konkrét egyediségében, a megélt, megtapasztalt, létszerű realitásában jelenik meg. Az eszme, mondhatni, a tudat és az öntudat működésének formája. Amikor az önmagára ébredt *én* tudatosítja saját viszonyát a világhoz, *szemléletre tesz szert:* az eszmét mint tudati működést *e létre vetett pillantással*

azonosíthatjuk, függetlenül az eszme tartalmától. Az eszme a világ megértésére hangolt létezés: „az ember csak akkor győzheti le saját »dologiságát« és válhat »emberré az emberben«, ha belép az eszme tiszta és lezáratlan szférájába” (108). Dosztojevszkij regényeiben ezért nincsenek senkihez sem tartozó, személytelen eszmék: minden világnézetet személyes élmények hatnak át, ezért az eszme bensőségesen személyes és szenvedélyes alakot ölt. A hős maga építi fel, „küzd ki” eszméjét, s rögtön egzisztenciális helyzeté fordítja, azaz önmagán próbálja ki. „A gondolat így a maga módján mindig esemény, és elszakíthatatlan az őt gondoló embertől” (46). Valamint: „Dosztojevszkij álláspontja szerint a világról ki mondható igazság nem választható külön a személyiség igazságától” (99).

Kérdés persze, mit értünk a „személyiség igazságán”? Nyilvánvaló, hogy ez az igazságfogalom nem az idealista filozófia igazságfogalmából táplálkozik, amely mindig az egyén feletti, általános tudat igazságához igazodik. „Az igazság szempontja nem ismer individuális tudatokat. A megismerő individuumot csak egyetlen módon tudja számba venni az idealizmus: hibaforrásként” (102). Ezzel kapcsolatos Dosztojevszkij közismert metaforája is az „eszme-érzésről”: „Ha az ember egy uralkodó eszme hatása alá kerül, s ez az eszme kitölti elméjét és szavát, akkor igazán nem tudom elképzelni, hogy még mással is foglalkozzék azon az egy eszmén kívül” – mondja *A kamasz* című regény egyik hőse.

Ott a hiba, hogy Kraftnál nemcsak logikai következtetésről van szó, hanem, hogy úgy fejezzem ki, következtetése érzelmmé változott. Nem mindenki egyforma; van, akinél a logikai következtetés szenvedélyes érzéssé alakul át, s ez az érzés egész lényén elhatalmasodik, nehéz kiirtani vagy átformálni. Az ilyen embert csak azzal gyógyíthatjuk meg, ha megváltoztatjuk ezt az érzést, ez pedig csak úgy lehetséges, ha más, éppoly erős érzellemmel helyettesítjük. Ez mindig nehéz, némely esetben pedig lehetetlen.⁹

Arról sem feledkezhetünk meg, hogy az eszme Dosztojevszkij szövegvilágában nem az „ésszel” („разум”, „ум”), hanem a „képpel”, az „ábránddal”, a „fantáziával”, a „káprázattal” van összefüggésben („идея”, „мечта”, „фантазия”, „воображение”). Ebben a tekintetben nincs különbség Makar Gyevuskin „kisember-eszméjének” (*Szegény emberek*), Goljadkin „hasonmás-eszméjének” (*A hasonmás*), Raszkolnyikov humanista-eszméjének (*Bűn és bűnhődés*), Miskin „együttérzés-eszméjének” (*A félkegyelmű*), Iván „»mindent szabad« eszméjének” (*A Karamazov testvérek*) vagy a zálogos „Faust-eszméjének” (*A szelíd teremtés*) a működése között, jóllehet tartalmi vonatkozásban ezek az eszmék szögesen ellentétes értékrendeket és világszemléleteket képviselnek. Ezért redukáló, ha a polifóniát tisztán eszmék harcának, küzdelmének vagy vitájának fogjuk fel, míg a polifo-

⁹ DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A kamasz*. Fordította: Szöllősy Klára. Budapest, Európa, 1982. 67.

nikus regénybe csupán a – filozófiai értelemben vett – „antinómiák” működését látjuk bele. Dosztojevszkij regényeiben nem maguk az eszmék vagy a bennük kifejezett „monologikus” igazságmodellek, hanem a *szólamok*, a „személyes igazságok” küzdenek egymással, s mint láttuk, ez a küzdelem nem csupán a személyek között folyik, hanem a személyiségen belül is zajlik. Az eszme, mondhatni, *a szólam külső formája*, „csupán »médium«, próbakő, az a forma, amelyen keresztül »az emberben lakozó emberi« a felszínre törhet, az a közeg, amelyben az emberi tudat a maga legmélyebb lényegiségében föltárulkozik egy másik tudat előtt, egy másik tudat számára” (99).

A szólam belső megosztottságának egyenes következménye, hogy a hős eltávolodik saját eszméjétől. Az *eszme ezáltal a hős identifikációjának* részévé válik: a hős önazonosságának hiányát (azaz nyitottságát, „befejezetlenségét”) jelzi, hogy már nem tud azonosulni korábbi eszméjével. Ezért cseng hamisan minden olyan mondat, amely azzal kezdődik: „Raszkolnyikovnak az az eszméje, hogy...”, mivel valójában sehol nem találkozunk az eszme részletes kifejtésével a műben, különösen a gyilkosság indoklásaként nem. Csupán mozaikokból, illetve Porfirij interpretációjából tájékozódhatunk Raszkolnyikov cikkeinek tartalmáról.

A dosztojevszkiji értelemben vett eszméhez ugyanakkor nem tanulmányai, ismeretei vagy életútja (gondolati fejlődése, nevelődése) során jut el az ember: az eszme *egyszer csak, hirtelen* szöveget üt a fejében, mint egy sajátos érzés, hangulat, *diszpozíció*, váratlan léttapasztalat, amely rabul ejti őt. Dosztojevszkij egy publicisztikai írásában a következőképpen ábrázolja a „fukarság-eszme” keletkezését az emberben (fontos itt hangsúlyozni, hogy a fukarság nem jellemvonás vagy attitűd Dosztojevszkijnél, hanem eszme!):

Feltűnt hirtelen egy új Harpagon, aki a legszönyűbb szegénységben halt meg, nagy halom arany birtokában. Ez az öregember [...] bizonyos Szolovjov, nyugalmazott címzetes tanácsos, körülbelül nyolcvanesztendős volt. Három rubelért bérelt magának egy spanyolfallal elkerített sarkot. Szolovjov már több mint egy éve élt mocskos zugában, nem foglalkozott semmivel, állandóan panaszkodott szűkös anyagi helyzetére, sőt színlelt szegénységéhez híven a lakásért sem fizetett [...] Hatvan évvel ezelőtt Szolovjov valószínűleg hivatalnok volt, fiatal volt, úgy húszéves. Talán ő is lelkesedett egykor, bérkocsin utazott, ismert egy Lujzát, és színházba járt [...] De *hirtelen történt vele valami, mintha meglódították volna, egyike azon eseteknek, melyek egy szempillantás alatt megváltoztatják ez egész embert, úgy, hogy maga sem veszi észre. Talán volt egy pillanat, amikor mintha megvilágosodott volna előtte valami, és megijedt valamitől.* És amiképp Akakij Akakijevics kuporgatja a garasokat a nyusztprémre, ő is félretesz a fizetéséből és kuporgat, kuporgat nehéz napokra, nem tudni mire, csak éppen nem nyusztprémre. [...] Gyűlik a pénz, és ő mind félénkebb és félénkebb lesz. Évtizedek múlnak el. [...] Hallgat és kuporgat, egyre kuporgat. Édes is, rettenetes is az érzés, s a rettegés egyre jobban szorítja a szívét,

végre hirtelen pénzzé teszi mindenét, és elrejtőzik egy szegényes zugban¹⁰
(Kiemelés – S. H. G.).

Ez a leírás jól mutatja a hős ambivalens viszonyát saját eszméjéhez: az eszme feleletet hordoz valamely egzisztenciális tapasztalatra, átélt helyzetre. Adott esetben rossz, nem megfelelő felelet, s emiatt a hős szenved, mivel érzi, hogy az eszme elzárja előle a valódi megértés lehetőségét. „Ez a gondolat még nincs teljesen eldöntve a szívében, és kínozza...” – mondja Zoszima Ivánnak, s ugyanez a gyötördés jellemzi a gyilkosság előtt álmodó Raszkolnyikot. Ezért mondhatjuk, hogy az eszme mintegy „lejátszódik az emberben”, „megtörténik az emberrel”, azaz *eseményszerű*. Éppen az eszmébe vetett hit megrendülése hozza létre a hős küszöbhelyzetét. Ez az egyetlen „adottság”, amely már a regény kezdetén a hős sajátja, s éppen ez sarkallja őt a dialógusba való belépésre. Ebben a vonatkozásban a Dosztojevszkij-hősök archetípusa Don Quijote, aki – mint azt Dosztojevszkij egyik ars poetica írásában megfogalmazta – „az örültségig hisz ábrándjában, melynél fantasztikusabbat már el sem lehet képzelni”, azonban „hirtelen kétségbe és tanácstalanságba esik, s egész hite csaknem belerendül”.¹¹ Az eszmébe vetett bizalom megrendülése Dosztojevszkijnél láthatóan a legképtelenebb, legfantasztikusabb, *botrányos* tettek sarkallja a hőst, amelyek hol komikumba fulladnak (például Goljadkin lánykérése vagy az odúlakó bosszúja a rajta esett sérelemért), hol tragédiába torkollnak (mint például Raszkolnyikov gyilkossága vagy Kirillov és Kraft öngyilkossága). Az eszmével folytatott küzdelem valójában az önértelmezés generátora a regényben. Ezért az eszme a polifonikus regényben nem lezárja a hőst, hanem *felnyitja*: a hős mindent megtesz, hogy az őt gyöttrő kérdésekre válaszokat csaljon ki a másiktól, a dolgoktól, a világtól. Az eszmét ezért Dosztojevszkij rögtön egy másik eszme megvilágításában, a gondolatot egy másik gondolat fényében mutatja meg. Emiatt *maga az eszme is dialogikus képződmény*:

Az eszme – ahogy Dosztojevszkij, a művész látta – nem valamilyen szubjektív individuálpeszichológiai képződmény, amelynek „állandó tartózkodási helye” az ember fejében van; nem – az eszme mindig interindividuális és interszjektív, létezési szférája nem az egyéni tudat, hanem a különböző tudatok közötti dialogikus érintkezés. Az eszme olyan *eleven esemény*, amely két vagy több tudat dialogikus találkozási pontjában játszódik le. Az eszme ebben a vonatkozásban hasonlít a szóhoz is, amellyel dialektikus egységben van. Ahogy a szó, az eszme is azt akarja, hogy a többi szövegek és a sajátjától eltérő álláspontok meghallják, megértsék és tőlük feleletet

¹⁰ DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: Pétervári látomások versben és prózában. Fordította: Grigássy Éva. In: DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: *Tanulmányok, vallomások*. Budapest, Európa, 1985. 234–237.

¹¹ Vö. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: A hazugságot a hazugság menti. In: DOSZTOJEVSZKIJ, F. M.: i. m. 1985. 149.

kapjon. Az eszme – éppúgy, mint a szó – lényege szerint dialogikus, a monológ mindig csupán kifejtésének konvencionális kompozíciós formája... (111, kiemelés – M. B.)

Az eszmében mindig van valami kifejtetlen többlet, amelyet az eszmét szólamként hordozó ember kölcsönöz a gondolatnak. Az eszme a polifonikus regényben a maga kimondhatatlanságában, kifejezhetetlenségében éppen ezt az értelem-többletet demonstrálja.

Dialógus és karnevál: a polifonikus regény műfaji emlékezete

Bár a regény elszakíthatatlan attól a társadalmi közegtől, amelynek talaján létrejött, az irodalomtudományi megközelítés homlokterében *a polifonikus regény mint műfaj művészetén belüli fejlődésének kell állnia*. Elsősorban azért, mert – ahogy Bahtyin írja – „a polifonikus regény felfedezése, Dosztojevszkij nagy érdeme, túléli a kapitalizmust” (50), vagyis azt a kort, amelynek ellentmondásai – az ember eldologiasodása, az egységes etikai-megismerési világkép szétesése, a társadalom szilárd kötelékeinek felbomlása, az értékek viszonylagossá válása, a szociális igazságtalanságból fakadó emberi kiszolgáltatottság – *látens kérdések* formájában kétségtelenül ott munkálnak a regényben. A téma azonban épp a hősök válaszreakciójának ábrázolása nyomán alakul ki: az önmagukat feleletként, replikaként érzékelő hősök dialogikus válaszreakciója részben független a kérdések tartalmi vonatkoztatásaitól. A polifonikus regény sajátosságait Bahtyin ezért *a történeti poétika síkján* vizsgálja tovább.

A Dosztojevszkij-regény műfaji heterogenitását először Leonyid Grosszmann állapította meg. Ő volt az, aki az elbeszélés és a cselekmény szakadozottága és töredékessége mögött a sok különféle stílus és műfaj (bűnügyi történet, filozófiai hitvallás, bulvárnovella, vallomás, újsághír, misztériumjáték stb.) keveredését feltételezte:

Jób könyve, János Jelenései, az evangéliumi szövegek, egyszóval mindaz, amiből regényei táperezüket merítik, és ami egy-egy fejezetének egész alaphangját megadja, furcsán ötvöződik újságszövegekkel, anekdotákkal, paródiával, utcai jelenetekkel, groteszk, sőt pamfletszerű elemekkel. Dosztojevszkij merészen hajít bele olvasztótégelyébe minden útjába kerülő új elemet [...] azzal a tudattal és hittel, hogy alkotó lázának hevében [...] új összetétellé ötvöződnek (22).

Bahtyin ezt a műfaji heterogenitást elméleti alapról közelíti meg, s azt feltételezi, hogy a különmű műfajok „regényesítése” általában véve a dialogikus regény-

nyelv műfaji tradíciója. Mint megállapítja, a regény műfajának három eredője van: az *eposz*, a *retorika* és a *karnevál*. E három eredő az európai regény fejlődésének három vonulatát jelöli ki: az epikus, a retorikus és a karneváli vonulatot. Bahtyin feltételezése szerint a regény és a széppróza fejlődésének harmadik válfaját képező karneváli hagyomány a dialogikus regénynyelv archaikus szemantikáját őrzi, s ez jelenik meg Dosztojevszkij polifonikus regényében is.

Bahtyin ezzel kapcsolatban bevezeti a *műfaji emlékezet fogalmát*. A műfaj eszerint nem külső, kijegecesedett váz, megdermedt, kiüresedett értelmi sablon, hanem eleven értelemkésztetés, amely az *egyedi műben* képes megújulni és újjászületni. A műfaj történetisége: a belső formájában őrzött *alkotó, kreatív emlékezet*; az alkotás: e belső értelemlehetőség felélesztése és újrateremtése a jelenben. Hozzáteesszük, hogy ez a meghatározás Humboldt megállapítását idézi a nyelvről: „az egyszer már szilárdan megformált elemek” holt tömege „mégis a soha véget nem érő meghatározhatóság eleven csíráját hordja magában”.¹²

A könyv e 4. fejezetének (*A műfaj és a szüzsészerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben*) keletkezéséről annyit érdemes megjegyeznünk, hogy e fejezet nem szerepel az 1929-es Dosztojevszkij-könyvben. Ennek az az oka, hogy 1934–1935-ben születik *A szó a regényben* című könyve, 1941-ben pedig *A regénynyelv előtörténetéhez* című munkája,¹³ amely elméleti alapozást szolgáltat a 4. fejezethez. Bahtyin mindkettőben azt a gondolatot fejti ki, hogy az európai regény dialogikus „stilisztikai vonulata” a népi kultúrában gyökerező karneváli műfajokból fejlődött ki. Ezzel párhuzamosan a 40-es évekre fejezi be Rabelais-ról szóló monográfiáját, ahol Rabelais regényét az irodalom karnevalizációjának egyik mintaképeként mutatja be.¹⁴

Ezek után megkísérli feltárni a regény szerkezetében kimutatható műfaji hagyományokat. Bahtyin két nagy műfaji hagyományt nevez meg a karneváli, ún. „komoly-nevettető” hagyományon belül: az egyik a *szókratészi dialógus*, a másik a *menipposzi szatíra* (menippea). A menippea forrásvidékén feltűnik még három műfaj: a diatribé, a soliloquium és a szümposzion műfaja. Ezeket a műfajokat a karneváli tudat és világszemlélet vidám viszonylagossága, feltételes légköre hatja át. E műfajok szemben állnak a korban uralkodó hivatalos monologizmussal, nem a hagyományra, hanem a *valóság megtapasztalásának lezáratlan jelenére* és a szabad fantáziára alapozódnak. Fő témájuk az igazság keresése, próbára tétele, s egyúttal több igazság együttlétére orientálódnak. Igen érdekes a szókratészi dialógus két alapvető eljárás módja, a *szünkrizisz* és az *anakrizisz*. „A szünkri-

¹² HUMBOLDT, Wilhelm von: *Válogatott írásai*. Fordította: Rajnai László. Budapest, Európa, 1985. 109–110.

¹³ BAHTYIN, M. M.: A regénynyelv előtörténetéhez. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 217–257.

¹⁴ Magyarul: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította: Könczöl Csaba, Raincsák Réka. Budapest, Osiris, 2002.

szisz alatt az egy tárgyra irányuló, különböző nézőpontok szembeállítását értették [...] Az anakriszisz alatt azokat a módszereket értették, melyekkel provokálni lehetett a beszélgetőtárs szavait, arra lehetett kényszeríteni, hogy kimondja a véleményét, ne hallgasson el semmit...” (139). A szókratészi dialógus sajátossága még az ún. „küszöbhelyzet”: a lélek halhatatlanságáról folytatott beszélgetés például a *Phaidónban* a halál előtti helyzetben hangzik el, ami a *határon létezés helyzetét kölcsönzi a dialogizáló ember alakjának*. A menippea satirikus hagyománya az igazság próbára tételét a létező, hivatalos igazságok kifordításával, kigúnyolásával éri el. Jellemző rá a betétműfajok széles körű felhasználása, a különleges álmok, a személyiség megkettőződése, a különleges helyzetek szerepeltetése, a fantasztikum, a többstílusúság, a többszólamúság, a paródia, az éles kontrasztok, az oximoronok stb.

A mindkét műfajt átható karneváli világszemlélet lényege az ambivalencia, a halál és megújulás, a váltások és változások szabad körforgása, a visszájára fordított világ eszményítése. Ez fejeződik ki az ún. páros vagy kifordított képekben: a vidám pokol, a vásári komédia, az álarcosbál, a cirkusz, az átöltözés képeiben. Ezek mindegyike a halál kinevetését és trónfosztását, a hivatalos világnézetek, az élet megkövesedett külső formáinak detronizálását, profanizációját és alsó régióinak piedesztálra emelését, megkoronázását jeleníti meg. A karnevál képei

a váltás és a krízis mindkét pólusát egyesítik magukban: a születést és a halált (a születéssel terhes halál képét), az áldást és az átkot (az áldást osztó karneváli átkokat, a halál és az újjászületés egyidejű kívánásával), a dicséretet és a szitkozódást, a fiatalságot és öregséget, a fentet és a lentet, az arcot és a feneket, az ostobaságot és a bölcsességet. (157)

A karneváli tűz egyszerre pusztítja el és újítja meg a világot, csakúgy, mint az ambivalens nevetés: megtisztító értelme van, ahol a megtisztulás *a világ nyitottságának, szabadságának felel meg, s a világot lehetőségként mutatja fel*.

A karneváli szemlélet bemutatásával Bahtyin több fent említett tanulmányában foglalkozik, azért ezek ismertetésére nem térünk ki részletesen. Annyit jegyzünk meg, hogy a szüzsé karnevalizációjáról szóló argumentáció nagyban emlékeztet Olga Frejdenbergnek a szüzsé mitikus eredetéről vallott felfogására, amelyet Bahtyin minden bizonnyal ismert.¹⁵ Fontos azonban kitérni a karneváli műfaj és a szüzsé kapcsolatára. A hős problémája kapcsán már szóltunk az életrajzi, a társadalmi-lélektani, a köznapi életet leíró, a családtörténetre épülő hagyományos regényszüzsé felbomlásáról, illetve háttérbe szorulásáról Dosztojevszkijnél. A fejlődési-nevelődési szüzséséma elvetése láthatóan egy másfajta *átala-*

¹⁵ ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: *Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы* (1936). Санкт-Петербург, Лабиринт, 1997; valamint lásd még: ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М.: *Миф и литература древности*. Москва, 1978.

kulás-sémával kompenzálódik, amely a karneváli *élet-halál-újászületés* komplexumban fejeződik ki. Ezt az átalakulás-sémát Bahtyin részben az *Egy nevetséges ember álma* című művön, részben Dosztojevszkij nagyregényein mutatja be. Bahtyin szerint a hős egzisztenciális *krízishelyzete* egy sajátos tér-idő modell (kronotoposz) Dosztojevszkij regényében. Dosztojevszkij ebben az időn kívüli térben és időben mozog, amelyet Bahtyin „életen kívüli életnek” nevez, vagyis olyan életnek, ahol a biográfiai, társadalmi, történelmi tér és idő koordinátái gyökeresen átalakulnak szimbolikus (fantasztikus, karneváli) formát öltenek. Ez egyben a „kívülállás” esztétikai-fenomenológiai konceptusának újraértelmezése a *történeti poétika* keretei között: a kívül-lét a karneváli térben és időben való benne-létnek felel meg. A Dosztojevszkij-regényben sorra tűnnek fel a karneváli tér-idő konceptust hordozó motívumok: az álom, a lépcső, a küszöb, a sír, az álarcosbál, a tűz, az örültség. Karneváli motívumnak tekintik Bahtyin a Raszkolnyikov álmában feltűnő nevető, meggyilkolt uzsorásasszony képét, a hasonmás figurákat, magát a pétervári teret, a rulettet, a gyűlölet határán élő szerelmet stb. E karnevalizált, miszteriális, „felnyitott” tér és idő teremti meg a nyitott dialógus feltételét, amelyben az egyenrangú és bensőleg nem lezárt tudatok egymásra hatása végbemehet.

A történet és a műfaj kanervalizációjára vonatkozó elképzelés a polifonikus regénykoncepció talán legvitatottabb része, leginkább túlságos általánossága miatt: a menippea műfaji hagyománya inkább elfedi, semmint megvilágítja a Dosztojevszkij-regény műfajiságát. Filológiaiilag igazolható kapcsolatról a legtöbb esetben nem beszélhetünk: nehezen bizonyítható például, hogy Dosztojevszkij ismerete volna Lukianosz *Beszélgetés a holtak birodalmában* című menippeáját, az viszont biztos, hogy ismerte Puskin *A koporsókészítő* című elbeszélését, amely hasonló témát dolgoz fel. Bahtyin sem beszél közvetlen határról, hanem a *műfaj belső formájának újraaktivizálásáról*, azonban az általa idesorolt poétikai elemek interpretációja egy másfajta megközelítés, egy másik műfaji tradíció talajáról legalább ilyen erős alátámasztást nyerhet. Ráadásul a dosztojevszkiji „klasszikus menippea” megjelenését Bahtyin két olyan mű – a *Bobok* (1873) és az *Egy nevetséges ember álma* (1877) – elemzésén demonstrálja, amelyek nem regények, jóllehet Bahtyin mindkettőt Dosztojevszkij kulcsművének nevezi. Ugyanakkor a szüzsészerkezet sajátosságait feltáró fejezet kétségtelenül felhívja a figyelmet a regény egysíkú, retorikai-esztétikai szempontú tanulmányozásának elégtelenségére. Egyúttal ráirányítja a figyelmet a Dosztojevszkij-regény *archaikus rétegére*, amely *archaikus szemantikát hordoz*, s emiatt az ábrázolt világ egyes mozzanatai mögött nem csupán ideológémák, jellemelek, típusok, nyelvi-társadalmi, világnézeti problémák, hanem szimbólumok, toposzok, s más, korábbi kulturális anyagban már értelmezett szimbolikus formák állnak. Ezért lehetett Bahtyin értelmezése olyan nagy hatással a 70-es években kibontakozó *mitopoétikai* irodalomkutatásra és a kontextuális elméletekre, különösen Vlagyimir Toporov koncepciójára a Dosztojevszkij-regény archaikus rétegről, valamint a kultúraszemiotikai alapozású Dosztojevszkij-interpretációkra, így például Jurij Lotman teóriá-

jára a XIX. századi orosz regény cselekményteréről. A prózaelmélet számára világhossá vált, hogy a regényi jelentésképződést nem lehet a *regény szövegében* megjelenő szimbólumok, trópusok, toposzok, ikonográfiai jelek, emblémák vizsgálata nélkül megragadni. S ne feledjük, hogy megközelítőleg ebben az időben jelenik meg Northrop Frye *A kritika anatómiája* (1957) című műve, amelyben a szerző műfajelméletét az archetipikus jelentéselmélet, így a mítoszok felől igyekszik megvilágítani. Az irodalom karnevalizációjára vonatkozó gondolatmenetét Bahtyin *A tér és az idő a regényben* (1974) című kései cikkében bontja ki az európai regény vonatkozásában, amely a 70-es években fellendülő szemiotikai alapú elbeszéléskutatás egyik programadó cikkévé vált.¹⁶

A kétszólamú szó mint a polifonikus regény hőse, avagy mi a szerző?

A szerzőség problémája a polifonikus regény talán egyik legaktuálisabb kérdése. Dosztojevszkij szemléleti és formaalkotó újításának lényege itt mutatkozik meg teljes valójában. A könyv 5. fejezetében, amely *A szó a regényben* címet viseli, Bahtyin a szerzőséget egyfelől a *teljes értékű megnyilatkozással* kapcsolja össze, s ilyen módon a beszélő szubjektummal azonosítja:

ahhoz, hogy a logikai és tárgyi-értelmi viszonyok dialogikussá váljanak, testet kell öltetniük, vagyis át kell kerülniük a lét másik szférájába: *szóvá*, azaz megnyilatkozássá kell válniuk és *szerezőre*, azaz alkotóra kell szert tenniük, akinek az általa megformált megnyilatkozásban kifejezésre jut az álláspontja is (227).

Ebben az értelemben minden megnyilatkozásnak van szerzője, akit – mint annak létrehozóját – kihallunk a megnyilatkozásból.

Másfelől Bahtyin a szerzői alanyiságot a megnyilatkozásra adott válaszként, a másik megnyilatkozását ábrázoló aktív, alkotó individualitásként határozza meg. A Dosztojevszkij-regényben megjelenő kétszólamú szót tipológiai jegyeinél fogva az „aktív típushoz” sorolja, vagyis ahhoz, ahol a szó nem enged a stilizálásnak, a parodizálásnak, s mintegy belülről, aktívan száll vitába az őt ábrázolni próbáló idegen szóval. Ehhez a típushoz tartozik a rejtett belső polémia, a polemikus színezetű önéletrajz és vallomás, az idegen szóra tekintő szó valamennyi fajtája, a dialógus replikája, valamint a rejtett dialógus. Ennek alapján Bahtyin megkülönbözteti a dosztojevszkiji „másikra tekintő szót” („слово с оглядкой”, 258; *Szegény emberek*, Makar Gyevuskin), a „kibúvót rejtő szót” („слово с лазейкой”,

¹⁶ BAHTYIN, M. M.: *A tér és az idő a regényben*. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–303.

291–293; *Feljegyzések az egérlyukból*, odúlakó), az „átható szót” („прониженное слово”, 312; A *félkegyelmű*, Miskin) és a „hagiografikus szót” („житийное слово”, 311; A *Karamazov testvérek*, Zoszima). Közülük talán legérdekesebb a „kibúvót rejtő szó”, amely a *Feljegyzések az egérlyukból* című elbeszélés hősével áll kapcsolatban:

A kibúvó azt jelenti, hogy a hős fönntartja magának a lehetőséget, hogy megváltoztassa kimondott szava legutolsó, végső értelmét. [...] Ez a lehetőség más értelem, vagyis a meghagyott kibúvó, árnyékként követi a szót. A kibúvót rejtő szónak eredeti értelme szerint végső szónak kellene lennie, és ilyennek is tünteti fel magát, valójában azonban csak az utolsó előtti szó, mely után csupán feltételes, de nem végleges pont állhat. A kibúvót rejtő vallomások önmeghatározás például (amely a leggyakoribb forma Dosztojevszkijnél) elsődleges értelme szerint a hős önmagáról alkotott végső szava, önmaga végleges meghatározása, valójában azonban belülről mindig épít a másik – őt ellenkező módon értékelő – válaszára. A vezeklő és magát elítélő hős valójában csak dicséretet és elfogadást akar provokálni a másik részéről (291).

A „kibúvót rejtő szó” jelentős mérföldkő a hős *nyelvi önszemlélete* felé vezető úton: a hős, érzékelve és tudatosítva saját nyelvének idegenségét és objektumszerűségét, kiúttalan polémiába kezd a saját nyelvében rejlő idegen intonációkkal, világszemléletekkel. E belső dialogizáltság egyfajta *cselekvő beszéd*: Dosztojevszkij hőse úton van saját szavához a világról és önmagáról.

Önmagamat kifejezni annyit jelent, hogy magamat tárgyá teszem a másik ember és önmagam számára [...] Ez az objektiváció első foka. De kifejezhetem önmagamhoz mint tárgyhoz való viszonyomat is (ez az objektiváció második foka). Ilyenkor a saját szó lesz tárgyá, és ez kap második – szintén saját – szót. ¹⁷

A Dosztojevszkij-hős „szerzővé válása” a polifonikus regényben nem csupán hangzatos metafora, hanem a hős fent leírt nyelvi tevékenységével függ össze. Bahtyin itt már nem csupán arról beszél, mint a korai esztétikai tanulmányban, hogy „a szerző elveszíti a hősön kívül-lévő értékelő pontot”, miáltal „nem látja tisztán a háttérrel, a hős közegét szolgáló világot”, emiatt „a hősön és annak tudatán kívül nincs semmi, ami stabilan reális volna”. ¹⁸ Mindez természetesen igaz, azonban a hőst nem csupán a világtól önállósága teszi a szerzővel egyenrangúvá: a szerzőség a saját szólásának és a másik, vele egyenrangú hős világtól való megkülönböztetésének és szólásának reflektálásából, azaz a *kívülállás pozíciójának* megszerzéséből fakad.

¹⁷ БАХТИН, М. М.: i. m. 1986. 490.

¹⁸ БАХТИН, М. М.: *A szerző és a hős*. Fordította: Patkós Éva. Budapest, Gond–Cura, 2004. 57.

Míg a *Feljegyzések az egérlyukból* című műben e pozíció megszerzése csupán feltételes jellegű lehetett, amennyiben a hős kívülállása „ördögi körben” mozgott,¹⁹ Raszkolnyikov valóban megformálja önmaga számára a többi szereplő, Luzsin, Szonya, Dunya, Szvidrigajlov alakját, miközben saját szólamát beoltja e hősök szólamával és világszemléletével. Ezáltal *képesse válik rá, hogy kívül kerüljön saját nyelvi és értelmi horizontján*. Egyszerre dialogizált és dialogizáló, ábrázolt és ábrázoló státusra tesz szert. Ez a raszkolnyikovi *belső monológok* elsődleges poétikai funkciója: a hős feladata, hogy megtalálja, feltárja önmagát a regény többi szólama között.

Miközben saját belső beszédét elárasztja idegen szavakkal, a saját hangsúlyával vegyíti össze azokat, vagy egyenesen átalakítva hangsúlyukat, szenvedélyes polémiába kezd velük. [...] A tét csak a választás, a „ki vagyok én?” és „kivel vagyok?” kérdés eldöntése. Hogy megtalálja saját szólamát és beállítsa más szólamok közegébe, hogy összekapcsolja az egyikkel és szembeállítsa a másikkal, vagy hogy saját szólamát elkülönítse a másik szólamtól, amennyiben azzal felismerhetetlenül egybeolvadt – ezek azok a feladatok, amelyeket a hősöknek a regény folyamán meg kell oldaniuk. Ez is határozza meg a hős szavát. Meg kell találnia, fel kell tárnia önmagát a többi szó között a velük való feszültségteli kölcsönös kapcsolatban (298–300).

A kétszólamú szó („kibúvót rejtő szó”, „másikra tekintő szó” stb.) olyan önértelmező, perszonális alakzattá válik a polifonikus regényben, amely a saját nyelvéhez úton levő személyre utal. A hős *ontológiai státust* vált: miközben szemlélt, megalkotott helyett az alkotó, *önszemlélettel bíró* státusába kerül, *a kreatív, formaalkotó aktivitás részesévé* válik.

Nem kétséges, hogy a *Dosztojevszkij poétikájának problémái* nem merítik ki Dosztojevskij poétikáját. A Bahtyin által kidolgozott polifonikus modell – mint azt többen megfogalmazták már – bizonyos művek esetében igen találó, más művek esetében azonban kevésbé látszik működőképesnek. A hős szólamának behatolása a másik hős két félre szétesett megnyilatkozásába például igen pontos leírását adja a szólamok összekapcsolódásának *A Karamazov testvérek* és *A félkegyelmű* című regények esetében, de már kevésbé alkalmazható a *Játékosra* vagy *A kamaszra*. A változás, az alakulás elvének tagadása érthetlenné teszi Raszkolnyikov, Sztavrogin vagy Arkagyij Dolgorukij útját. Általában is kétséges, hogy Dosztojevskij valóban fel kívánta volna adni a *történetelvűséget*. Elég itt az *Egy Nagy Bűnös élete* című regénytervre utalnunk, mely a tradicionális hagiográfia műfaji sémáját követi. Vitára adhat okot az elbeszélő szerepének üres szólama, „jelentés nélküli jelre” történő redukálása, mint ahogy említettük a karneválemmé-

¹⁹ Ez persze csak részben igaz: Bahtyin ugyanis nem különíti el az „ők mindannyian” pozíciójától Liza pozícióját, aki a teljes értékű másik személyiség képviselője a szövegvilágban.

let körül zajló vitákat is. Mindez természetesen nem befolyásolja Mihail Bahtyin gondolkodói teljesítményének jelentőségét, csupán jelzi, hogy még számos kérdés maradt nyitva a Dosztojevszkij-regény poétikája körül.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- BAHTYIN, M. M.: A tér és az idő a regényben. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–303.
- BAHTYIN, M. M.: A regénynyelv előtörténetéhez. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 419–479.
- BAHTYIN, M. M.: *A szó az életben és a költészetben*. Fordította: Könczöl Csaba. Budapest, Európa, 1985.
- BAHTYIN, M. M.: A beszéd műfajai. Fordította: Könczöl Csaba. In: BAHTYIN, M. M.: *A beszéd és a valóság*. Budapest, Gondolat, 1986. 357–419.
- BAHTYIN, M. M.: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. Fordította: Orosz István. In: BAHTYIN, M. M.: *A beszéd és a valóság*. Budapest, Gondolat, 1986. 419–479.
- BAHTYIN, M. M.: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Fordította: Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István és Horváth Géza. Budapest, Gond-Cura-Osiris, 2001.
- BAHTYIN, M. M.: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította: Könczöl Csaba, Raincsák Réka. Budapest, Osiris, 2002.
- BAHTYIN, M. M.: *A szerző és a hős*. Fordította: Patkós Éva. Budapest, Gond-Cura, 2004.
- BEZECZKY Gábor: Bahtyin nyelvészetei. In: BEZECZKY Gábor: *Metafora, narráció, szociolingvisztika* (= Modern Filológiai Füzetek 58). Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002. 245–251.
- BOCSAROV, Szergej: A lét eseménye. M. M. Bahtyin – Hogyan látjuk őt születése századik évfordulóján. Fordította: Patkós Éva. In: BAHTYIN, M. M.: *A szerző és a hős*. Budapest, Gond-Cura, 2004. 318–350.
- BÓKAY Antal: Bahtyin és Freud. A szöveg szubjektív értelmének két felfogása. *Literatura* 1991/2. 107–126.
- DE MAN, Paul: Dialogue and Dialogism. In: DE Man, Paul: *The Resistance to Theory*. Manchester University Press, 1986. 106–114.
- GRÁNICZ István – HAN Anna (szerk.): *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 1997/3. Hermeneutika az orosz századelőn.
- HORVÁTH Géza: A szó és a szerző. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* 1999/1–2. 218–228.
- SZILÁRD Léna: *A karneválemélet: Vjacseszlav Ivanovól Mihail Bahtyinig*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.

- БАХТИН, М. М.: Слово в романе. In: БАХТИН, М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, Художественная литература, 1975. 72–234.
- Бахтинология. Исследования, переводы, публикации*. Санкт-Петербург, Алетейя, 1995.
- БИБЛЕР, В. С.: *Михаил Бахтин или поэтика культуры*. Москва, Прогресс, 1991.
- Диалог. Карнавал. Хронотоп*. Журнал научных разысканий о биографии, теоретической наследии и эпохе М. М. Бахтина. Витебск, 1992.