

KROÓ KATALIN

EGY LENGYEL DOSZTOJEVSZKIJ-OLVASAT
A KARAMAZOV TESTVÉREK SZÖVEGINSPIRÁCIÓJA
ANDRZEJEWSKI SÖTÉTSÉG BORÍTJA A FÖLDET
CÍMŰ REGÉNYÉBEN

F. M. Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényének Jerzy Andrzejewski *Sötétség borítja a földet* című művében tükröződő szöveginspirációját nem az utóbb említett mű keletkezéstörténetéhez kapcsolódó filológiai adatokra alapozva mutatjuk be. Arra igyekszünk rávilágítani, hogyan utalhatók egymásra a két alkotás fő gondolati elemei és jelentős poétikai eljárásai. Figyelmünket az elemzés kezdő részében elsődlegesen az Andrzejewski-regény három kulcsjelenetének és *A nagy inkvizítor* poémának a kapcsolódási pontjaira összpontosítjuk egy régebbi kutatás eredményeinek a felelevenítésével.¹ A tanulmány második és harmadik részében az összehasonlító vizsgálat a *vallomás* műfaji gyökerezettségű témamotívumának többnézőpontú értelmezése körül fog kibontakozni, új kutatási eredmények bevonásával.

1

**A strukturális-szemantikai szövegpárhuzamok
keretének kialakítása
Jerzy Andrzejewski regényében**

A leírás tárgyát képező jelenetek a *Sötétség borítja a földet* szerkesztési elveinek megvilágítása szempontjából a szövegeközi kapcsolódás vizsgálati körén kívül is kulcsfontosságúnak bizonyulnak. A két regénykezdő jelenet – Diego és Torquemada két párbeszéde –, valamint a Torquemada–Sátán dialógusán nyugvó regényzáró szöveganyag jelentés-összefűződésében megmutatkozik a mű cselekményépítésének egyik szerkezeti tartópillére, az ellentétesen szimmetrikus eseményalakzatok megjelenítése. A regény a két főszereplő, Diego és Torquemada személyiségének ellentétes irányú átalakulására épül. A mű elején Torquemada

¹ Vö. pl.: KROÓ Katalin: Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* és Jerzy Andrzejewski *Sötétség borítja a földet* című regényének fő szövegpárhuzamai. *Filológiai Közlemények* 1989/4. 290–300.

a spanyol főinkvizítor posztját tölti be, jó szándékú meggyőződéssel szolgálva az inkvizíció ügyét. Diego, ezzel szemben, fiatal dominikánus fráter, akit rémülettel és fájdalommal tölt el az inkvizíciós kegyetlenkedések mindennapos látványa. A sors véletlene folytán Diego épp Torquemadának fedi fel az inkvizíció létjogosultságára vonatkozó kételyeit (a vizsgált első jelenet). Torquemada, igazságra szomjazó lélekre ismerve benne, szolgálatába fogadja a kételkedőt, aki fokozatosan az inkvizíció őszinte hívévé válik. A főinkvizítor, ezzel párhuzamosan, épp annak felismeréséig jut el, hogy tragikus eredményű életműve rettenetes tévedésen nyugszik. Történelmi horderejű vétségét kiigazítandó, halálos ágyán az inkvizíció feloszlátásáról végrendelkezik, Diegóra bízva a régi rend porba döntésének feladatát. A belénevelt eszméhez immár tántoríthatatlanul hű Diego azonban a Királyi Inkvizíciós Tanács titkáraként értetlenül utasítja el haldokló mesterét.

A két főhős fordítottan szimmetrikus alaktranszformációja² a változás adott szakaszára jellemző alakjegyek költői sorba rendezettségének ellentétes belső logikájában ragadható meg. Diego és Torquemada első párbeszédében az utóbbi hős sajátos költői motívuma a *csendesség*, a *hallgatagság*, amely a léleknek az eszmébe vetett hit biztonságából fakadó rezzenéstelen nyugalmát tükrözi. Diego fő alakjegye, a *hallgatástól való félelem*, a *megnyilvánuláskényszer* ezzel szemben épp a kételyektől elgyötört hős lelkiismeret-furdalásáról ad számot a regényben. Ennek megfelelően Torquemada némaságát csak Diego belső dialógusában oldhatja fel Andrzejewski. A regény zárójelenetében ugyanakkor a hajdan csendes Torquemadából valósággal ömlik a szó, míg Diego az eretnek szavak elleni kétségbeesett védekezése gyanánt pontosan hatszor inti szavakkal csendre a tisztelendő atyát. Ezt a magyar fordításváltozat a „hallgass” kifejezés négyszeres ismétlésével nyomatékosítja. Diego alaktranszformációjának tartalmát az indító- és zárójelenetben használt „kő” szó jelentéskapcsolata emeli ki. Az „Atyám, félek, hogy kővé válhatok” kijelentésben (36)³ Diegónak az a rettenetes félelme kap hangot, hogy az elhallgatott, ki nem mondott igazság elpusztul a lélekben, az embert kővé változtatva. Az utolsó jelenetben viszont Diegónak az atyára sújtó keze, „mely nehéz volt, akár a kő” (195), épp az elhallgattató parancsnak igyekszik nyomatékokot adni.

A személyiség gyökeres átalakulását jelölő módosított alakjegyeknek és a hős végső cselekedetének motivációját Torquemada vonatkozásában elbeszélő sza-

² Az ellentétes szimmetria értelmezéséhez lásd a *Jevgenyij Anyegin*ből nyert tapasztalatokat a mű két kulcsepizódjának szimmetriába rendeződő oppozíciós kapcsolatáról. A regény végén – Sklovszkij felismerése szerint – minden az ellenkezőjére fordul. Vö.: ШКЛОВСКИЙ, В.: Евгений Онегин (Пушкин и Стерн). In: ШКЛОВСКИЙ, В.: *Очерки по поэтике Пушкина*. Berlin, 1923. 194–220. A kiazmus-alakzatról Puskin műveiben jelen kötetben lásd Péte Mihály és Kovács Árpád Puskin-tanulmányát.

³ A regény magyar fordítását a következő kiadvány alapján közöljük: ANDRZEJEWSKI, Jerzy: *Sötétség borítja a földet*. Fordította: Gimes Romána. Budapest, Európa, 1985. Az idézeteken belüli kiemelések a tanulmány szerzőjéhez tartoznak.

kaszok, egy hiányos belső monológ és egy belső dialógus biztosítja, míg Diego esetében néhány sorba rendeződő elbeszélő szakasz, valamint a külső dialógusok hiánya szolgál narratív motivációként. A két jelsor szerkezetét a következőképp határozhatjuk meg: Torquemada alakjánál a belső beszéd hiányjele, majd a belső monológ, a belső dialógus és a külső beszéd sorrendjével Andrzejewski a *hallgatás* költői tulajdonsága felől vezeti az alakot a *beszéd* felé. Diego alakjánál épp fordítva, a belső és külső beszédet a hallgatásnak először kényszeredett és szenvedést okozó, majd önként, a hős „kételyektől mentes hitéből” (125) fakadó felvállalása követi, ami végül az adott jelsort záró utolsó elemhez, az *elhallgattatás* gesztusához vezet.

E kompozíciós elv rögzítése után lehetőség nyílik arra, hogy a regény fentiekben meghatározott három jelenetének és *A nagy inkvizítor* poéma rokon pontjainak tanulmányozásába fogjunk. Ivan Karamazov poémájának két hősét, Jézust és az inkvizítort az ellentétes megnyilvánulások dialogikus kifejeződése jellemzi. Az inkvizítor börtönbe vetteti Jézust, majd olyan, életműve igazolását célzó védőbeszédet mond, amely a fogolyhoz intézett vádbeszédnek is beillik.⁴ Ugyanakkor mentegetőzésének az emberi természet történelmi ellentmondásaira hivatkozó érvei között egy olyan gondolat bújlik meg, amelynek nevében megfogalmazódik Jézus felmentése. Nevezetesen: az emberi természet megoldatlan történelmi ellentmondásainak tisztánlátását a Mester már nem érthette meg, ezeröttszáz évvel korábban még nem mérhette fel, hogy a történelmi szükségszerűség milyen gyakorlati módosításokat kíván az elméleti tantól. Míg tehát az egyik oldalon az életművét védelmező inkvizítor hivatkozási alapul azt a gondolatot tolmácsolja, hogy Jézus az emberi természet tökéletlenségeivel nem számolva önnön tökéletességének irreális magasságába emelte az eszményeket,⁵ ezzel egy időben meg-

⁴ *A nagy inkvizítor* poéma részletes magyar nyelvű elemzésében bemutattuk, hogy az inkvizítor belső dialógusa a jézusi eszmények megőrzéséről tanúskodó pszichológiai költői motiváción alapul. Lásd az 1986-os kézirat anyagát (egyetemi doktori értekezés): KROÓ Katalin: *A nagy inkvizítor. „Pró és kontra” az alak mikrostruktúrájában; „Pró és kontra” a poéma evangéliumi allúziójának a szerkezetében.* In: KROÓ Katalin: *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1991. 42–63.

⁵ Hangsúlyozandó, hogy az inkvizítor dialógusa nem korlátozódik erre az érvsorra. A poéma inkvizítor-alakjának értelmezése a szóbeli megnyilvánulások számbavételén túl nem nélkülözheti a Jézushoz fűződő viszonyban testet öltő dialogikus alakkapcsolat tisztázását sem. Ennek hiánya olyan egyoldalúsághoz vezethet, mint amilyen például V. V. Rozanov interpretációjában mutatkozik meg. Rozanov a kísértésjelenetnek a Gonosz Szellem három tanácsa elfogadásával véghezvitt korrekciójában látja a poéma lényegét. Mivel az inkvizítor tette az emberiség iránti szeretetből fakad és az ő földi boldogságának megteremtését célozza, így – Rozanov megítélése szerint – a kereszténység gondolatköréből Dosztojevszkij az emberről alkotott magasztos eszményt veti kritika alá. Vö.: РОЗАНОВ, В. В.: *Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе.* Санкт-Петербург, 1906. 1–249; újabb kiadás szerint lásd: РОЗАНОВ, В. В.: *Легенда о великом инквизиторе. Две статьи о Гоголе* (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 67). München, Wilhelm Fink Verlag, 1970.

fogalmazza azt a gondolatot is, hogy mindaz a tudás, amelynek birtokában Jézust vádolja, olyan sok évszázados tapasztalat, amelynek ténye nem állt bizonyossággként Jézus előtt akkor, amikor megalkotta eszményeit. Hasonló ellentmondást figyelhetünk meg az inkvizítor cselekedeteiben is, aki a poéma végén a „Holnap elégetlek. Dixi” (1, 342)⁶ korábbi fenyegetésével ellentétben elengedi foglyát. Jézus foglyul ejtésének, majd szabadon bocsátásának, valamint a Jézus realitását hiányoló vádbeszédnek, majd a felmentésnek az ellentétében fogalmazódik meg az inkvizítor alakjának belső ellentmondásossága, az alak szerkezetét építő „pró” és „kontra”. A foglyát elbocsátó inkvizítor szívét égeti Jézus búcsúcsókja, „de megmarad addigi eszméje mellett” (1, 345).

Azonos szerkesztési elvek alapján formálódik a poémában Jézus alakja. Az inkvizítor két kommunikációs csatornán keresztül érzékeli hallgatóját. Jézus képviseli számára a *Tant*, a hajdan verbálisan megfogalmazott Eszményt, amelyhez megítélése szerint a Mesternek már semmit sincs joga hozzátenni. A poémában az inkvizítor mégsem a tanokat némán újra a világba kiáltó Jézussal szembesül, hanem magával Jézus *Alakjával*. A verbalitástól mint költői sajátosságtól megfosztott Jézus a poémában eleven alakjával „beszél” a gesztusok metakommunikatív nyelvén. Az alak e megnyilvánulásait az inkvizítor, önnön érvsorát minduntalan megbontva, folyamatosan észleli és értelmezi: pl. „Szelíden nézel rám és még csak felháborodásra sem méltatsz?”; „És miért nézel rám némán és áthatóan azzal a szelíd szemeddel? Csak lobbanj haragra [...]” (1, 338). Jézus tehát némán emlékezteti az inkvizítort a tanokra, a keresztény eszményekre, amelyeknek mércéjét az utóbbi hős túlságosan magasra szabottnak ítéli, noha ítéletének megfogalmazásakor a szigorúságában rideg tanokat képviselő Jézusnak szelíd, nyugodt, megértő gesztusaival találja szembe magát. Az inkvizítor számára ebben tükröződik Jézus ellentmondásossága, az alak „pró” és „kontrájának” dialogikus viszonya, amely legtisztább formájában majd Jézus *csókjának* és *elmenetelének* az

Ehhez hasonlóan D. H. Lawrence vélekedése szerint is az inkvizítor magának Dosztojevszkijnek Jézusról alkotott végső véleményét fogalmazza meg, amely így hangzik: „Jézus, nem felelsz meg, korrigálásra szorulsz” („Jesus, you are inadequate. Men must correct you”). A poéma Dosztojevszkij „megcáfolhatatlan Jézus-kritikáját” szolgáltatta meg, amelyen keresztül Jézus „illúziója” lepleződik le a valósággal való szembesítés folyamán. Nincs olyan ihletett sugallat, amely a valóságban az embert képessé tenné arra, hogy természet kijelölte korlátai fölé emelkedjék – fogalmazza meg poémájával, Lawrence véleménye szerint, Dosztojevszkij. Eszerint a kereszténység ideális, ámde megvalósíthatatlan eszmény, amely az emberre teherbírását meghaladó elvárásokat ró. Ha Jézus az emberiséget eszményi mivoltában szerette, olyannak, amilyennek lennie kellene, szabadnak és korlátoktól mentesnek, az inkvizítor úgy szereti az emberiséget, ahogy van, *olyannak, amilyen*, összes korlátaival együtt. Vö.: LAWRENCE, D. H.: *The Grand Inquisitor*. In: LAWRENCE, D. H.: *Selected Literary Criticism*. London, Heinemann Educ., 1955.

⁶ A *Karamazov testvérek* a következő magyar és orosz kiadás alapján idézzük saját kiemelésekkel, kötet- és oldalszám megjelölésekkel: DOSZTOJEVSZKIJ, Fjodor Mihajlovics: *A Karamazov testvérek 1–3*. Fordította: Makai Imre. Budapest, Európa, 1977; ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 14–15. Ленинград, Наука, 1976.

ellentétében kap hangot. A csók a megértés gesztusainak költői kiteljesedése, a távozás azonban tartalmilag egyenértékű az inkvizítor utolsó cselekedetével. Miként az inkvizítor kitart eszméi mellett a szívét égető csók ellenére is, és ezért igyekszik messzire küldeni magától Jézust, ehhez hasonlóan Jézus is elhagyja a csók után az inkvizítort,⁷ akinek eszméivel nem azonosulhat.

A hősök ellentmondásos, a vitapartner alakjához és eszméjéhez kapcsolódó elfogadó–elutasító magatartásának azonos ábrázolási törvényeivel találkozunk Andrzejewski *Sötétség borítja a földet* című regényének vizsgált első jelenetében. Az ambivalens viszonyt Dosztojevszkij kompozíciós eljárásához hasonlóan itt is a hősök ellentétes megnyilvánulásainak – szavainak, gesztusainak, cselekedeteinek – költői megformálása tolmácsolja. A szóban forgó templomjelenetben ugyanis kitűnik az a tény, hogy Diego nincs tudatában annak, kivel beszél, ezért azt, ahogyan Torquemadát megítéli, nem befolyásolhatja az inkvizíciós eszméhez kötődő negatív viszonya. Így eshet meg, hogy miközben épp a Torquemada képviselte inkvizíció *eszméje* iránt táplált gyűlöletének ad hangot, az atya rokon-

⁷ A némaságot szavakban föl nem oldó csók azonban nemcsak Jézus elmenetelével áll ellentétben, hanem egyben a szóbeli megnyilatkozás hiányának a tényére is ráirányítja az olvasó figyelmét. Szembeszökő ugyanis, hogy míg az inkvizítor korábban csendre intette foglyát, mivel úgy érezte, hogy amaz csak arról beszélhetne, amit ő maga is tud, az utolsó pillanatokban türelmetlenül várja, hogy Jézus szóra nyissa ajkát és megfogalmazza ítéletét. Mintha Jézus szelíd gesztusai, szerető megértése épp arról győznék meg az inkvizítort, hogy az ő életműve nem a jézusi szellemben fogant. Dosztojevszkij számára a Jézus alakjára épülő keresztény etika döntő kérdése mindig is úgy fogalmazódott meg, hogy vajon Jézus végrehajtott volna-e egy adott cselekedetet, vagy látván azt, jóváhagyta volna-e annak végrehajtását. Vö.: „Azt az embert, aki megégeti az eretnekeket, nem tudom erkölcsösnek nevezni, mivel nem fogadom el az ön tézisé, miszerint az erkölcsösség a belső meggyőződésünkkel való összhangot jelenti. Ez csupán becsületesség (az orosz nyelv gazdag), de nem erkölcsösség. Erkölcsi példa és ideál számomra Krisztus. Kérdem: megégette volna-e ő az eretnekeket – nem. Így tehát az eretnekégetés erkölcsstelen cselekedet”. *Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг.* (= Литературное наследство 83). Москва, Наука, 1971. 675 – saját fordítás. A poémának ezen a helyén, ahol az inkvizítor türelmetlen kívánsága az olvasóban is Jézus szóbeli megnyilatkozásának a lehetőségét veti fel, különösen kiemelt költői jelle válik a *szótlanság*, a csók *némasága*, amely az eszmény és a megvalósítás ellentmondásainak új tanokban történő feloldását végérvényesen lehetetlenné teszi. Andrzejewski számára az inkvizítor alakjegyének transzformációja, amely Jézus elhallgattatásának, illetve szóbeli megnyilvánulásra sürgetésének az ellentétében tárul fel, láthatóan szintén kompozíciós szövegközi analógia alapjául szolgál, hiszen Torquemada figuráját a *Sötétség borítja a földet* című regény szövege a *hallgatás* alakjegytől a *beszéd* attribútuma felé haladva jeleníti meg. Jézus némaságát számos Dosztojevszkij-kutató döntő kérdésnek tekinti a poéma értelmezése szempontjából. Az eszmetörténeti beállítódású elemzések azonban a poéma e szemantikai alkotóelemének minden poétikai áttételt nélkülöző jelentést tulajdonítanak, amely Ivan szerzői világképét tükrözi. N. A. Bergyajev megítélése szerint például Jézus hallgatása a poémában meggyőzőbb az inkvizítor egész érvelésénél. Rozanov ezzel szemben úgy véli, hogy Jézus hallgatásában Ivannak az a hite fejeződik ki, hogy az inkvizítort a tudása Jézus fölé emeli. A szakirodalomban nem találunk példát a jézusi némaság jelentésmódosulásának értelmezésére (vö.: РОЗАНОВ, В. В.: i. m. 1906, valamint БЕРДЯЕВ, Н. Н.: *Мирозозерцание Достоевского*. Berlin, Обелиск, 1923).

szenves *alakja* megnyeri, mi több, őszinte vallomásra készíti: „Először látlak, nem tudom, ki vagy, de ha előtted állok, és rajtunk kívül nincs itt senki, úgy érzem, mintha régóta ismernélek, az első pillanattól, amikor gondolkodni kezdtem. [...] Talán már sejtetted, de hadd mondjam el én, mert te megértetted, olyan az arcod, mint azé, aki mindent megért, talán azért érzem úgy, mintha régtől, vagyis kezdettől fogva ismernélek” (37). Torquemada *alakja* tehát, Diego elfogulatlan ítéletét mozgósítva, a hős *eszmei* állásfoglalásával éppen ellentétes viszonyulást hív létre. Az alakból áramló erőt Andrzejewski sajátos művészi megoldással érzékelteti. Óvatlanságának felismerése ugyanis Diegót először a gyűlölt inkvizíció legfőbb képviselőjének kijáró leszámolás mozdulatára ösztönzi, de a mozdulat bevezetésének a döntő pillanatban útját állja Torquemada alakjának kisugárzása: „Arca görcsbe rándult, az ajka megremegett. Hirtelen lehajolt, és megragadva a súlyos négykarú gyertyatartót, Torquemada felé indult. De nem sújtott le. Ott állt a feje fölül emelt karokkal, szaporán szedte a lélegzetét, a gyűlölettől eltorzuló arccal, de teljesen gúzsba kötötte az aggastyán nyugalma és hallgatása, aki nem hátrált, még a legkisebb mozdulatot sem tette tulajdon védelmére. Mozdulatlan *alakjából* azonban olyan elszánt és kemény erő sugárzott, hogy Diego egy idő múlva lecsukta szemhéját, s bár karját még mindig ütésre emelve tartotta – a gyertyatartó hirtelen kihullott a kezéből, iszonyú robajjal az oltár lépcsőjére zuhant, és lefelé kezdett gurulni, míg végül Torquemada talpánál állapotodott meg” (38). Bár a bírált eszmék megítélése az adott pillanatban nem módosul – ezt tükrözik Diego arcvonásai, majd Torquemadát Sátánként azonosító szavai –, az a jelentős *eszmei* bázisú hitet sejtető erő, amely Torquemada alakjának egészéből áramlik Diego felé, megbénítja a támadó akaratát. Az ambivalens magatartás a korábbi *eszmei* ítélethez való hűség és az ítélet logikájának ellentmondó cselekedet kettségében ragadható meg.

Diego Torquemadához fűződő viszonyát tehát Andrzejewski az *elfogadás–elutasítás* olyan belső ellentmondásaként határozza meg, amellyel Dosztojevszkij írja le Jézus viszonyát a poéma inkvizítorához. Ezt a benyomásunkat erősíti az a tény, hogy egy bizonyos vonatkozásban maga Torquemada is Dosztojevszkij inkvizítor-alakjára emlékeztetően reagál. Nem csupán Diego vallomását megelőzően tanúsít érdeklődést a fiatal fráter iránt – ezt legképletesebben a kéznyújtás gesztusa érzékelteti –, hanem az igazság megértése után is. A fékezhetetlen harag logikusan feltételezett reakciói helyett Torquemada első, eltávolító mozdulatát nem várta, az inkvizíció kegyetlen szellemétől idegen, szelíd megnyilvánulások követik: a hős nem hívatja az őrséget, mint hasonló esetekben tenni szokta, sőt az oltárhoz térdelve még közös imára is szólítja Diegót. Ezután pedig, ahogyan Dosztojevszkij inkvizítora is, „elengedi foglyát”, majd az inkvizíció soraiba állítja és a maga hitére neveli a novíciust, akit ugyanakkor kizárólag kételyeinek és megingásainak elutasítása árán fogadhat csak el. A *nagy inkvizítor* legenda bemutatott költői szerkezetének beidézése Andrzejewski regényébe a két hős viszonyát leíró *elfogadás–elutasítás* (alak–eszme) jelentéskapcsolódás felelevenítésével

azért tartható indokoltnak a mű adott pontján, mert a regényben a kérdéses jelenet motiválja Diego látomását, amely Torquemada és Diego második párbeszédét az utóbbi hősnek mintegy víziójaként, álmaként, tehát belső dialógusaként vetíti elénk.⁸ A látomás tartalmát tekintve Ivan Karamazov *A nagy inkvizítor* című poémája mondandójának költői interpretációja. Az Andrzejewski-regény e pontján, valamint *A nagy inkvizítor* poémában alkalmazott ábrázolási eljárásban azonban egy lényeges különbséget fedezhetünk fel. Amit Dosztojevszkij az inkvizítor és Jézus dialógusában a poéma bonyolultan áttételes szerkesztésével rejtjelez, Andrzejewski két hőse az olvasó szeme láttára fejti meg és fordítja szavakra. Pontosabban fogalmazva, az eszmény és a gyakorlati megvalósítás ellentétének igen szerteágazó gondolatát, amelyet *A Karamazov testvérek* poémájának olvasója az inkvizítor érveiből, illetve a két hős költői viszonyából alkothatott meg, Andrzejewski minden poétikai áttétel nélkül, közvetlenül Diego és Torquemada szájába adja. A Jézus szavait idéző, a krisztusi tanításra hivatkozó Diego képviseli Dosztojevszkij Jézusát, míg Torquemada *A nagy inkvizítor* mondandójának lényegét fedi fel. „Istenem, mit tettetek Krisztus tanításával?” – kérdezi kétségbeesetten Diego Torquemadát (47), amire ő, a dosztojevszkiji inkvizítor szavainak szellemében, az eszme megvalósításának gyakorlati tapasztalataira hivatkozva, a következő kérdésekkel felel: „Mit tudsz te azokról az utakról, melyeken át az üdvösségre kell vezetni az embereket? Mit tudsz Isten országának hosszú évszázadokig tartó építéséről a te tapasztalatoddal, ami elenyészőbb a porszemnél? Mit láttál te, mit éltél meg eddig?” (48). A „Krisztus azt mondta, hogy [...]” szemrehányás (47) és az erre a „Te fiam, felületesen ítéled meg Krisztus tanítását. Nem látod át az egész igazságot” magyarázattal válaszoló inkvizítori oktatás (47) kapcsolata, valamint az „Istenem, mit tettetek Krisztus tanításával?” (47) és a „Mit tudsz te Krisztus tanításának megvalósításáról? A szavak tettekké változásának bonyolult folyamatáról?” (48) kérdések összefüggése *A nagy inkvizítor* poémában rejtőzködőbben hangot kapó alapgondolatot, az eszme és a megvalósítás ellentmondásosságának a gondolatát teszi explicitté.

Torquemada – miként Dosztojevszkij inkvizítora – az emberi természet tökéletlenségének, az ember esendőségének gondolatából indul ki, s a poéma inkvizítorának érvei nyomán az olvasóban összeálló, ám *A Karamazov testvérek*ben nyíltan ki nem mondott következtetést Andrzejewski regényében közvetlenül megszólaltatva, a „hatalom gyakorlásával együtt járó szükségszerűségről” (48) beszél. Az ember „esendő, gyenge és törékeny lény”, aki „könnyen enged a gonosz kísértésnek, és gyakran a jó felismerése sem elegendő ahhoz, hogy leküzdje eredendő hajlamait. [...] Az ember gyenge, és gyarlósága, valamint tudatlansága folytán a gonosz mindig megújulhat, annál ádázabb, bár álcázott alakot öltve, minél szilárdabb alapokra épül az igazság” (49–50) – vallja Torquemada az

⁸ A regény nem zárja ki annak lehetőségét sem, hogy a Torquemada–Diego párbeszédet a fiktív cselekményvilág „valós” elemeként értelmezzük.

emberről. Ennek értelmében az emberiség boldog jövődjének megteremtésére – véleménye szerint – csak egy lehetőség kínálkozik: „Az embereket akaratauk ellenére is az üdvösség útjára kell vezetni. [...] Vezetni kell az embereket és uralkodni rajtuk”, mert „mire menne az ember csupán saját erejével?” (50).

Andrzejewski Dosztojevszkijnek a poémába ágyazott költői üzenetét nem csupán megfejt, hanem művében az inkvizítor érvei a regény művészi intenciójának megfelelő gondolati hangsúlyt is kapnak. Torquemada eszméjébe ugyanis az író bevonja a *most* és a *majd*, a jelen és a jövő szembenállásának azt a kérdéskörét, amely szintén jelentős témája Dosztojevszkij regényének, de nem annyira a poémában, mint inkább Ivan és Zoszima dialógusában. Torquemada eszméjének, az emberiség erőszakos üdvösségre vezetésének igen lényeges tartozéka az a gondolat, hogy a szenvedés és ellentmondás megszüntetésének önkényhatalmi útja az emberiség történetében csak átmeneti szükségszerűség: „De nem más, csakis mi akarjuk megszabadítani őket a szenvedésektől. Arra törekszünk, hogy ne legyen semmilyen szenvedés és ellentmondás. [...] Azt kérdezed tőlem: hogy mikor? Száz, kétszáz, vagy talán ezer év múlva. A bölcsességet kísérje türelem. Sok idő eltelik még, mire az emberiség megszabadulva a most még szükséges kényszertől, önként és tudatosan, azonos elveket vallva és ugyanarra törekedve – vagyis az üdvösségre –, egy emberként elfogadja az örök igazság világosságát, hogy maga is örökkévalóság legyen” (51).

A *most* és a *majd* ellentéte alkotja Torquemada és Diego párbeszédének tengetyét, amellyel Andrzejewski nem *A nagy inkvizítor* poémát, hanem Ivan és Zoszima dialógusának egy-egy lényeges elemét, a „már itt, a földön” (Ivan), illetve a „valahol és valamikor a végtelenben” (Zoszima) (1, 320) célkitűzések ellentmondását állítja figyelme középpontjába:

– Mit mondhatnék néked erre, tisztelendő atyám? Szeretem az embereket *most*, *ma*.

– *Hic et nunc*. Az jó. A szeretet szánalmat szül, az pedig óhatatlanul megvetéssé változik. [...] Ha *ma* nem szeretnéd az embereket, nem tudnád őket *holnap* megvetni (51).

– Mindig csak a *jövendőről* beszélsz. Isten országáról!

– Ezért élünk.

– Az embernek csak egy élete van.

– Egy *földi* és egy *örök*. Ebből az egyszerűségből következik annak követelménye, hogy az ember élete, gondolatai és cselekedetei ne vessenek árnyékot azokra, akik utána jönnek. Miért mételyezzen meg egy beteg teremtmény másokat, és egy ember bűnei és vétkei miért nyomják mások vállát? (54).⁹

⁹ Figyelemre méltó, hogy Torquemada, aki Ivan „*hic et nunc*” elvével szemben a „jövőért munkálkodik” zoszimai eszme szellemében választ gyakorlati cselekvésformát, az egyéni felelősség tényét hangsúlyozva, végkövetkeztetésként Ivanéhoz hasonló meggyőződésre jut: „Egy ember bűnei

– Ismét a *jövőre* hivatkozol, atyám.
– És mi a *ma jövő* nélkül? Csakis tőled függ, hogy közelebb hozod-e [...]. Az *eljövendő* idő, fiam, olyan, mint a hegy. A csúcs felé haladsz rajta, vagy a mélybe zuhansz (56–57).

A *jelen* és a *jövő* szembeállításának kérdésén túl, Andrzejewski Ivan Karamazov gondolatrendszerének lényeges elemeivel Diego és Torquemada dialógusába emeli a szeretet–megvetés–szenvedés problémakörét is.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy Andrzejewski Torquemada és Diego párbeszédében úgy értelmezi *A nagy inkvizítor* poémát, hogy *A Karamazov testvérek* művészi anyagának egyéb, a poémán kívül eső alkotóelemeit – Ivan egyes eszméit, illetve egy bizonyos vonatkozásban Ivan és Zozima eszméinek ellentétes kapcsolatát – szintén beidézi a kérdéses jelenetbe, és így e párbeszédnek az egész regény jelentésvilágával harmonizáló irányultságot ad. A párbeszéd művészi hangsúlya Torquemada eszméjének nemes indíttatására,¹⁰ az átmenetileg még csak hatalmi kényszerrel megvalósítható üdvözítés realizálási szándékának a gondolatára kerül. Torquemada szilárd hiten alapuló eszméje az emberi természet ellentmondásaiból fakadó szenvedés megsemmisítését állítja célul maga elé, így lényegében a valóság olyan fokú sterilizálásának eszméjét tűzi zászlajára, amely Dosztojevszkij poémájában az inkvizítor gondolataként jelenik meg.¹¹ A párbeszédben Torquemada képviseli azt a gondolkodó és gyakorlatilag is cselekvő hőst, aki tiszta szívvel hiszi: eszméje révén a valóság olyan konstellációja küzdhető ki, amelyben az emberi természet ellentmondásainak, vagyis a szenvedés forrásának megszüntetésével megvalósítható az ember harmonikus, mindenféle zavaró tényezőtől mentes boldogulása.

és vétkei miért nyomják mások vállát?” De míg Ivant e gondolat az „itt és most” személyre szóló felelősség követelményéhez juttatja el érvrendszerében, Torquemada az „itt és most” zajló cselekedetek *szándékának* tisztaságát teszi követelménnyé, mert ezzel megelőzhető, hogy „egy ember bűnei és vétkei” miatt mások szenvedjenek vagy bűnhődjenek. Torquemada és Ivan eszméjének kapcsolódása ezen a ponton azért rendkívül fontos, mert ebben a vonatkozásban Torquemada a *szándék-etika*, Ivan pedig a *következményetika* kérdéseit veti fel, és Andrzejewski regényének – erről a későbbiekben részletesebben szólunk majd – *A Karamazov testvérek*hez hasonlóan kulcskérdése a *szándék* és a *következmény* relációja.

¹⁰ A nemes szándékú cselekvésindíttatás, amely a hős *örök szenvedésre ítéltségének áldozatos felvállalásaként* érvényesül a szövegben, Dosztojevszkij inkvizítor-alakjának is központi szemantikai jegye, hiszen a tanoknak a megvalósulás során történő torzulása mellett Ivan poémájában fő motívumként az emberi boldogság szolgálatába állított tettek eredményéért önmaga előtt felelősséget vállaló inkvizítor *lelkiismereti gyötrelmét* emeli ki. E kettősség legtisztább formában az inkvizítor következő szavaiban fejeződik ki: „De mi azt mondjuk, hogy neked engedelmeskedünk, és a te nevedben uralkodunk. Megint csak becsapjuk őket, mert téged nem engedünk magunkhoz. Épp ez a csalás okozza majd szenvedésünket, mert kénytelenek leszünk hazudni” (333).

¹¹ V. V. Rozanov megítélése szerint ennek lényege az ember pszichikai meghatározottságának a lebecsülése („понижение психического уровня в человеке”). РОЗАНОВ, В. В.: i. m. 1970.

Mint korábban láttuk, Torquemada hite és eszméje oly szilárd, hogy kisugárzásával előbb megzavarja Diegót, kételyeket ébreszt benne önnön ítéletének helyességére vonatkozóan, majd fokozatosan maga mellé állítja a hőst. A regény másik kulcsjelenetének, Torquemada és a Sátán párbeszédének értelmezése szövegéből itt ismét fontos aláhúzni, hogy Diegót a nemes szándékú eszme rendíthetlensége és hihetetlen ereje téríti az inkvizíció soraiba, és neveli a Rend megingathatatlan katonájává. Diego az eszme neveltje, vagyis személyisége és cselekedete az atya eszméjének *gyakorlati következménye*.

Torquemadának a Sátánnal folytatott belső dialógusában annak a tragikus igazságnak a megsejtése kap hangot, hogy a rendíthetetlen eszme következetes véghezvitele leállíthatatlan rendszert eredményezett. E rendszer már önerejénél fogva tartja fenn és viszi előre magát akkor is, amikor kirántják alóla a talapzatul szolgáló eszmét: „Létrehoztam a rendszert. De annak a segítségével és annak eredményeképpen megalkottam a rendszer embereit is. Mit kezdjek velük, ha a rendszer pusztító tébolynak bizonyult? Hogyan lehet megszüntetni a terrort, ha már létrehoztam az embereket, akik csak benne találják meg létük értelmét? A terror által kell elpusztítani őket?” (171). A Sátán ekként válaszol Torquemadának: „Semmit sem változtathatsz már meg, szerencsére. Minden halad tovább az általad kijelölt és egyedül helyes úton. Megerősödik és megszilárdul Isten országának építése a földön, az általános rabszolgaság nagy műve az eljövendő szabadságért, valamint az erőszak és terroré, hogy győzedelmet arathasson az igazság. Imittamott majd bizonyára felbukkannak valamilyen apró kis emberkék, akik összevissza beszélnek valamilyen ködös, nem e világra való, képtelen szabadságról. De mi ez ahhoz a rendszerhez képest, amit te felépítettél?” (174). E sejtést váltja felismerésre az utolsó jelenet, amelynek során Torquemada megpróbálja Diegóra bízni a végzetes életmű gyakorlati kiigazításának feladatát. Torquemada már hiába ismeri fel és próbálja módosítani tévedését. A módosításra Andrzejewski költői világában szubjektíve lehetőség nyílik ugyan az eszmélet szintjén, de a dolgok valóságos átrendezésének perspektívája rövidre zárt. A változtatásnak a rendszer makacs önfenntartó erejéből fakadó kudarcra ítéltése Torquemada életművének következménye. Diego állhatatos eszményhűséget tükröző magatartásán keresztül az atyára a tiszta szándékú eszme előre át nem látható és át nem látott gyakorlati következménye üt vissza.

Andrzejewski, Dosztojevszkij idevágó művészi anyagát értelmezve, az eszmei alapzat tévedhetetlenségének gondolatát veti alá kritikának. Poémaértelmezésében a *jelen* és a *jövő* ellentétének kiélezésével a nemes *szándék* gondolata felől fokozatosan az eszme *következményének* kérdésére csúsztatja át a hangsúlyt. Az író fő érve az eszmei konstrukciók kizárólagossága ellen úgy fogalmazódik meg, mint a tiszta szándék előre nem látható, racionálisan felmérhetetlen következményeinek a kritikája. Amikor a lét nagy kérdéseinek és ellentmondásainak megoldásait kutatva Dosztojevszkij a ráció szükségességéről vall, költőileg nem fogalmazhatna markánsabban, mint ahogyan Ivan Karamazov alakjának ellentmondásos-

ságával teszi. Az író Ivan gondolatvilágába ülteti a racionális gondolkodás legsúlyosabb, legmeggyőzőbb érveit, hősének mégsem csupán azt kell belátnia, hogy „eukleidészi” agya csak az empirikusan kitapintható valóságról rendelkezik biztosnak mondható ismeretekkel, hanem azt is, hogy ismeretei az „itt és most” törvényei tekintetében sem bizonyulnak mindig helytállóknak. A ráció a „hic et nunc” cselekvéseinek jövőre vonatkozó következményeit sem képes mindig maradéktalanul felmérni. Ha Dosztojevszkij a ráció tehetetlenségét, a szándék és a következmény feszülő ellentmondását a hétköznapiak, a mindennapos cselekvések etikájának szintjére fogalmazza rá, és erre nyit rálátást az eszme és a gyakorlati megvalósítás történelmi szempontjainak művészi ábrázolása, Andrzejewski az adott kérdés történelmi aspektusa felé tolja a hangsúlyt. A regény egyik alapkérdésévé válik: ha a ráció még a hétköznapiak viharában sem egészen előrelátó, vajon képes-e felelősen felmérni a történelmi jelentőségű cselekedetek jövőre vonatkozó következményeit?

A regény két belső dialógusának és az ezeket megelőző, illetve követő jeleneteknek összefüggése a szándék és a következmény között feszülő ellentmondást jelöli. Ezzel a szilárd eszmei konstrukciók megfellebbezhetetlenségének a gondolata az eszme és a gyakorlati megvalósítás összefüggéseként válik kritika tárgyává. E gondolathoz kapcsolódóan Andrzejewski *A Karamazov testvérekben* több szinten felvetett kérdés közvetlen olvasatát kínálja, amikor a törvény betűjét a törvény szellemével állítja szembe.¹² Túl ezen, az eszme torzulási lehetőségeinek és a kontroll, majd korrekció szükségességének kérdése vonatkozásában a Dosztojevszkij-regényben megfogalmazott költői választ húzza alá, amikor Torquemada szájába adja a gondolatot, hogy a kérdés nem egyszerűsíthető le a megvalósítás gyakorlati tévedésére, hanem magát a megvalósítás alapját képező eszmét kell revízió alá venni: „Mi, fiam, nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy csupán a hatalom gyakorlásának módszereit tekintve követtünk el hibát, mert semmibe vettünk és lábbal tiportunk minden emberi törvényt. Sohase szűnik meg az erőszak és a jogtalanság, ha nem szüntetjük meg azokat az alapelveket, melyekből az erőszak és a jogtalanság ered” (193). Az eszmei konstrukciók téved-

¹² Lásd Torquemadának a Sátánhoz intézett szemrehányását – eszerint, miközben az igazságot „szolgálja”, „megöli” azt –, valamint Diego alakváltozását, amelynek során a hős a törvény szellemének eleven érzékelésétől a törvény betűjének merev betartásáig terjedő utat járja be: „kihatásuk következményeit [a törvényekét – K. K.] azonban még most sem tudta összeegyeztetni lelkiismeretével. Így hát különösen magára hagyott és lelkileg meghasonlott volt ebben az időben. [...] De az idő nem állt meg [...]. Egyébként tisztsége folytán is inkább a törvények tiszta mechanizmusával foglalkozott, mintsem ezek kihatásával az emberekre. A lelki egyensúly és benső megnyugvás ritka pillanatait is csak akkor élte meg, amikor az Istennek és az emberiségnek felelősséggel tartozó irányító hatalom bonyolult szerkezetén töprengve, a törvény betűjének egyértelműségével találta szemben magát.” Vö. *A Karamazov testvérekben* a következő ellentmondások összefonódó művészi ábrázolásával: 1) *farizeusi gyakorlat vs. megújhodást hozó jézusi kereszténység* (a poéma allúziójának költői asszociációja); 2) *Jézus tanai vs. Jézus alakja*; 3) *Inkvizíció vs. Jézus; Egyház vs. hit*.

hetetlenségének illuzórikus voltát végérvényesen bizonyítandó Andrzejewski káosz és a rend összefüggését sajátos jelentéssel tölti meg. Torquemada rendíthetetlen hite, eszméjének ereje egész életében abból a meggyőződésből fakadt, amelyet a hős belső dialógusában a Sátán fejt ki: az emberiség számára csak két út nyílik, az eszme útja és az értelmetlenségé. Harmadik lehetőség nem létezik. Az eszmével jutunk el a „rendhez”, míg az eszme híján feleledő értelmetlenség csakis káoszhoz vezethet. „Tertium non datur. Minden egyéb törekvés, függetlenül attól, milyen mutatós köntösbe öltöztetjük, csupán a rend és káosz utánzása. Így hát döntenünk kell és választani” (174–175). És ha az eszme mellett döntünk, és a választott eszme igazsága érvényét veszti, új eszmét kell meghirdetni, mivel a történelemben nem maradhat ür: „Csak az új igazság semmisítheti meg a régit. Eszmére van szükség ahhoz, hogy az eszmét elpusztíthassuk” (172–173). Torquemada egész életében az eszme embere volt. A Sátán szellemi gyermekének nevezi, mivel a belső dialógusban a Sátán részben az eszme – az eszmei világmozgató erő, az eszmei világrendező elv – költői jelképévé válik: „Én a rend szószólója voltam, és az is maradok. A körülményektől függően más és más eszmét szolgáltam, de szellemem és szívem mindig azoké volt, akik a világot egyetlen és mindenkire nézve kötelező igazságnak tekintették. Az ilyen ívású emberek mindig is az én, hogy úgy mondjam, lelki gyermekeim voltak, azok most is, és a jövőben is azok lesznek” (175).

Andrzejewski költői világában azonban a Sátán hiába bocsátotta az emberiség rendelkezésére a „boldogság kulcsát”, az isteneszmét, „mely egyedül képes igaz értelmet adni az ember létének” (176). Mert bár – vélekedése szerint – „az embereket iszonytató ürességtől és meddőségtől” (178) szabadította meg azzal, hogy eszmét adott nekik, eredeti célját, a lét kiegyensúlyozását, az emberi természet ellentmondásainak a semlegesítését nem érthette el. Nem teremthetett szándékainak megfelelő tartós rendet, hiszen elérkezett a pillanat, amikor az eszme olyan, egy életen át odaadó szolgálója, mint Torquemada, arra a felismerésre jut, hogy sem Sátán, sem Isten nem létezik. Mi több, Torquemadának arra kell rádöbbennie, hogy a rend megteremtésének alapjául szolgáló eszme megvalósulása során értelmetlenségbe, káoszba fulladt. Az *eszme* vs. *értelmetlenség*, *rend* vs. *káosz* hagyományos fogalmi ellentétpárok Torquemadának abban a felismerésében érvénytelenítődnek, hogy az eszmére épített rendszer „örületnek”, „pusztító téboly-nak” bizonyult. Hiába „tusázott” a hős egész életében „mindenfajta zavarosság ellen”, hiába maradt „hű az értelem elveihez” (170–171), életműve jóvátehetetlenül értelmetlen. A most már tökéletesen működő önfenntartó rendszer kiépítésével tébolyultságában kaotikus rendet hagyott maga után az utókorra. A rend káoszba fulladt, s ekként az eszme sötétséget hozott a földre. Az eszmei vezérlőcsillag nem bizonyult elég fényesnek, hogy betöltse küldetését. Lángoló ragyogása éppúgy halott, hideg fény világa volt csupán, mint azé a fényé, amely Diego látomásának képezi kulcsfontosságú képmotívumát a műben. Andrzejewski e motívumot háromszoros ismétléssel rendezi sorrá az adott jelenetben:

1. A cella közepén ott állt Torquemada atya. Köröskörül sötét volt már, de az éjszaka az ablak mögött szinte világosnak tűnt, *mintha hatalmas tűzvész* világítaná meg. „Honnan eredhet ez a fény?” – gondolta magában. Még sohasem látott ilyen *hideg és halott* fényességet (44).
2. Honnan ered ez a fény? – ötlött fel ismét Diegóban (49).
3. A hold hideg visszfénye lassanként elárasztotta a cellát, és ebben a földöntúli derengésben a főinkvizítor tisztelendő atya fekete alakja növekedni kezdett, hatalmassá változott. Diego ettől a halott fénytől elvakulva, eltakarta szemét (58).

E motívumsor poétikai kapcsolatba lép a regény címével és mottójával. „Sötétség borítja a földet” – mondja Andrzejewski regénye címével. A fényesen ragyogó, tűzvészként lobogó eszme rend és értelem helyett a téboly sötétjét borította a földre. „Lement a nap [...] sötétben a föld” – hangzik a mottóban:

Lement a nap, jajognak a jósok a bástyán,
De, hogy miért is ment le, *nincs rá szavuk semmi*;
 Sötétben a föld, a nép álomvasban árván,
De hogy miért aluszik, nem kérdezi senki.
 Csak élnek, nem eszmélnek, alszanak, nem élnek.
 (Mickiewicz: *Ősök*)

Andrzejewski regénye a miéltre kérdez. Kérdez, és eszmélteti olvasóját. Paradox módon az eszme trónfosztásának a regénye a gondolkodás mindenkor súlyos felelősségére irányítja a figyelmet. A regény költői világának gondolati alapjául épp az a művészi hit szolgál, hogy nem létezhet olyan eszme az emberiség történetében, amely a valóság ellentmondásait semlegesítve valaha is kiküszöbölhetővé tenné a felelősség méltóságának a vállalását, és az emberi személyiség gazdag tárházából azoknak az erőknél a mozgósítását, amelyek az embert – Ivan és Dmitrij Karamazovhoz hasonlóan – képesek önnön eszméje fölé emelni. Andrzejewski művének Dosztojevskijével rokon végkicsengése azt a gondolatot ébreszti az olvasóban, hogy sem az ember, sem az élet igazsága nem tárulkozhat fel a maga teljességében szilárd, megingathatatlan eszmék kizárólagosságaként.

2

Vallomásos formák Andrzejewski regényében (ima, gyónás, himnusz)

Az a szemantikai ív, amelyet *A Karamazov testvérek* és *a Sötétség borítja a földet* című regények összehasonlító vizsgálatának első részében vázoltunk, az Andrzejewski-mű két főhősének átalakulási folyamatát két kompozíciós eljárás

fényében szemléltette. Az egyik a fordítottan szimmetrikus eseményalakzatoknak a poétikai szerveződése volt (cselekményértelmezés), a másik pedig a belső átalakulás *folyamatának* a kibontása, amely nem csupán kezdő- és végpontja egymásra utalásán keresztül, hanem bizonyos narratív formációknak a számbavételével vált nyomon követhetővé. Ez utóbbi kérdéskört azonban még messze nem merítettük ki azzal, hogy a Diego és Torquemada között zajló, igen lényeges második párbeszédet mint Diego lehetséges látomását, vízióját, tehát mint a hős *belső dialógusát* értelmeztük (a regény eleje), összefüggésbe hozva ezt Torquemadának a Sátánnal folytatott, szintén belső párbeszédként megjelenő eszmecseréjével (a regény vége). Rámutattunk arra, hogy a belső dialógus megjelenése narrációs formaként szemantikai minősítést kap azon keresztül, hogy a *szómegnyilatkozás*, illetve a *hallgatás*, a *szófeltárás*, illetőleg az *elhallgattatás* motívumkörébe sajátosan, a két hős esetében éppen ellentétes logikával illeszkedik: Diego a *szó kimondásának a vágyától* halad az *elhallgattatás* irányába, míg Torquemada épp fordítva, a *hallgatástól* jut el a *külső szó kimondásáig*. E folyamat megjelölésében részt vállalnak egyéb, kevésbé kidolgozott belső dialógusok (kvázimonológok) ábrázolási esetei is. Tanulmányunk e második részében úgy vizsgálódunk tovább, hogy a *lelkiismeret ébredésének és kibontakozásának, illetve elcsitításának* a folyamatát, amelyet eddig speciális narrációs módozatok problémakörének a medrében tárgyaltunk (vö.: a belső monológ, belső dialógus, külső monológ, külső dialógus, elbeszélői szövegrészek), a narratív struktúrák kérdésének e kontextusától továbbvezetve (attól azonban nem elszakítva) olyan témakidolgozásként tanulmányozzuk, amelynek poétikai megoldásai műfaji összefüggésekbe engedhetnek bepillantást. Egészen pontosan arról van szó, hogy a szókimondás belső és külső formái (a belső és külső beszéd megnyilatkozásai, amelyek sajátos kapcsolódásai olyannyira jellemzően ismertethetik fel a Dosztojevszkij-alkotások poétikáját) szorosan kötődnek az *ima*, a *gyónás*, illetve a *himnusz* motívumaihoz Andrzejewski regényében. E kérdés tanulmányozása az összevető regényvizsgálat keretében azért elengedhetetlen, mert köztudott, hogy *A Karamazov testvérek*ben is kitüntetett szerephez jutnak Aljosa, Dmitrij és Ivan Karamazov önvallomásai, és ehhez azt is hozzá kell fűznünk, hogy maga *A nagy inkvizítor* poéma Ivan Karamazov vallomásos megnyilatkozásai közül az egyik legfontosabbnak tekinthető. Mellette kiemelkedik Ivannak az Ördögével folytatott párbeszéde, amely a maga részéről, ahogy erről a korábbiakban már esett szó, sok olyan vonást hordoz, amely tartalmilag, kompozicionálisan és stilisztikailag megidéződik majd Torquemada és a Sátán párbeszédében. *A nagy inkvizítor* poémával kínálkozó elsődleges összevetési lehetőség, amelynek hívó szavára az első részben végigvezettük értelmezésünket, vagyis az a tény, hogy a legkirívóbb szövegkapcsolódási forma éppen Ivan eme alkotását idézi az emlékezetünkbe, önmagában azt húzza alá, hogy a *vallomásos forma* középpontba kerülése, annak műfaji vetületében, az alapok alapjául szolgál a két regény komparatistikai tanulmányozása során.

A hősök vallomásai a *Sötétség borítja a földet* című alkotásban – láhattuk – Torquemada és Diego ellentétes irányú átalakulási útjának jelzőoszlopai, amelyek ugyanakkor széles körű műfaji reprezentációs mintát alkotnak. Ezek közül két, a regényben intim rokonságot, szoros összetartozást képviselő forma emelkedik ki: az *ima* és a *gyónás*. Mindkettő mindvégig a lelkiismeret ébredésének, illetve elfojtásának a problémakifejtésébe tagolódik, így tehát elválaszthatatlanul összetartozik az inkvizícióhoz való viszony ábrázolásával, sőt e viszony kifejeződéseként értelmezhető. A *gyónás* ezért logikusan ágazik ketté a cselekményábrázolás során: egyrészt szívbeli, Isten előtt tett személyes vallomás; másfelől az inkvizíció hivatalos képviselőjeként fellépő Torquemada atyához címzett *gyónás* egy másik kommunikációs aktus keretében minősül – az atyához intézett személyes vallomások javarészt feljelentésekké, besúgásokká alakulnak, mintegy külső személyhez címzett, funkciójuk szerint publikus vádbeszédbe fordulnak, amikor is éles határ feltételeződik a gyónás személyes belső (a gyóntatóatyá, Isten) és külső (az inkvizíció hivatalos tisztségviselője) megszólítottja között. Az első esetben a *gyónás* az *ima* szomszédságába kerül, míg a belső személyesség utóbb említett eltűnése Andrzejewski regényében az *imához* kapcsolódó *könyörgést*, *bűnbánati aktust*, illetve a velük rokon *himnikus odafordulást* (*himnuszt*) is egy devalválódó pragmatikus kommunikációs szituáció részévé és tartalmává avatja. Olyan, a személyestől fokozatosan eltávolító vallomásformává, amelyből kiüresedik az őszinte belső megnyilatkozás, és az említett műfaji formák csupán zárt keretként szabják szűkre a könyörgésben, imában, bűnbánatban, magasztalásban, himnuszban potenciálisan megnyíló személyes átélés útját. Az említett esetek bemutatásai mind-mind az inkvizíció leírásához, illetve ezzel kapcsolatosan a lelkiismeret ébredésének és szunnyadásának a problémakifejtéséhez tartoznak.

Kezdjük azzal, hogy Diego lelkiismeret-furdalásának a gondolata – a lelki zavaré, mely eretnek, lázadó nézeteinek forrása és következménye egyben – a *himnuszt* témakörnyezetében bontakozik ki a hős első, Mateónak tett *vallomásában*: „Nagy és kegyelmes Istenem! Hitemet makulátlanul megőriztem, de a szívemen, Mateo, a szívemen sebet ejtettek, s a lelkiismeretemet megzavarták. A sevillai quemaderón egy napon száz embert láttam égő máglyára lépni. Én is együtt énekeltem a fráterekkel: »*Exurge Domine et iudica causam Tuam*«, de messze hangzó énekünket is túlharsogta a haldoklók jajszava és sikoltozása. Egy másik napon... – Hallgass, Diego. A szív sebei csak a csöndben gyógyulnak be. – Számomra nem létezik többé csönd!” (9). Amit Diego együtt énekel a fráterekkel, miközben az inkvizíció által máglyahalálra ítélt „eretnekek” tűzbe lépését kísérte szemével, nem más, mint a *Zsoltárok könyvéből* a 74. zsoltár 22. sora: „Kelj föl, oh Isten, és védj a te ügyedet”; a regényben nem idézett sorfolytatás így szól: „emlékezzél meg a te gyaláztatásodról, melylyel naponként illet téged a bolond!”; majd a 23. sor: „Ne felejtkezzél el ellenségeidnek szaváról, és az ellened támadók háborgásáról, a mely

szüntelen nevekedik!”¹³ A szöveghelynek több érdekessége van. Egyrészt a szó megnyilatkozásának (e megnyilatkozás vágyának, a hallgatástól való félelemnek) Diego alakjegyeként szereplő motívumát speciális zsoltárkontextusba helyezi. A 74. zsoltár alapmotívuma az Istenhez szóló könyörgés, hogy törölje le a földről ellenségét. A költő utal arra, hogy az istentelenek tönkretették a Templomot, amelyet emblematikusan fejez ki a „gyalázza az ellenség a Te nevedet” gondolat (10. sor). Ennek felel meg a 23. sorban az „ellenségeid szava” kifejezés, amely valójában az Isten ellen való háborgást fedí. Az ellenség szava, az istenkáromló névgyalázás, az Isten elleni lázadás a megidézett 74. zsoltárból Diegónak a szó problémaköre mentén kibontakozó panaszában mind-mind emlékezetünkbe idéződnek, még hozzá egy oppozícióként: a zsoltárköltő könyörög Istenhez (ez az ő költői szava), hogy mérjen büntetést mindazokra, akik szavukkal (cselekedettel egyenértékű háborgásukkal) gyalázzák az ő nevét. Istennek tehát a dicsőséget kell kimosnia a gyalázatból, maga a zsoltárköltő pedig könyörgésével az Isten gyalázkodó szót fordítja dicsőítő szóba. A zsoltár-vershelyzet így módon lesz olyan performatív beszédaktus, amely maga cselekedetként realizálja beszéde tartalmát. A gyalázat elnyomása, annak dicsőítésbe fordításával az Isten feladata lenne, de versével a zsoltárköltő maga végbeviszi e cselekedetet, szavaival realizálja a szó Istennek kedvező újjászületését – teszi mindezt a könyörgés modalitásában.

Látható, hogy az intertextusban a struktúra nagyon összetett, és még annál is bonyolultabb az, ahogyan szemantikailag összeszövi Diego idézett vallomása komponenseinek az értelmét. Nem feledhető ugyanis, hogy Andrzejewski az idézett zsoltársorra az inkvizíció himnuszaként hivatkozik. Ezt egy további szöveghely egyértelműsíti a regény végén, amelyet a későbbiekben még pontosabban értelmezni fogunk: „De már ott, ahol a legsűrűbb sötétség határán felvillantak az első fáklyák, kemény férfihangokon szállt ének az inkvizíció himnuszának kezdősora: »Exurge Domine et iudica causam Tuam«” (181). Egyértelműen kiviláglik tehát, hogy Diego lelkiismeret-furdalásának a tartalma éppen abban áll, hogy a fráterekkel együtt éneklie az inkvizíció himnuszát, miközben szem- és fültanúja annak, ahogyan az elítéltek a máglyán vesznek, és a „haldoklók jajszava és sikoltozása” túlharsogja a halálos ítélet legitimizálására hivatott himnuszt. Metaforikus értelmében a himnusz (a zsoltár-vershelyzetre való utaltságában Istennek a könyörgés modalitásában tolmácsolt dicsőítése) eltüntetni hivatott Isten nevének gyalázását. Ami kiemelt helyzetbe hozza ezt a gondolatot – az a tény, hogy éppen e meggyőződés képezi eszmei alapját az inkvizíció intézményének is. Diego lelkiismeret-furdalásán keresztül viszont, amely a szív sebéből fakad, a hős nézőpontja elkülöníthető az inkvizíció himnuszában testet öltő nézőponttól. Diego vallomásában a szó motívumán keresztül e nézőpontra rárétegződik annak a má-

¹³ A saját kiemelésekkel idézett bibliai szövegek forrása: *Szent biblia*. Fordította: Károli Gáspár. Budapest, Magyar Biblia Tanács, 1987.

sik „szónak” az értelme, amely túlharsogja a himnikus éneket. Ez pedig nem más, mint „haldoklók jajszava és sikoltozása”, vagyis a szenvedés akusztikus motívuma. Így Diego kijelentése – miszerint: „Számomra nem létezik többé csönd!” – könnyedén értelmezhető a *jajszó és sikoltozás emlékezetének*, amely a szó motívumvariánsaként mintegy felülírja az inkvizíció himnikus igazságát. Maga az a kommunikációs helyzet viszont, amelyben Diego szeretett lelki atyjának tesz személyes vallomást arról, hogyan ébredt fel benne a lelkiismeret-furdalás és a kétely, szerfelett hasonlít arra az eredeti zsoltár-vershelyzetre, amikor is a költő személyes könyörgés formájában mossa tisztára Isten meggyalázott nevét. Diego lelkiismeret-furdalásának tartalma ugyanis nem hitének elvesztése („Hitemet makulátlanul megőriztem, de a szívemen, [...] a szívemen...”); épp ellenkezőleg, szilárd istenhitén alapul az a vágya, hogy Krisztus tanításának méltatlan megvalósítását kiküszöbölje a világból (47). Az eredeti zsoltár-vershelyzetre való emlékeztetést nyomatékosítja az a tény, hogy Diego Mateónak tett vallomása az *ima* témakörnyezetébe helyeződik. Ez az ima Torquemadáért szól: „Ó, Mateo – kiáltott fel fray Diego –, ha én egyáltalán tudnék ezért az emberért imádkozni, arra kérném Istent, vesse ki őt az élők sorából” (8). Tisztán körvonalazódik a két szemantikai perspektíva. Diego lehetséges imájának, könyörgésének a logikája szerint – e könyörgésnek a bibliai zsoltár-vershelyzet kontextusában való értelmezése szerint – Torquemada az Isten ellensége, aki Isten dicső nevét gyalázza; Diego személyes imájával pedig a zsoltárköltőhöz hasonlatosan imádkozna Istenhez, hogy söpörje le a föld színéről az Isten ellen vétkezőt. Ahogyan a zsoltárköltő Isten eszébe idézi mindennapos meggyaláztatását („emlékezzél meg a te gyaláztatásodról, a melylyel naponként illet téged a bolond!”), úgy folytatná Diego Mateónak tett vallomását a minden napra kijutó inkvizíciós vétségéről és annak nyomán a lelkében ébredő lelkiismeret-furdalásáról: „Egy másik napon... – Hallgass, Diego” (9). Tiszta kontúrokkal megrajzolt tehát a konfliktusban álló két nézőpont. Az inkvizíció istendicsőítése az inkvizíció himnuszával szemantikailag összefonódva áll az egyik oldalon – valójában egy szövegértelmezés: a 74. zsoltár inkvizíciós értelmezése; az inkvizíció okozta emberi szenvedés és az ebből fakadó lelkiismeret-furdalás, a szív sebe áll a másikon –, ez pedig Diego vallomásának motívumai értelmében (lásd a *szó* variánsait) egy másik szövegértelmezés, amely magához a bibliai forrásszöveghez vezet vissza: az inkvizíció himnuszával visszatérít ahhoz a bibliai alapszöveghez, amelynek újraértelmezésére a „szív sebe” hivatott, és ezzel magához a zsoltárköltőhöz, illetve az ő személyes pozíciója által motivált vershelyzethez, az Istenhez szóló személyes könyörgéshez, és egyben a költői szó megváltó erejéhez, amely az Istent és az ő szent helyét, a Templomot ért gyaláztat eltolására hivatott. A szövegek közötti eljárás implikált üzenete szerint: a Templomot kell újjáépíteni, Isten dicsőítését szükséges új alapokra helyezni (át kell tehát alakítani az inkvizíció intézményét).

Az Andrzejewski-regény maga adja tanúbizonyságát annak, hogy az imént vázolt értelmezéssel nem járunk messze az igazságtól. A regény végének fent említett szöveghelyén ugyanis – mint láthattuk – megismétlődik az idézet, és most már az idézethez hozzáfűznénk egy kommentárt is: éppen a *máglyahalál* témakörében szerepel újra a himnuszor: „De már ott, ahol a legsűrűbb sötétség határán felvillantak az első fáklyák, kemény férfihangokon szállt égnek az inkvizíció himnuszának kezdősora” (181). A „fáklya” a szövegben már önmagában a máglyatűz jelentésével konnotálódik, vö.: „Szemük megszokta a sötétséget, ezért teljesen elvakította őket a rengeteg szurok- és fenyőfáklya fénye [...] e fényözön árnyékában [...]. Az emberáradat ellenére az udvaron csend honolt, és csend ereszkedett az éjszakánál is sötétebb várfalakra és bástyákra. Csupán az égő tüzek száraz ropogását lehetett hallani” (154); a fáklyafény, a máglyatűz és a bástyák sötétjének összetartozása a mottóba is visszaolvasódik, amelynek értelmében a lemenő napban „hajognak [...] a bástyán” (vö. Diego vallomásában a tűzhalálban pusztuló áldozatok „jajszavát”). De ami ennél is fontosabb: az inkvizíció fáklyafényhez kapcsolódó himnusza ezúttal egy olyan kommunikációs aktus része, amely nem a hangra (a jajszóra) felel hanggal, énekszóval (nem lévén képes arra, hogy túlharsogja a szenvedés hangját), hanem a látványra, amely Torquemada belső víziójaként tárul az olvasó elé: „– Oltátok el a lángokat, oltátok el a lángokat!” (180). Ez a dupla felszólítást tartalmazó mondat kétszer hangzik el Torquemadának a Sátánnal folytatott belső beszélgetése lezárultával, miközben a leírás részletei hangsúlyozzák a tér sötétségét. Így a vízióban megjelenő láng metaforikussá válik, a kételyektől a felismerésig jutásnak, az igazság kimondásának az emblémájává: az inkvizíciót meg kell szüntetni – ez az, amit Torquemada rendeletként hamarosan tollba mond majd Diegónak a regény végén. A belső, lelkiismereti párbeszéd tartalmát és eredményét objektiválja tehát a metaforahasználat, amelynek eseményes megjelenítésére Diego úgy reagál, hogy Torquemada megnyugtatóra hivatott „ájtatos éneket” rendel: „A tisztelendő atya képtelen aludni, szívesen hallaná ájtatos énekünket” (180). Erre fog felhangzani az inkvizíció himnuszának a kezdősora. Ám nyilvánvaló, hogy e *himnusz*, amely a regény elején az *imához*, a *könyörgéshez* és a *vallomáshoz* tartozott szemantikailag, hiába tör fel egyre „nagyobb erővel [...] a sötétségen át az éjszaka hatalmas ege alatt” – nem hozhatja el a fáklya- és máglyafényt kiegyensúlyozó világosságot a földre: „A sötét éjszakát komor hajnal váltotta fel, a súlyos felhőkkel borított ég alacsonyan terült az errefelé oly terméketlen föld fölé” (180). Nincs megnyugvás sem kint, sem bent, Torquemada lelkében. A Diegónak tett vallomásban a máglyafény metaforikus értelme megneveztetik: „Sajnos, az egész földre sötétséget hoztunk. Sok fényre lesz szükség” (191).

Az utolsó jelenet – láthatóan újabb módokon is – ellentétes szimmetrikus viszonyában tárul fel a regénykezdő jelenethez képest, ennek tengelyében a *vallomás*, *ima* és a *himnusz* motívumok állnak. A megfordult eseménytörténeti elemek és a kezdeti leírásból ismert kifejezések megismétlése mellett sajátos jelentést

nyer, hogy Torquemada a vizionált Sátán távoztával jut el e Diegóval folytatott párbeszédhez, míg Diego a regény elején a Torquemadával zajló beszélgetést mint *a Sátánnal való együtt imádkozást* kommentálja Mateónak. Vö.: „– Honnan jössz? A templomban voltál? – Ott. Nagy Isten! És láttad őt? – Kire gondolsz? Én a Sátánt láttam. [...] Ezúttal legyőzött. *Együtt imádkoztam vele*” (41). Diego és Torquemada közös imádkozása exponált helyzetbe kerül azáltal, hogy Diego korábbi gyónását és vallomását annak *személyes* tartalmával emeli jelentésközéppontba (Diego a főinkvizítor személyére vonatkozó tudatlanságban tesz vallomást Torquemadának, aki nem hivatalos tisztségének formális lehetőségeivel élve, hanem gyóntatóatya minőségében, személyes odafordulással beszélget vele, majd arra szólítja, hogy térdepeljen mellé és imádkozzanak együtt): „Miért nem hívatja ide az őrséget méltóságod? – kérdezte vékony és áttetszően fiatal hangon. – Tegye azt, amit hasonló esetben ilyenkor tenni szokott. Padre Torquemada hátat fordított neki, és mellén széthúzva a köpenyét, az oltár elé térdelt. – Fiam – mondta félhangosan –, térdelj ide mellém. [...] A tisztelendő atya imára kulcsolta össze a kezét. – Mondd utánam, fiam: »Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben...«” (39). A regényben megjelenik az ima teljes leírása, még hozzá úgy, hogy két másik ima bemutatásához kapcsolódik Torquemada és Diego közös Istenhez való odafordulása: „Mondd utánam, fiam: »Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben...« [...] – »Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben« – mondta végre ugyanolyan tiszta és zengő hangon, mint az imént. – »Szenteltessék meg a Te neved...« – »Szenteltessék meg a Te neved...« – ismételte. – »Jöjjön el a Te országod...« Diego torka összeszorult, és a pillái alatt forró könnyek égtek. – »Jöjjön el a Te országod...« – mondta halkán, hogy el ne árulja, mennyire reszket a hangja. – »Legyen meg a Te akaratod, miképpen a mennyben, azonképpen itt a földön is«. Diego ezt a mondatot is elismételte, de még halkabban. Érezte, hogy a következő mondatnál már nem tud uralkodni megindultságán, és hangosan elsírja magát. De *a főinkvizítor atya nem imádkozott tovább. Elhallgatott*, tenyerébe hajtotta a fejét, mintha teljesen megfledkezett volna a mellette térdeplőről. Az egész éjjel virrasztó lélekharang a karmelita nővéreknél a távolban újra megkondult. Padre Torquemada fölemelte a fejét. – *Ámen – mondta elmélyülten és hangosan*” (40). A közös imát Torquemada olyan belső elmélyülése követi, amelynek zárlata imazárlat: „Ámen”.

E belső ima tartalmát két egybefűződő motívum rajzolja ki – a *virrasztás* és a *lélekharang*. Az „*egész éjjel virrasztó lélekharang*” ugyanis Torquemada szokásos virrasztásait idézi az olvasó eszébe: „Jobbára igen későn aludt el, nemegyszer csak hajnalban, és *egész, mérhetetlenül hosszúnak tűnő éjszakákat* töltött el *magányos virrasztással, töprengve és imádkozva*” (26). A párhuzam értelmében Torquemada lélekharangként töprengi végig az éjszakákat – e lélekharang pedig a Diego vallomásának a kontextusa által kínált metaforikus értelmezés szerint a halottakért, az inkvizíció áldozataiért szól. Így a közös imát követő személyes, elmélyült belső ima tartalmává válik a regényben a lélekharang metaforikus jelentése, amely egyben összekötődik Torquemada szokásos éjjeli meditációjával – ki-

derül hát, hogy Andrzejewski regényében a tisztelendő atyát az ábrázolt események kibontakozása során mindvégig jellemzi az inkvizíció ügyére vonatkozó lelkiismereti (ön)vizsgálat. Ráadásul – ahogy mondtuk – a közös ima nem csupán az azt követő belső elmélyüléssel kerül összhangba, hanem az átvirrasztott éjszakák leírásához kapcsolódó imádkozásról szóló híradással is, amely viszont már konkrétan a Diegóval való találkozás napjára vonatkozik: „éjszakákat töltött el magányos virrasztással, töprengve, imádkozva. *Ma azonban még arra sem volt ereje, hogy imádkozzék.* [...] Torquemada [...] letérdelt imazsámolyára, s homlokát hideg tenyerébe támasztva, a *Pater noster*-t kezdte mormolni. Csakhamar rájött, hogy csupán az ajkával imádkozik. Nem lelt magában semmit abból a lángból, mely mindenkor elevenen égett benne, és mely *a forró áhítat és magába szállás óráiban belülről egész énjét megvilágította, lánggra lobbantotta, és az ihlet tüzével ragadta magával.* Üresnek érezte a lelkét és hidegnek, nem volt benne semmilyen gondolat vagy érzés” (26). Ez tehát a harmadik imaleírás, amely rögzíti Torquemada töprengő zsolozsmaóráinak jellegét – azt a belső odaadást, amely lánggra lobbantja lelkét, és forró *áhítatként*, az ihlet tüzével melegíti bensejét Isten ügyének szolgálatában.

Tekintettel arra, hogy Diego alakjegye a *tűz* lesz, méghozzá az az izzó ragyogás, amely a *lelkiismeret* gondolatán keresztül tolmácsolja az inkvizíciós máglya (a haláláldozatok) kiegyensúlyozásának a lehetőségét („sötét, szokatlanul nagy szemében izzott nyugtalan tűz”, 35 → „Nem vagy-e bátor és *áhítatosan* rajongó lélek?”, 55), valamint arra tekintettel, ahogyan a három imaábrázolás – a bemutatottak értelmében – a lehető legszorosabban egybekötődik a regény első fejezetében, illetőleg a leírás jegyei (az *elmélyülés*, az *áhítat*, a *tűz*) ráutalódnak a Diegóval való együttlét tág jelenetére, megállapíthatjuk a következő fontos tényt. A Diegóval folytatott közös ima, majd a főinkvizítor magába mélyedő belső imádsága arra hivatott, hogy visszaadja Torquemadának a magányosan átvirrasztott éjszakai órák imádságos áhítatát, vagyis önnön lelkiismeretét. Az átmenetileg kihűlt lelkű Torquemadának van szüksége arra, hogy összetalálkozzon Diegóval, aki lelke tüzével visszavezeti őt éjszakai virrasztásaihoz, képessé téve őt arra, hogy imádságát, töprengéseit ismét megtöltse a lélekarang üzenete. (Ezzel kapcsolatosan eszünkbe juthat, hogy Dosztojevszkij lelkiismeretes inkvizítorának a szeme meglehetősen emlékeztet Diegóéra: „Ez kilencven év körüli, magas, szálegyenes öregember, arca aszott, szeme beesett, de *mint tüzes szikra, még fény csillog benne*”, 1, 328). Amikor korábban az inkvizíció himnuszának bibliái eredetét értelmeztük, a hangsúlyt Diegónak a 74. zsoltár 22–23. sorával egybecsendülő vágyára helyeztük: „ha én egyáltalán tudnék ezért az emberért imádkozni, arra kérném Istent, *vesse ki őt az élők sorából*” (8). Torquemadának azonban más irányú vallomást is tesz Diego: „Atyám, arra akartam kérni Istent, *bocsásson meg mindazoknak*, akik a kezükben levő hatalmat rosszra fordítják, és nem az emberek javára gyakorolják, hanem iszonytató, égbekiáltó igazságtalanságokat követnek el” (37). Itt Diego már nem büntetésért, hanem megbocsá-

tásért könyörögne. A templomban a korábban imádkozni képtelen Torquemada épp hogy megkezdi imáját: „Uram – mondta Torquemada –, ne engedd, hogy meggyengüljön és kihunyjon bennünk a gyűlölet a te ellenségeid iránt” (34). Ez az ima zavarja meg a térdeplő Diegót: „Béke veled, fiam – mondta Torquemada. – Megzavartalak az imádban. Hiszen imádkoztál, ugye? [...] – Szerettem volna imádkozni – mondta csendes, fáradt hangon”. Diego imádkozási vágyának meghatározása ismét ráírmeltetődik Torquemada éjszakai virrasztásaira: „– Jól teszed, mert az éjszakai óra különösen alkalmas rá, hogy magunkba szálljunk. Ilyen órában gyakran az ima, nem pedig az álom válik igazi pihenésünkké. Minden gondolatot Istennek ajánlhatunk ilyenkor” (uo.).

Nem férhet hozzá kétség: a közös ima Torquemada és Diego külön-külön megkezdett imáját kell, hogy folytassa, amit ugyanakkor mindkét hős csak személyes elmélyülése formájában zárhat le (Torquemada némán folytatja a közös imát, Diegónak pedig látomásában megjelenik a tisztelendő atya). Ami pedig a közös imát lehetővé teszi, az mindkét hős esetében a *lelkiismeret* aktivitása. Ezért vonzza Diegót Torquemada *alakja* (lásd az első részbeli elemzést), és ezért érzi úgy, hogy „kezdettől fogva”, gondolkodásának első pillanatától fogva jól ismeri őt. Másfelől Torquemada azt vallja Diegónak, hogy úgy jött hozzá, mintha *önmagához* jönne (56). Ebben az értelemben a két hős egymás hasonmásalakjának bizonyul, és mindkettő folyamatosan őrzi a kettősség jegyét, noha ennek tartalma olyan arányváltozáson megy keresztül, amely valóban lehetőséget ad arra, hogy az első részben követett irányban értelmezzük Diego és Torquemada alakjának fordítottan szimmetrikus megcserélődését. Mindazonáltal Andrzejewski regénye egy percre sem feledteti, hogy a „mintha önmagamhoz jöttem volna” gondolat Mateónak Diegóhoz intézett tanácsával kiegészülve – „Légy önmagad” – magát a lelkiismeretet is kettős vetületben láttatja. Emlékezzünk Diego és Mateo fontos párbeszédére a regény elejéről: „– Diego, bármi történik is, kérve kérlek, őrizz meg a lelkiismeretedet! – Az mit jelent? – Micsoda? – A lelkiismeret. – Légy önmagad. – Csak ennyit? – Ez minden. – Minden? Az mindig a legkevesebbet jelenti. Önmagam vagyok, ha az egyik, és ugyancsak önmagam vagyok, ha az ellenkező dolgot cselekszem” (43). A lelkiismeret tehát egyrészt nem jelentheti a hősöket gyötrő ellentmondások egyik felének mechanikus érvényesítését. Másfelől e dialóguson keresztül a regény arról is üzen, hogy a művészi szöveg sem határozhatja meg tematikus leegyszerűsítéssel a lelkiismeret fogalmát. Andrzejewski a két alak bonyolult egymásra utalási rendszerében dolgozza ki poétikailag a lelkiismeret költői fogalmának érvényesítési lehetőségét. Mint láthatjuk, ebben játszik központi szerepet a *vallomás, ima, könyörgés, himnusz* igen bonyolult szemantikai relációkba szerveződése. Hogy ennek útját tovább követhessük, Mateo alakján keresztül visszatérünk Diego első vallomásához.

Első vallomását ugyanis – a fentiek értelmében – Diego szeretett mesteréhez, Mateóhoz intézi. Személyes vallomás ez, nem hivatalos gyónás formájában nyilatkozik meg a lélek és a gondolat „lázdása”. E vonás kiemelése a vallomásra

történő reagáláson keresztül szerfelett emlékeztet arra, ahogyan Torquemada sem hivatalos főinkvizítorként, hanem mintegy gyóntatóatyja szerepkörben lép fel Diegóval szemben. Hivatalos személyként elhatárolja magát a hallottakhoz való viszonyulástól: „Diego – mondta halkán –, te nem mondtál semmit, én pedig nem hallottam semmit” (8). Annál szembetűnőbb, hogy jóval később, amikor Diegót lelkiismerete Mateo vizionált alakján keresztül figyelmezteti a hajdan volt intelemre, hogy hűen őrizze önmagát, a hős feltűnően összekeveri a személyes, belső indíttatású vallomást a hivatalos, külső szerepkörök teljesítésével: „Miért akarod magad elveszejteni?” – kérdezi Mateo látomás-alakja. „Már megint itt vagy? – ámult el Diego. – De hiszen nem létezel” (115) – szól vissza a látomáshoz Diego, ezután pedig elmegy Torquemadához, és meggyónja neki vétkét, miszerint egykori „bűnös” kételyeit annak idején megosztotta Mateóval. A személyes vallomás pillanatokon belül egyenértékűvé válik a főinkvizítornak tett feljelentéssel, Torquemada nyomban rendelkezik is arról, hogy Mateót vessék börtönbe, és e rendelkezését Diegóval íratja le. A személyes gyónás és a hozzátartozó személyes gyóntatóatyja szerepkörének kiemelése a regény elején Mateo, illetve Torquemada alakján keresztül (miközben mindkét gyónáscselekmény láthatóan kívül esik a gyónás elfogadott egyházi liturgiáján), majd később e személyes vallomás- (bűnbánat-, könyörgés-) és feloldozási (engesztelési) aktusoktól egyszer már leválasztott hivatalos, „külső” cselekménynek, a feljelentésnek és az inkvizíciós igazságszolgáltatásnak az előtérbe helyezése előkészíti a regény utolsó jelenetében Diego viselkedésében a személyes belső és a hivatalos külső értékrend zavaró összekeveredését. Annál is inkább, mivel közvetlenül eme utolsó jelenet előtt kerül sor annak a beszélgetésnek az ábrázolására, amelyen keresztül Andrzejewski igen finom árnyalatában fogalmazza újra a szóban forgó gondolkört. Ugyanis ekkor tudhatjuk meg, hogy don Blasco de la Cuesta püspöknek Mateo hajdan szent gyónásban fedte fel Diego egykori lázadó gondolatait és saját bűnét, amelyek igazságérvényének a gyóntatópap a maga idején hitelt adott, Mateo szíve alázatosságának, lelkiismeretességének tudva be a vallomást. Utólagosan azonban, az „eretnek” Mateóra kiszabott büntetőeljárás ismeretében már úgy véli, hogy Mateo múltbéli gyónását kizárólag az a vágy motiválta, hogy alaptalan váddal rágalmazza Diegót. Mateo tehát nem lépte túl a személyes vallomás határait, lelkiismereti kételyeit szent gyónás alatt osztotta meg gyóntatóatyjával, amivel Diego is védelem alá helyeződött. Mateónak így személyes vallomás formájában sikerült hűnek maradnia önmagához. Diego viszont később elfogadta a Torquemada által ráruházott feljelentő szerepkörét egy olyan pillanatban, amikor a főinkvizítor már nem fordulhatott hozzá egyszerű gyóntatójaként, és ezzel Diego elveszítette énjének egy jelentős darabját, amit Torquemada nem érzékel, hiszen épp ellentétes szellemben méltányolja ifjú barátja cselekedetét. Ugyanakkor Torquemada maga is összekeveri a szeretet és a kötelesség megnyilatkozási formáit, amikor a feloldozó pap gesztusával („a fejére tette a kezét”, 119) vallomásaért személyes dicséretben részesíti „szeretett, drága fiát”, aki tér-

déhez hajolva mintegy a feloldozást várja barátja, mestere elárulásáért: „Tudtam, előbb vagy utóbb eljön a nap, mikor végleg, tétovázás, fenntartás és kétségek nélkül megleled a te igazi énedet. Hát íme, ma bekövetkezett. Istennek legyen hála érte, szeretett, drága fiam” (119). A feloldozás itt egybeesik Torquemada Istennek szóló hálaadásával (himnuszvariáns).

Mateo sorsának tényeiről az inkvizíciós igazságszolgáltatás bekövetkezte után, utólagosan adott tudósítás a regény adott pontján emlékeztet a *belső vs. külső*, a *személyes vs. hivatalos* konfliktus többi témakidolgozási esetére, és igen figyelmessé teszi az olvasót az utolsó jelenetnek hasonló szempontból történő számbavételére. Ezért különös jelentőségűvé válik, hogy e jelenet sokban emlékeztet a Torquemada és Diego találkozását keretbe foglaló templomjelenetre, illetve a két hős azt követő látomás-párbeszédére. Torquemada ugyanis Diegónak egyfelől mint a hozzá legközelebb álló gyermekének fedi fel tévedését, másfelől pedig még mint hatalomban lévő főinkvizítor rendelkezik az utókor számára az inkvizíció intézményéről. Mindemellett hivatalos végrendeletét személyes vallomás keretében, más jelenlévők távollétében osztja meg Diegóval, aki pedig személyes érzelmeitől indítva fogadja a vallomást, és végül „könnyben úszó szemmel” üti arcul a már halott tisztelendő atyát. A személyesség kifordulásának témamotívumaként a fohászként megszólaló „Istenem!” kifejezés elstutogása jelenik meg (195), amely egy az egyben idézi azt a mondatot, amellyel a regény eleji templomjelenetben tolmácsolja a szöveg Diego rémült könyörgését – ekkor tudja meg, hogy a főinkvizítornak fedte fel „eretnek” titkát: „Istenem – stutogta” (38). A medréből kifordult, összezavarodott személyesség kontextusához kötött két *imakezdet* annak megfelelően más-más tartalmú, ahogyan az első megelőzi a Torquemada ütésére lendített kar lehanyatlását (a büntetés visszavonását), míg a második az atya arcucsapásának furcsa felütéseként szolgál.

3

Vallomásos formák *A Karamazov testvérekben* (a himnusz kiemelt pozíciója)

Még mielőtt rátérnénk arra, hogy *A Karamazov testvérekben* is bemutassuk néhány aspektusát annak, ahogyan a regényszöveg a vallomásos forma poétikai kidolgozásának a területén szemantikailag megjeleníti és műfaji kérdéskörbe vonja a *himnusz*t, ismételten hangsúlyozzuk Andrzejewski tanulmányozott regényének egy fontos sajátosságát. Az ima megkezdésének a problematikájára épülő templomjelenet, illetve a regény végéül szolgáló gyónás-rendelkezés, amellyel Torquemada örökül hagyja lelkiismeretének gyümölcsét, az inkvizíció feloszlata-sáról szóló határozatát, abban az értelemben is keretet alkot, ahogyan a regény-szöveg e két jelenetet a *Sátán* motívumához köti. Diego Torquemadát először

Sátánként nevezi meg, majd a regény végén a Sátánnal való elmélyült belső párbeszéd vezet oda, hogy Torquemada szakítson életművével. Ez utóbbi beszélgetés eredménye ugyanakkor annak kimondása, hogy az emberiségnek meg kell tanulnia „Isten és a Sátán nélkül élni” (194). E kerettel Andrzejewski felidézi és egybeköti *A Karamazov testvérek*ből azt a két szöveghelyet, ahol a Sátán alakja igen markáns vonásokkal van megrajzolva – *A nagy inkvizítor* poémát, valamint az Ivan és Ördöge között zajló dialógust. Másrészt, ehhez kapcsolódóan, a *Sátánt* irodalmi jelstátusában értelmezi, amikor az *Isten és Sátán nélkül élés* („Egyikük sem létezik”, 194) gondolatát az *adekvát jelölés, megnevezés* problémájával fűzi egybe: „de hogy elkerüljük a még nagyobb rosszat, a hit örületét örületnek kell neveznünk, a hamisságot pedig hamisságnak”. A *Sötétség borítja a földet* éppen ezért az Ördög kiűzésének a mitológemáját fogalmazza újra (kompozicionális szinten a regény Torquemadának mint „Sátánnak” olyan kiűzettségéről szól, amely magának a „megszállottnak” a lelkiismereti tevékenységén alapozódik meg – az ördögös önmagából űzi ki a gonoszt), és a folyamat ábrázolása során a művészi szöveg felfedi saját jelölésének a titkát, rámutatva arra, hogy a *Sátán* kulturális egyezményes jelen alapuló gondolatalakzatként van jelen az irodalmi szövegben. E motívum nem csupán a gonosz problémakörének, hanem egyben a lelkiismeret ébredésének és kibontakozásának az ábrázolásában is részt vállal. A Torquemadával incselkedő Sátán ugyancsak hasonlít Ivan Karamazov Ördögére, és aktív részvétele épp azt eredményezi, mint a Dosztojevszkij-regényben megjelenő rokon figura kísértő tevékenysége: a lelkiismeretes, etikai minőséget képviselő hős a regény zárására végérvényesen túllép régi valóján, és egy új világ megnyitására fáradozik (vö. Ivan Karamazov esetében: „Holnap kereszt lesz, de nem akasztófa”, 3, 121). Láttuk: ennek a folyamatnak a bemutatásától elidegeníthetetlen a regényben a személyes vallomásformák poétikai feldolgozása, és azon belül a könyörgés, a himnusz, az ima szemantikai meghatározó funkciója.

Andrzejewski Dosztojevszkij regényéből kitűnően elérte a nagy inkvizítor jézusi lelkiismeret-furdalásának és Ivan Ördöggel folytatott párbeszédének szemantikai egymásra utaltságát, és mind a templomjelenetet, mind Torquemada és a Sátán párbeszédét a bevonulásnak ugyanabba a cselekménykontextusába illeszti, mint amit Dosztojevszkij vázol regényében, amikor Ivan poémájában ábrázolja, hogyan érkezik meg Jézus az inkvizíció színterére. Ehhez hasonlatosan érkezik meg Torquemada útjának egy-egy állomására a regény elején és végén. Amit és ahogyan Ördögével beszélget, az tartalmilag, formailag és stilisztikailag két Dosztojevszkij-szöveganyagból van összeszöve, a Sátán alakjának megnevezett két dosztojevszkiji megjelenítési helyéről. Az első részben már említetteken túl az érdekesség kedvéért idézünk néhány nyílt párhuzamot: „Hallgass, vagy megöllek!” – mondja Ivan Ördögének, mire az így válaszol: „Még hogy engem ölsz meg?! Olyan nincs, már megbocsáss, de megmondom, amit akarok. Hisz épp azért jöttem, hogy megszerezsem magamnak ezt az élvezetet” (3, 116). Ehhez hasonló stílusban reagál Torquemada beszélgetőpartnere is, akit beszéde folyta-

tására szólítanak: „– Folytasd! – Örömet teszem, ám azt hittem, ha már megoldottad a nyelvemet, megbocsáss az udvariassági formuláért, azzal a szándékkal cselekedted, hogy tisztázzuk nézeteinket, és mindent elkövessünk, hogy egyeztessük őket” (169). „Most olyan szavakat használsz, akár egy szentimentális rímfaragó” (170) – folytatja a panaszt a Sátán. Ivan Ördöge pedig ezt veti „gazdája” szemére: „ne követelj tőlem csupa nagyszerűt és gyönyörűt [...] Bizony, csak megvan tebenned az a romantikus hajlam, melyet már Belinszkij is annyira kigyúnyolt” (3, 114). Általában is jellemzi a Sátánt az Ivan Ördögében szemet szűrő művészeti ábrázolási módok hangsúlyozása; a paradicsomi almát felemlítve megjegyzi Torquemadának: „nem minden szépség híján való költői metafora” (lásd Ivan metaforáját a gyerekekkel kapcsolatosan, akik még „nem ettek” az almából, vö. a felnőttekkel, akik „ettek az almából [...] És még most is eszik az almát”, 1, 312). Ivan Ördögéről jól tudjuk, hogy különféle bohózatokat ír, anekdotát költ stb., többek között Gogolra, Tolsztojra hivatkozik, franciául beszél, és „à la Heine” szarkasztikus, valamint szándékosan „irodalmi előadásmódot” (3, 116) választ, mivel „nagyon érzékeny, [...] és fogékony a művészetek iránt” (3, 115). Torquemada Sátán-figurájának gondolatanyaga is idézi Ivan látomását, noha még inkább *A nagy inkvizítort*, már önmagában azzal a motívummal, hogy a Sátán „annyi esztendőn át kénytelen volt hallgatni” (166). Ehhez hasonlóan kell a poéma inkvizitorának megnyilatkoznia, és „végre meg is nyilatkozik egész kilencven esztendejére, és fennhangon elmondja azt, amiről az egész kilencven éven át hallgatott” (1, 329). Torquemada lehet az a kivételes egy, akinek köszönhetően az inkvizíció hajdan megtalálta vezéreszméjét („én szentül hiszem – mondja Ivan –, hogy ez az egyetlen ember soha nem is hiányzott azok közül, akik valamely mozgalom élén álltak. Ki tudja, hátha a római pápák között is akadtak ilyen ritka kivételek. Ki tudja, hátha ez az átkozott vénember, aki a maga módján annyira és oly makacsul szereti az emberiséget, sok ilyen kivételes aggastyán egész csapátának alakjában most is létezik mint összeesküvés”, 1, 344). *A nagy inkvizitor* poémában jelölt jézusi gesztusok, a szótlán, szelíd nézés viszont az első templomjelenetben köszön ránk vissza, amikor Diego megkérdezi: „Miért nézel így rám atyám?” (37; vö. a poémában: „És miért nézel rám némán és áthatóan azzal a szelíd szemmeddel?”, 3, 338). Ő, aki egyben Torquemada lelkiismerete, igen régóta ismeri Torquemada arcát, ahogyan Dosztojevszkij inkvizitora egész kilencven évében a jézusi eszményekkel a szívében élte életét. Megfordítva a szerepeket: az Ördögről is kiderül, hogy a kísértésen túl ott volt Jézus halálakor is („Én ott voltam, amikor a kereszten meghalt Ige a jobb felől megfeszített lator lelkét a kebelén tartva felszállt a mennybe [...] én is csatlakozni akartam a kórushoz, hogy a többiekkel együtt azt kiáltsam: »Hozsánna!« [...] elszalasztottam az alkalmas pillanatot!”, 1, 115), ahogyan az inkvizitor is „gyökereken élt a pusztában”. Ehhez hasonlóan derül ki Andrzejewski Sátánjáról Torquemada látomásában, hogy ott volt a Teremtés kezdeteinél: „– Ott voltál? – Hol? – Akkor, kezdetben? Csend támadt. – Ott voltál? Szólj! – Ó, olyan rég volt már! Mit tudom?

Talán ott voltam, talán nem. Olyan fontos ez? Már mondtam néked, egyáltalában nem érdekel a saját személyem. Az eszme számít. – Hazudtál mindenben. – Te vén csepűrágó! – szólalt meg minden harag nélkül mellette a hang. – Milyen jól megvagy már régóta anélkül, hogy hinnél bennem és az Istenben. Hát akkor ki előtt alakoskods? Önmagad előtt?” (179; vö. Szmergyakov szavaival: „Négy-szemközt ülünk itt, az ember azt hinné: minek kell hát maszlagolni egymást, minek komédiázni?, 3, 83).

A példák sorát még bőséggel szaporíthatnánk. Összegzésképpen azt állapíthatjuk meg, hogy a *Sötétség borítja a földet* című regényben *A Karamazov testvérek* szövegével alkotott nyílt megfogalmazásbeli párhuzamok nagy számban ott (Andrzejewski) és onnan (Dosztojevszkij) jelentkeznek, ahol a két regény említett vallomások formái révén épülnek ki bonyolult alakkapcsolatok: Diego és Torquemada között, akiknek alakja szövevényes módon vetítődik egymásra, létrehozván azt a hasonmás-megfeleltetést, amely az egyik hősből a másik alakjegyéért explikálja; továbbá Torquemada és a Sátán, Diego és a Sátán, Torquemada és Jézus, a dosztojevszkiji inkvizítor és Jézus, illetve az inkvizítor és a Sátán, valamint Ivan Karamazov és az inkvizítor, Ivan Karamazov és Jézus között – hogy a legfontosabbakat soroljuk elő. Ezekben az esetekben a poétikai problémakifejtés – mint mondtunk – szinte kivétel nélkül a vallomás műfajának a medrébe illeszkedően zajlik, vagy annak témamegjelenítésével. A vallomás műfaji és témareprezentációs formái közül kiemelkedik a *himnusz* és az *ima*. Alább Ivan alakjától indulva, kifejtésünket Mitya alakjáig elvezetve fogunk ízelítőt adni abból, hogyan dolgozza fel ezt a problémakört Dosztojevszkij regénye. Indulásképpen ezért egészen röviden még egyszer visszatérünk *A nagy inkvizítor* poémához, érintve Ivannak az Ördögével folytatott párbeszédét is. Csak bevezetésképpen, mivel a *személyes vallomás* és a *himnusz* legárnyaltabb műfaji összekötése Mitya Karamazov figurájához kapcsolódik *A Karamazov testvérek*ben, az ő szájába adja a regény Schiller *Örömhimnuszának* (*Az örömhöz*) bizonyos részletét. E himnusz Mitya Karamazov személyes vallomásának formáját ölti magára abban a fejezetben, amelynek címe: *Egy forró szív vallomása*, alcíme pedig: *Versben* (*Исповедь горячего сердца. В стихах*), és a vers bizonyos értelemben a regény műfaji gondolkodásának fontos szignáljául szolgál. Elég arra gondolni, hogy e fejezet a 3. könyv három vallomásfejezetének sorában értelmezendő mint legszűkebb kontextusban (a *forró szív vallomását versben* követi az *Egy forró szív vallomása. Történetekben* – valójában: *anekdotákban*: „в анекдотах” – című fejezet, majd ezt a könyv 5. fejezete: *Egy forró szív vallomása. „Lábbal felfelé”*), nem is beszélve *A Karamazov testvérek* egyéb szöveghelyeiről, amelyek a lehető legszorosabban tartoznak az említett fejezetek értelmének kibontásához (köztük első helyen a *Mitya* címet viselő 8. fejezettel, valamint az „исповедь” műfajvariánsait idéző hősi önvallomásokkal – Mitya mellett Aljosa, Ivan és Zoszima életútjának ábrázolásához tartozóan). A műfaji gondolkodás eme középpontjából így többek között a vallomás (исповедь), az örömodához kapcsolódóan az óda, és ettől elvá-

laszthatatlanul a himnusz (гимн) poétikai reflexiója sarjad, hiszen – ahogy jelez-
tük – Mitya Schiller *Az örömhöz* című versét éppen mint örömhimnuszt szándé-
kozik elszavalni. A műfaji, tehát kifejezetten szépirodalmi gyökerű szemantikai
kontextus tényét mi sem bizonyíthatja jobban, mint a hősök vallomásainak rokon
(nemegyszer: egyazon) műfaji motívumok keretébe történő beágyazottsága. Hogy
csak a legkirívóbb példára emlékezzünk: a himnusz műfaja és annak jelentésar-
tománya a regényben következetesen kifejtődő tematikus motívumvariánsok
alján határolódik be. Ezek között a legfontosabbak: a *dicsőség* és a *dicsőítés*
(*слава, прославление, похвала*); ehhez kapcsolódóan a *tisztelő, magasztaló, il-
letve hálaadó ének* (variánsai szerint: *хвалебный глас, хор*); idekötődnek a *tánc*
különböző motívumai (köztük: a *пляски*); az Ivan poémáiból és Ördögének sza-
vaiból ismert *hossanna (осанна)*, az *istentisztelet, Istennek való hálaadás (бogo-
почтение, благодарение Господа, vö.: „благодарят Господа и вопиют к нему”,*
14, 225), és még sok egyéb variáns. Szembetűnő, hogy ezek a műfaji motívum-
szignálok összefűzik a vallomásokat, mégoly első látásra ellentétesnek tűnő tar-
talmakat is, mint amilyen például Ivan Karamazov *A nagy inkvizítor* című poémá-
ja, illetve Mityának több Schiller-versen keresztül megszólaló vallomása. Ivan
Ördöge a poémához kapcsolódóan két műfajt különít el: a legendát és az anekdo-
tát. Feltűnik, hogy a Mityához kapcsolódó vallomásfejezetek egyike is éppen az
anekdota műfaját tematizálja.

A vallomások elmondhatóságának (narratív modalitásának), valamint tartal-
mának irodalmi műfaji keretbe való behelyezése, valamint az énmegnyilatko-
zásoknak ily módon történő következetes összefűzése a Mitya himnuszában lát-
szólag nem hívó („гимну не верит”, 15, 35), a himnuszra hallgatással válaszoló
(„не отвечает”, 15, 35) Ivan Karamazov útkeresésének ábrázolásában is látni en-
gedi azt a poétikai orientációt, amelynek eredményeképpen *A nagy inkvizítor* leg-
döntőbb jelentésvonulatává Isten igaz dicsőítésének, a könyörgésnek és a szívbeli
hálaadásnak a kibontása válik, mely a *hymnus* regénybeli motívumain keresztül
történik. Ehhez hasonlóan Ivan Karamazov poémáinak és a velük asszociálható
életérzésnek az Ördög által említett tragédiai és komédiai modalitása mint problé-
ma összhangot mutat annak a kérdésnek a felvetésével Mitya Karamazov esz-
mélésének ábrázolásában, hogy vajon mit érthetünk az élet *örömhimnuszának*
tragikus gyökerén („трагический гимн радости”, 15, 31 – hangzik el a re-
gényben). A *hymnus* kérdéskörének kibontásában így megtapasztalható poétikai
összerendezettség, amely Mitya és Ivan Karamazov alakjának jelzett összefűzöt-
tségében mutatkozik meg, fontossá teszi tehát, hogy most már a *hymnus* problé-
manézőpontjára korlátozva a figyelmünket egy gondolatsor erejéig ismét megáll-
junk *A nagy inkvizítor* poémánál.

Meglehetősen látványosan kidomborodik ugyanis a poéma regényben tema-
tizált értelmezése tekintetében egy ellentmondás. Köztudott, hogy Aljosa Ivan
poémáját *Jézus dicsőítése*ként értékeli, márpedig a *magasztalás, a dicsőítés* a re-
gényben a *hymnus* témaszignáljaként szerepel – vö.: „De hisz ez képtelenség! –

kiáltotta kipirulva. – A te poémád Jézus magasztalása, nem pedig ócsárlása [...] aminek te szántad” (1, 342). Az ellentmondás második tagja nem konkrétan a poémára vonatkozik, hanem Ivan általános életszemléletére, amely mintha ellentmondani látszana annak, hogy a hős dicsőítő poémát írhat Jézusról. Mitya, ezzel szemben, hírt ad gondolatáról, hogy „a föld alatti emberek” képesek a föld mélyéből „tragikus himnuszt” zengeni Istenhez, és éppen az embernek az imában való föloldódása hozza meg nagy bajában az új örömeire való feltámadást. „Éljen Isten és az ő öröme” (1, 43) – mondja ki Mitya a végső szót mintegy himnuszorként, ahol is a himnuszt egyértelműen az öröm himnuszának tonalitásában zendül fel, a „tragikus himnuszt” tartalmi meghatározásának részleteként. A *tragikus himnuszt örömhimnuszt voltának* eme összetettségét hivatott kiemelni az a furcsaság, amelyet Mitya éppen Ivanról közöl: „Különbent érti ezt a himnuszt Ivan is, de még mennyire érti, csak nem válaszol rá, hallgat. Mert nem hisz a himnusztban” (3, 48–49). A himnuszt értése és a himnusztzra vonatkozó hallgatás a maga együttesében mint a himnusztzra „válaszoló” himnusztznélküliség gondolata körvonala zódik, amely a tartalmi azonosulás (Ivan érti a himnusztz lényegét) formai kinyilatkoztatásának a megvonásával egyenértékű (Ivan nem hajlandó himnusztz formájában „válaszolni”, együtt zengeni Mityával a meggyőződését). Mitya leegyszerűsített magyarázatot kínál: „Mert nem hisz a himnusztban”. Ivan Karamazov himnusztzválaszának a hiánya mindazonáltal annak az ellentmondásnak a környezetében, amelyben maga a szóban forgó *himnusztz* is igen összetettnek bizonyul (hiszen tartalma szerint olyan tragikus himnusztzról van szó, amely ugyanakkor örömhimnusztzként zendül fel), nem eredeztethető a hit egyértelmű hiányából, már csak azért sem, mert a hős a regény minden pontján küzdelmet folytat hitével és hitetlenségével. A látszólagos himnusztznélküliség mint Ivan válaszána a *formája* ellentmondásos egységbe rendeződik *A nagy inkvizítor* egészével mint költői megnyilatkozással, amiről Aljosa azt állítja, hogy Istent magasztaló beszéd – a regény metaforarendszerének szellemében mondhatjuk: *dicsőítő ének, himnusztz*. Mindez arra mutat, hogy *A nagy inkvizítor* poémát egyben Isten dicsőítésének, Mitya Karamazov *tragikus himnusztz*-eszméjének olyan változataként kísérelhetjük meg értelmezni, amely ugyanakkor nyilvánvalóan eltér a himnusztz hagyományos művészi és liturgikus szövegmegnyilatkozásaitól. Elsősorban is az jellemzi, hogy nélkülözi a himnikus tónust és nagyon sajátos gondolatrendszeren keresztül és művészi megformálási keretben magasztalja Jézust. Figyelembe kell itt azt is vennünk, hogy Ivan poémája bevezetéseképpen több irodalmi műfaj közelébe vonva alkotását, többek között egy kis kolostori poémáról is említést tesz, amelyben a poklot meglátogató Istenanya az Istentől „kegyelmet kér minden kárhozottnak, különbség nélkül mindenkinek”, és sikerül kikönyörögnie, hogy „nagy-péntektől pünkösöd napjáig minden évben megszüntesse a kínokat”. Az, ahogyan a kárhozottak „hálát adnak az Úrnak, és így kiáltanak hozzá: »Igazságos vagy te, Urunk, hogy így ítélte!«” (1, 325), meglehetősen emlékeztet Mitya tragikus örömhimnusztzára, aki gondolatban a mélyből kiált fel Istenhez és az ő öröméhez.

Ivan tételesen állítja, hogy az ő „poémácskája” „efféle” lett volna, mint az említett kolostori poéma, „ha akkor jelenik meg” (1, 325). A *bűnösök hálaadásának* a motívumával bevezetett művészi szöveg – csupán csak Aljosa reakciójából ítélve is – olyan mondandót tolmácsol tehát, amely nagyon is összhangban áll Ivan eredeti szándékával, aki kiemeli a bűnösök *mélyből szóló hálaadó szavát*, ezzel is alátámasztva Aljosának már a poéma figuráira vonatkoztatott értékelését, miszerint a mű Jézus *magasztalását*, nem pedig *ócsárlását* tartalmazza. Téved viszont Aljosa abban, hogy Ivan valami olyasmit mondana el Istenhez való viszonyáról, ami eredeti szándéka ellen való. Nem ez a különös a poémában, hanem annak módja, ahogyan a *hálaadás*, a *dicsőítés*, vagyis a *himnusz* jelentésköre következetes motívumrendszerben és szüzsévezetéssel kibontakozik a szövegben.

A dicsőítés természetesen Jézus alakjához tartozik, aki úgy érkezik le a földre, ahogyan Ivan bevezetőjében az Istenanya utazást tesz a pokolba, hogy meglátogassa a bűnösöket – „A nép sír, csókolgatja a földet, amerre jár. A gyermekek virágot hintenek elébe, énekelnek, és azt kiáltják neki: »Hozsánna!«” (1, 327). A *hossánna* – említettük már – a *himnusz* kitüntetett műfaji szignálja a regényben, és mint motívum nyomatékosan jelzi Ivan Karamazov útkeresését. Ivan Ördögének beszédében ugyanis domináns helyzetbe kerül a szóhasználat, Jézus halálának említéséhez kapcsolódóan: „Én ott voltam, amikor [...] felszállt a mennybe, hallottam a kerubok örömsikoltását, akik énekelték és kiáltották: »Hozsanna«, meg a szeráfok mennydörgő, ujjongó rivalgását, amely megrázta az eget és az egész világmindenséget. És esküszöm mindenre, ami szent, én is csatlakozni akartam a kórushoz, hogy a többiekkel együtt azt kiáltsam: »Hozsánna!«” (3, 115) – ezután következik a korábban már említett közlés: az Ördög elmulasztotta a megfelelő pillanatot. Ugyanis végiggondolta, hogy az ő hozsannája után „nyomban minden kihunyna a világon, és attól fogva nem történne semmi esemény”. Ennek ellenére tudja, hogy előbb-utóbb ő is „beadja majd a derekát”, és megteszi a maga kvadrillióját (vö. uo.). A „kvadrillió” pedig Ivan Karamazov másik művére (vö.: anekdota, legenda) utal, amelyet még gimnazistaként költött az istentagadóról, aki végtelen sok gyaloglás után megérkezik a mennyországba. „Mihelyt kinyitották előtte a mennyország kapuját, és belépett, még két másodpercet se töltött ott [...], máris azt kiáltotta, hogy ezért a két másodpercért nemcsak kvadrillió, hanem kvadrilliószor kvadrillió kilométert is érdemes megtenni, sőt akár a kvadrilliomodik hatványon is! Egyszóval *elénekelte a hozsannát*” (3, 111). A *hossanna* egyértelműen annak az Istennel való összeolvadásnak a motívuma, amelyet Mitya a következő könyörgés-sorba fogalmaz bele: „Uram, hadd oldódjék fel az ember az imában!” (3, 43)¹⁴. A *hossanna* mindvégig az Istennel való azonosulásnak azt a módját takarja, amely emberi küzdelmet feltételez. Ennek alapja a hitetlen vagy bűnös lélek megtérése: az istentagadó bejut a menny-

¹⁴ „Господи; истай человек в молитве” (15; 31).

országba; az Ördög „beadja a derekát”; a bűnösök mellett megfeszített Jézus lelke felszáll a mennybe; az Istenanya és a szentek által kiimádkozott könyörület nyomán a mélyből felszáll a súlyosan vétkezők hálaimája – a hozsanna mindig egy utat jelöl tehát, amelynek *eredménye* lehet csak az Istenhez szóló himnikus odafordulás. A hálaadó imát, a dicsőítő szót minden esetben könyörgés, a bűn eredményének az átélése, bűnbánat, vezeklés, illetőleg ima előzi meg. Az Ivan poémájában újramegjelenő Jézus alakjához kötődő hozsannaénekülésnek viszont a felsorolt esetektől eltérően az a sajátossága, hogy nem megtért bűnösöktől vagy a megváltás–megváltódás eseményét figyelemmel kísérelőktől érkezik, hanem a gyermekektől, akikről viszont Ivan másutt azt állítja, hogy nem ettek még az almából, s így büntelenek. A Jézust dicsőítő *hoszanna* értelme így meglehetősen ambivalenssé válik Ivan poémájában.

Ennek az ambivalenciának a környezetében igen élesen kiütkeznek azok a körvonalak is, amelyek Jézus dicsőítésének más formáit is devalválják tartalmilag a szövegben. Gondolunk itt az inkvizíció büntető cselekedeteinek minősítésére: „a nagy inkvizítor bíboros, a király, az udvar, a lovagok, a bíborosok, a gyönyörű udvarhölgyek és egész Sevilla sok-sok lakosának jelenlétében csak az előző napon égetett el kevés híján száz eretneket *ad majorem gloriam Dei*” (1, 327). A nagy inkvizítor *ad majorem gloriam Dei*, Isten dicsőségét szem előtt tartva cselekszik, az adott motívumkontextusban: eretnekmáglyákkal dicsőíti Isten nevét („*Isten dicsőségére* mindennap máglyák lángoltak az országban”, 1, 326) – ez az ő Istenhez szóló hozsannaéneke (nem véletlenül tematizálja majd Andrzejewski az inkvizíció himnuszát az eretnekegetések megjelölésénél). A *gyermeki hozsanna* és a *hamis tartalmú gloria* egyértelmű *hymnus*-motívumvariánsokként Jézus alakjára nem csupán mint a dicsőítés címzettjére vonatkoznak. A dicsőség másféleképpen is tagadó formában kötődik Jézus figurájához: „Ő, ez persze *nem* a földre szállás volt, melynek során ígérete szerint *teljes égi dicsőségben* jelenik meg az idők végeztével, és amely hirtelen lesz, »mint egy keletől nyugatig felvillanó villám«” (1, 327). Éppen a *teljes égi dicsőség* hiányzik tehát Jézus alakjának jelentéséből, és látható, hogy a *dicsőség kiteljesítésének* a szüzséjét a poéma a *hymnus* bemutatott motívumvariánsainak működtetésén keresztül irányozza elő: az égi dicsőségében hiányosan a földre visszatérő Jézus alakját az ártatlanok gyermeki hozsannája és a hamis inkvizíciós istenmagasztalás helyett valamilyen más formájú *hymnusszal* kell dicsőségében kiteljesíteni – ez pedig a poéma bevezetőjének és a *hoszanna* egyéb regénybeli előfordulásainak az értelmében a bűnösök vezeklő, önmegváltó cselekedetéhez kell, hogy kapcsolódjék. Így is történik. Ivan Karamazov poémájában az önmegváltás letéteményese az inkvizítor, aki lelkiismereti bűnbánatával vezekli le bűnét. Ennek eredménye lesz, hogy elengedi foglyát. Az eretnekmáglyákban megtestesülő hamis istendicsőítés helyére Jézus vonatkozásában az inkvizíciós büntetés felszámolása kerül. És ahogyan majd később Andrzejewski regényében fog történni: a (*máglyában* implikálódó) külső fény, amelyet a poémában nem

tud kiegyensúlyozni a jézusi *teljes dicsőség* fényattribútuma (a *felvillanó villám*) – ez a külső fény átváltozik belső fénnnyé, belső lánggá, amely az inkvizítor *szívét égető* csókban testesül meg. E szívet égető csók, amelyet már a fogságból és a halál fenyegetettségéből kiszabadult Jézus ad az inkvizítornak, váltja le a poéma kezdetén jelentkező dicsőségadást a halál-máglyákkal. Ez váltja le a gyermekek tudatlan hozsannaénekét is.

Jézus dicsőségét Dosztojevszkij Ivan Karamazov poémájában áthelyezi az emberi szívbe, annak melegébe és fényébe. Az inkvizítoréba. Ám az alakpárhuzamokon keresztül egyben Ivan Ördögének a szívébe is, aki tudja magáról, hogy „beadja a derekát”, és elénekli majd a hozsannát. Az Ördög *hozsannája* azonban – láthattuk – a „kvadrillió kilométer” legendájához kötődik, és csak annak adatik meg, aki végtelen sokat gyalogol, hogy eljusson az ő személyes Istenéhez. Az *Istenhez való eljutást* Ivan poémája *Jézushoz való visszajutásként* szemantizálja. Ez a visszajutás azonban csak belső, bűnbánati cselekményként valósulhat meg. Ennek eredménye lesz az inkvizítor cselekedete. Ivan poémája pedig, amely ábrázolja a lelkiismereti cselekménysort, nem csupán Jézust *dicsőítő himnusz*nak bizonyul, hanem Mitya Karamazov alakjára és „tragikus himnusz” gondolatára vetítve egybefogja a könnyörgés és a hálaadó ima mozzanatait, amelyek a „hitetlen” Ivan lelkéből szakadnak fel. Ő – így hírlík róla – érti a himnuszt, csak nem hisz benne, hallgat. Beszél ugyanakkor poémáján keresztül. A *himnusz* motívumát sokszorosan működtető szöveganyaggal „válaszol” a regény himnuszénekésre szóló felhívására. És ha a poéma szövegét ugyancsak Mitya Karamazov alakjának értelmezési kontextusába helyezzük vissza, azt is megállapíthatjuk: ennyi lehet Ivan Karamazov *imában való feloldódása* (vö. még egyszer Mityánál: „Uram, hadd oldódjék fel az ember az imában!”). Olyan imában, amely teljes mértékben kívül esik az egyházi liturgikus renden, akárcsak a későbbi Andrzejewski-hősök imái és gyónásai. A „tragikus himnusz” viszont ahhoz az Istenhez szól, „akinél az öröm van”. Ám ez az öröm nem egyezik a „mindennél édesebb” „gyermeki boldogsággal”. Az öröm az ima, a himnusz, a bűnbánat, a könnyörgés, a hálaadás belső, lelki cselekményként való megélésének a szubjektumát illeti meg, nem pedig a „sírós szemű” gyermekeket, akik az emberiség boldogítását magukra vállalók (lásd az inkvizítort) „egyetlen intésére” „ugyanolyan könnyen csapnak át a vidám nevetésbe, a derűs örömbé, a boldog gyermeki énekbe”, és akik „vidáman, örömmel” engedelmeskednek a lelki szabadság elvesztésével járó, kívülről érkező üdvözítés aktusának (vö. 3, 340–341). Az ima, a himnusz, a bűnbánat, a könnyörgés, a hálaadás alanya lehet csak képes a mélyből felzendíteni a *tragikus himnusz örömdalát*. Aljosa életében ennek felel meg *A kánai menyegző*, amelynek értelmezése során a hős Zoszima halálában, a mélyben (vö.: zoltárvershelyzet) megleli a Jézus alakja által sugallt örömet.

Az örömmel a tragikus himnusz értelmétől való elválaszthatatlansága legkibontottabb formájában mégis Mitya alakján keresztül tematizálódik *A Karamazov testvérekben*. A már említett *Egy forró szív vallomása. Versben* című fejezetben

(3. könyv, 3. fejezet) az intertextusban egybefont két Schiller-vers, *Az eleusisi ünnep* és *Az örömhöz* című költemény szavalását ugyanaz a részlet minősíti – lásd először az „ujjongva” elkezdett eleusisi témájú vers elmondását követően: „Egyszerre zokogás tört fel Mitya melléből” (1, 143); majd a schilleri örömóda előadását követően Mitya szavainak a közlését: „De elég a versekből! Könnyet hullattam, és engedd meg, hogy sírjak is egy kicsit. Lehet, hogy ez olyan ostobaság, amin mindenki nevetni fog, csak te nem. Mert lám, a te kedves szemed is ég” (1, 145). A két versnek egyazon előadói tónusba vonásán túl (lásd az ujjongást, majd sírást az elsőnél, illetve az ódában gyökeredző és Mitya prózai bevezető szavaiban meg is nyilatkozó himnikus, sőt patetikus hanglejtést, majd azt követően az ismételt sírást és az arra történő emelkedettebb utalást: „a te [...] szemed is ég”) úgy is összeköti a szöveg a két lírai megnyilatkozást, hogy a *kezdés* problémakörére fűzi fel azok egymás után következését. Mitya Karamazov ugyanis elsőként Schiller örömódájának az elszavalását ígéri, amit azonban egyáltalán nem tud hagyományos módon elkezdni. Így tematizálódik a *kezdés* fogalma, aminek műfaji vetületű jelentése egyben a Schiller-vers mitopoétikai rétegének az értelmét is körvonalazza az olvasó számára.

A *kezdés* témája mint a *kezdés lehetetlensége* merült fel: „Schiller örömódájával [...] szeretném kezdeni [...] a vallomásomat! An die Freude! De németül nem tudok, csak azt tudom, hogy An die Freude” (1, 142). Mitya maga vallomásának *kezdését* látná tehát megszólaltathatónak a schilleri örömódán keresztül, amelyről látszólag azért kell lemondania, mert nem ismeri a verset németül. Szembetűnik azonban, hogy Mitya mégiscsak elkezdi egy Schiller-verset szavalni, amiben egyáltalán nem akadályozza őt meg az a tény, hogy csak oroszul ismeri a szöveget: „Felemelte a fejét, gondolkozott egy kicsit, aztán ujjongva *elkezdte*” (1, 142, vö.: „вдруг восторженно начал”, 14, 98) – ezután következik Schiller *Az eleusisi ünnep* (eredeti címe szerint: *Das Eleusische Fest*, 1798) három strófája, amely azonban feltűnő módon épp hogy nem a költemény kezdő versszakával nyit, hanem a másodikkal. Ha pedig megnézzük, hogy mi az, amit Mitya nem idéz, most már ennek a versnek a kezdetéből, észrevehetjük: azt a strófát, amely Ceres, a föld áldásait osztó és a Schiller-vers szüzséje szerint is az embert földművelésbe civilizáló Istennő (görög változata szerint köztudottan a vallomást tévő Dmitrij nevének egyik forrásaként szolgáló Démétér), tehát a Schiller-versben Ceres – az intertextusban: Démétér – isteni tevékenységét méltatja. E méltatás pedig a versben is éppen a himnikus odafordulást, az Istennő dicsőítését tematizálja. A versszakot magyarul idézzük, már csak azért is, mivel ez a strófa szó szerint nem szerepel Dosztojevszkij regényében: „Kössetek kalászt koszorúba, / Búzavirágos szép köteget, / Szökjön öröm szemetekbe újra. / Mert a királynő jó, közeleg: / Ó, a vad ösztönöket zabolázó / Egybefűzi az embereket; / S körbejár az

ünnepi sátor, / Békés házak előtt a menet” (Görgey Gábor fordítása).¹⁵ Az orosz versváltozat, amire Mitya hivatkozik, elhagyva az imént idézett első strófát, Zsukovszkij Schiller-fordítása (1833-ból). A magyar változat sugallatától eltérően Zsukovszkij fordításából nem az *öröm* témamotívuma („Szökjön öröm szemetekbe újra”), hanem az első versszak harmadik és negyedik sorából származó *tánc* és *énekekkel üdvözlés* az, amely a regény intertextusában visszakötődik az örömdáchoz („Сбирайтесь *плясать* на коврах луговых / И *пением* благую Церепу встречайте”¹⁶). Az eredeti német szövegben jelen lévő „öröm”/„Freude” szóhasználat helyett ugyanis az orosz fordítás lényegesen rejtettebben fejezi ki a Ceresszel való találkozás boldogságát: az Istenő méltatásának részeként megjelenő *tánc* és *énekekkel való köszöntés* motívumán keresztül. Mivel viszont az Istenhez való tánc és főként énekekkel való méltató odafordulás *A Karamazov testvérek* egészében a *himnusz*nak mint műfajmotívumnak a markáns szignálja, a Schiller-vers eme rokon motívumai a szóban forgó versszakot és annak értelmezési kontextusaként az egész költeményt bevonják abba az intertextusba, amely az örömdácból, illetve *Az eleusisi ünnep*ből szövéődik a regényben – még hozzá úgy, hogy mindkét vers a himnusz műfaji problémakörével egybefűzve nyer értelmezést. Emlékezhetünk egyébként arra, hogy Mitya az *An die Freude* örömdát tényleges himnuszként definiálja (гимн к радости), és a himnusz szavalásának pragmatikus élethelyzetét, a mélybe merülést úgy határozza meg, hogy a regényben ezen keresztül mindkét Schiller-versre érvényesnek bizonyul a *himnuszként* való műfaji jellemzés.

Az öröm közvetlen reprezentációjának a hiánya az intertextusban nyilvánvalóan összefügg azzal is, hogy a regényszöveg kétszeresen tiltja le a himnikus kezdést (az örömhimnusz nem fejeződhet ki önazonos, az intertextuson kívül is himnusznak minősülő műfajjal; majd a himnuszt kiváltó *Az eleusisi ünnep* nélkülözi a himnikus keretet, Démétér örömteli dicsőítését mint kezdetet). A himnikus megnyilatkozás végkifejlete is speciálisan szabályozott, hiszen az örömhöz énekelt himnusz nem teljesezhet ki tiszta örömben, azt zokogás szakítja félbe, ahogyan a kezdet pillanatát is a bűnbeesés és a szégyen állapotához köti a szöveg. Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Mitya Karamazov vallomása himnusz, később egyértelműen kiderül: Istenhez való fohász, pontosabban Mitya-Démétér bűnbánó könyörgése azért, hogy megtalálja önnön szívében a hitet (a dosztojevszkiji motívumvilág értelmében: Istent). A vallomás hangvétele himnikusan emelkedett, és e vallomás eredményeképpen Mitya valóban el fog jutni a hit, a feltámadás, az újjászületés misztériumának a beavatódásába. Ám ezenközben az örömhimnusz költői fogalma radikálisan módosul a regényben. Ennek jeleként értelmezhető az,

¹⁵ A magyar idézetek forrása: SCHILLER, Friedrich: *Az örömhöz. Válogatott versek*. Budapest, Európa, 1960. 5–8.

¹⁶ Az orosz Schiller-fordítást a következő kiadás alapján idézzük: *Немецкая поэзия в переводах В. А. Жуковского*. Москва, Рудоминино–Радуга, 2000.

hogy az újjászületés gondolköréhez kapcsolt *örömhimnusz* modalitása a *zokogás* lesz, valamint az is, hogy *Az eleusisi ünnep* az intertextusban átértékelődik himnusszá, és e himnusz elszavalásának pragmatikus élethelyzetét Mitya Karamazov mélybe merülésként határozza meg.

A *zokogás* ennek alapján nem csupán az *öröm* témamotívumának kifejtésébe illeszkedő szemantikai egység (vö. Zoszima kifejezésével is: „радостно плачет сердце”, 14, 265), hanem – mint láthatjuk – éppen a himnikus megnyilatkozás műfaji keretébe, még hozzá műfaj történeti keretébe vont motívumszignál is. Mitya e lélekből felfakadó zokogása a vallomás-műfaj háttere előtt eszünkbe idézi a műfaj történetét egy fontos tényét. Nevezetesen azt, hogy a himnusz történeti-műfaji kibontakozása során sajátos tulajdonságra tett szert: alkalmassá vált arra, hogy benne elmélyüljön, személyesebbé váljon ember és Isten kapcsolatának átélése (gondolhatunk itt a műfaj történetét egyik kiemelt pontjaként a ferences himnuszokra – azért éppen e területről hozom a példát, mert Pater Seraphicus nevének említése, ahogy erre Vetlovskaja rámutatott,¹⁷ Goethe *Faustján* túl *A Karamazov testvérek*be idézi Szent Ferenc alakját is, és intertextusként a *Naphimnusz*t: a kutatónő szerint Mitya a Zoszima tanításaiba foglalt *Naphimnusz*t fejezi be a regényben a szenvedés bánatából fakadóan); a himnusz műfaji fejlődésének már a legősibb szakaszát is fémjelzi az említett átalakulás, amikor is a sumér himnuszok sajátosságaként jelentkezett, hogy elbeszélői himnuszokká változtak át, azaz – ahogy Komoróczy Géza kimutatta¹⁸ – a korábbi jelzői jellegű himnuszok helyett az Isten megjelölése csak ürügyül szolgált arra, hogy az ő személyes története elbeszélődhessék. Általában véve is, nem csupán a műfaj változásának konkrét fejlődési szakaszaira gondolva megállapítható, hogy a himnusz költészet az individuális vallásosság műfajának alakulásában jelentős szerepet játszott, mind a liturgikus használatban, mind azon kívül megnyilatkozóan. Emlékeznünk kell arra is, hogy a himnusz genetikusan nem csupán a már említett ódával rokon, hanem a személyes vallásos megnyilatkozás *par excellence* műfajához, az imához is igen közel áll (lásd például a két műfaj szintetizáló himnikus imát a bűnbánathoz kapcsolódó személyes átélés kifejezésével). A héber költészetben a hozsannaversek lehetnek megváltásért könyörgő litániák vagy hálaadó himnuszok. A zsoldárok pedig magukban foglalhatnak úgy dicsőítő himnuszokat, mint imákat, bűnbánati könyörgéseket és hálaadásokat.¹⁹

¹⁷ ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е.: Pater Seraphicus. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 5. Ленинград, Наука, 1983. 163–178.

¹⁸ Vö.: KOMORÓCZY Géza, lásd in: *Világirodalmi lexikon*. 4. kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988, 467.

¹⁹ Megjegyezzük, hogy a bibliai zsoldárköltészet orosz átültetésének történetében éppen a személyes hangvételű, individuális költészet kialakulásának a folyamatát követhetjük nyomon – erről részletesen olvashatunk L. V. Lucevics 2002-ben megjelent kiváló könyvében, amely bemutatja, hogy a régi orosz irodalom kezdetétől a XVIII. század végéig bezárólag a zsoldárköltészeti elemek kiemelkedő szerepet játszottak az orosz lírai műfajok alakulásában, és azon belül a személyes lelki

Amikor tehát *A Karamazov testvérekben* Dmitrij Karamazov himnusz keretében kísérel meg személyes vallomást tenni (vö. „исповедь в стихах”), eme belső törekvése ugyancsak illeszkedik az általa választott irodalmi műfaj természetes lehetőségeihez – a műfaj tartalmának ahhoz a gazdagságához, amelynek történetéből, jóllehet hiányosan és vázlatosan, de néhány fontos elemet és szempontot felvillantottunk. A dosztojevszkiji poétikai választás a himnusz műfajiságából azt a vonást hangsúlyozza, amely a himnuszt a személyes, individuális vallásos érzület kifejezési formájává avathatja (vö. „исповедь сердца”).

A műfaj történeti alakulásának bemutatott nézőpontjából a regény némely fontos mozzanata újraértelmezhető, és ennek eredményeképpen feltételezhetjük, hogy Mitya Karamazov eszmélkedése a szóban forgó műfaj folyamatos átlényegülésének keretein belül zajlik, mintegy az olvasót a himnusz és a vele rokon műfajváltozatok történeti fejlődésére emlékeztető ábrázolási folyamatoként is értelmezhető. Ebből viszont egyben természetesen következik az is, hogy a regény adott helyén megjelenő mitopoétikai alakzat (Dmitrij Karamazov Démétér volta, amelyet a Schiller-versben értelmezett *eleusisi ünnepi* misztérium, valamint a hozzáfűződő motívumok, Démétérnek az anyafölddel való kapcsolata és a misztérium egész archetipikus, az élet megújítását a középpontba állító szüzséje tesznek hangsúlyossá) – tehát e gazdag mitopoétikai mintázat, amelyet a Schiller-vers nyilvánvalóan közvetít, *A Karamazov testvérek* vizsgált intertextusában szintén a bemutatott műfaj történeti probléma talajába ágyazódik, még hozzá többszörösen. Elsődleges műfaji keretül a himnusz szolgál, másodlagos keretet a regény alkot, amely a himnuszt mint az individuális vallásos érzület vallomásos kifejezési formáját eleveníti fel, egybegyűjtve és rendszerezve az illetén átélés személyes formáit: a könyörgést, a megbánást, az imádság szívbeli átélését. Az olvasó Mitya

tartalmak elmélyülésében és lírai kifejeződésének pallérozásában (Lucevics is az „интимное общение с Богом” kifejezést használja). Hogy mennyire az orosz irodalom egészének a történetébe vág a bibliai zsoltárköltészet hatásának a számbavétele, jól kiviláglik abból a tényből, hogy e tradícióhoz való kapcsolódás a XVII–XVIII. századi költészetet nem csupán a régi orosz kezdetekkel kötötte össze, hanem a közös bibliai forrásokhoz visszanyúló nyugat-európai mintáknak a megértéséhez is jótékonyan hozzájárult. A zsoltárköltészeti hagyományok biztosították tehát az új orosz irodalom fejlődése számára a pravoszláv költői-lelki gondolkodás és az európai tapasztalat összeérlelését. Ennek megfelelően helyezi Dosztojevszkij Mitya imájának műfaj történeti problémáját egyszerre az orosz és a világirodalmi alkotások kötelékébe, a szóban forgó szöveghelyen többek között Tyutsev, Fet, Nyekraszova, Majkova, de ugyanígy Assisi Szent Ferenc, Goethe és Schillerre hivatkozva. Ha elfogadjuk azt, amire szintén Lucevics invitál bennünket, nevezetesen, hogy például Parion „Слово о законе и благодати” című művét öt költői kulcsfogalom alapján értelmezzük – ezek a *радость* (öröm), *веселье* (vidámság), *пенья* (éneklés), *слава* (dicsőség), *хвала* (dicsőítés, dicséret); mindezek láthatóan *A Karamazov testvérekben* himnusz-szignálként szereplő motívumok –, akkor ugyancsak megerősítve érezzük magunkat a gondolatban: Mitya himnuszéneklésének a problémáján keresztül Dosztojevszkij egy tág műfaj történeti folyamatról gondolkodik világirodalmi kontextusban. Vö.: ЛУЦЕВИЧ, Л. В.: *Псалтырь в русской поэзии*. Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 2002.

eszmélési folyamatában ennek megfelelően tud elkülöníteni stádiumokat: a himnuszénekülés különös kezdetét az első vallomás-fejezetben; a himnusz prózai (anekdotikus formáját), amely nélkülözi a himnikus modalitást, viszont történetet beszél el; majd a csodavárást, amelyet a regény későbbi szöveghelye egyértelműen az imádsággal kapcsol össze, és azt végül átlényegíti himnikus imádsággá: ekkor Mitya tragikus himnuszt akar már énekelni az Istennek, akihez így könyörög: „Uram, hadd oldódjék fel az ember az imában!” Ez az ima pedig bűnbánati ima. Mindennek fényében Mitya zokogása, amely az örömet magasztaló óda-himnusz modalitásához látszólag nem illeszkedik, szintén odasorolható a *himnusz* műfajához kapcsolódó *imának* a történetéből ismert kultikus imához, amely áldozatbemutatókkal járt együtt. Az ima és az áldozatbemutató szoros kapcsolatára utal a műfaj őstörténetének idejéből az a tény, hogy sumer, akkád és hettita nyelvi fordulatok szerint – ahogy erre szintén Komoróczy Géza mutat rá²⁰ – az imát lehet „mondani”, de lehet „sírni” is. Ennek szellemében *sírja el* himnuszt Mitya Karamazov. Schiller *Az eleusisi ünnep* című verséből pedig – ezzel összhangban – Dosztojevszkij elhagyatja hőisével a himnikus bevezető keretet az öröm motívumával. Ceres magasztalása helyett Ceres történetét kezdi elmondani Démétér-Dmitrijel. A Ceres dicsőítésére felszólító, nem idézett első Schiller-strófa távolinak láttatja az Istennőt. Közelívé azáltal lehet, hogy a legősibb himnuszos műfaji tanulságaihoz illeszkedően az Isten történetet kap. Ez a történet azonban nem örömmel kezdődik, hanem szomorúsággal: „És lelt mindenütt nyomorra, / Bűnt talált csak s rombolást: / Nagy lelkében megsiratja / Mind az emberi bukást”²¹ – hangzik a vers negyedik strófájában, ami arra ösztönzi az olvasót, hogy a költemény egészéből próbálja megérteni, mi okozza Ceres ily mély szomorúságát.

Az eleusisi ünnep Ceres személyes történetéből azt meséli el, ahogyan az Istennő megváltja mély fájdalmát, amely egyszerre fakad az ember bűnös civilizálatlanságából és az Istennő anyai szívének kétségbeeséséből – Ceres ugyanis elrablott Proserpinájáért indul útnak, és találja magát a kietlen földön, a szennyben elmerülő nomádok között, immár nemcsak saját édeslányától elhagyottan, hanem a bűnnek olyan terében, amely nem képes arra, hogy isteneknek szentélyt adjon: „S nincs hajlék, nincs istenek Szentélye / nincs jel, hogy erre / Él az istentisztelet”.²² Démétérnek meg kell tanítania az embert arra, hogy szövetségre lépjen vele: „És hogy emberré lehessen / Már az ember, frígyre lép / Az anyai földdel itt lenn”.²³ Démétér földanya – sugallja a megfogalmazás, a vers szüzséjének

²⁰ Vö.: KOMORÓCZY Géza – LÁZÁR György, lásd in: *Világirodalmi lexikon*. 5. kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977. 7.

²¹ „И куда печальным оком / Там Церера ни глядит – / В унижении глубоком / Человека всюду зрит!”

²² „Ни угла; ни угощенья / Нет нигде богине там; / И нигде богопочтенья / Не свидетельствует храм” – mondja Schiller-Zsukovszkij.

²³ „Чтоб из низости душою / Мог подняться человек, / С древней матерью землею / Он ступил в союз навек”.

egésze azonban azt bizonyítja, hogy földanyává Démétér akkor lesz, amikor gyermekeivé teszi a bűnös föld lakóit, ő, az égi istennő. Így fonódik egybe a Proserpináját (Perszephonéjét) kereső, a gyermekéért földre szálló istenanya alakja a földi gyermekeit új anyasága felvállalásával megszelídítő Istennő alakjával, aki kivívja a földön az emberek tiszteletét – és ami a regényben képződő intertextusban a leglényegesebb: a himnuszalan földi térbe beleteremti a neki szóló, személyes, szívbéli himnuszéneklés lehetőségét és emberi képességét (az emberi szív megművelésén keresztül). A bevezető strófa első felét idéző zárókeret olvasásakor már nincs kétségünk: jó Cerest táncolva és énekkel, – az intertextus üzenete szerint – istent tisztelő himnusszal kell fogadni. Ceres hozza azt a bűnt, szennyet leváltó életörömet, amelyet Démétér Karamazov oly szenvedélyesen keres. Az öröm megnyilatkozása azonban csak ott fakad fel, ahol a *teremtés* csodája rejtőzik – üzeni Dosztojevszkij. A történet úgy kell, hogy kezdődjék, hogy a teremtő szülőjévé válik saját örömének. Csak ez lehet a *kezdet*.

A démétéri áldozattörténet, amelyben talán éppen Proserpina elvesztése az ára annak, hogy az istennő földanya-szerepköre beteljesedhessék, Démétér Karamazov története. Mitya az, akinek meg kell alkotnia a himnuszt. Ám a himnusz nem kezdődhet kész himnusszal, csupán az önmegváltás teremtő cselekedetének személyes átélésű himnusz-kifejezésével. Ceres történetének tanulsága szerint pedig ez az önmegváltás elválaszthatatlan a világ megváltásától (Ceres-Démétér Proserpina-Perszephoné elvesztése felett érzett anyai fájdalmát a bűnös ember szívének megszelídítésével, vagyis új anyaságra teremtődésével válthatja csak meg). Amikor Mitya végiggondolta már ezt a történetet, akkor adja meg neki Dosztojevszkij a lehetőséget, hogy elszavalja az örömódát. Így válik az örömóda méltó kezdetévé *Az eleusisi ünnep*; az örömnek a zokogás; a felemelkedésnek a megváltó mélyre szállás (az olvasó pedig mint zsoltár-vershelyzetre ismer rá a mélyről szólás, a „de profundis” lírai megnyilatkozásra).

A mitopoétikai alakzat, amely Démétért mint földanyát azonosítja, már Schiller versében sem értelmezhető csupán a Démétérhez köthető mítoszváltozatok alapján. *Az eleusisi ünnep* Démétér személyes sorsát nem mitológikaként absztrahálható mítosztörténetként bontja ki. Középpontba emeli az irodalmi cselekményes történetmondáshoz szükséges személyességet mint belső átélésen alapuló sorstörténetet. Ezt a versben fogant irodalmi történetet és nem az absztrakt mitopoétikai alakzatot műveli meg Dosztojevszkij regénye, a *személyes sorstörténetet* (Ceres) *vallomásba* fordítva (Mitya). S mindent olyan műfaji gondolkodási keretek között valósítja meg, amely a himnuszt mint műfaji gyökeret történeti fejlődésében teszi áttekinthetővé *A Karamazov testvérekben*.

Ennek a történeti áttekinthetőségnek megfelel az, ahogyan Andrzejewski a *Sötétség borítja a földet* című regényben a *himnuszt* beemeli alkotása nyitó- és zárókeretébe. A himnuszt ugyanakkor nem csupán témamotívumként kezeli (kiindulásában az inkvizíció himnuszaként), hanem egy szigorú motívumrendszer-

ben értelmezi (lásd fent), és narratív kifejtési rendbe iktatja a vallomások különböző formáihoz tartozóan. Túl ezen, az így kialakuló poétikai rendszer ráutalódik a megidézett himnuszok eredeti bibliai szövegekörnyezetére is, és maga a zsol-tár-vershelyzet, illetve annak eredeti költői anyaga (motívumai) és egész gondolatvilága aktív párbeszédet folytat az idéző regény szövegével. Ebben a szövevényesen kialakuló, bonyolultan elágazó jelentéstérben ugyanúgy a himnuszoköltészet irodalomtörténeti dimenzióba helyezése zajlik, mint Dosztojevszkij regényében. Andrzejewski elérti Dosztojevszkij műfaj történeti problémafelvetését is. Regényében az adott irányú poétikai kifejtést nem egyszerűen új árnyalatokkal gazdagítja, hanem egyben a műfaj történet összetettségét is műve alapgondolata kifejtésének a szolgálatába állítja.

A műfaj történeti poétikai kérdéssel felvetés a *Sötétség borítja a földet* című regényben lényegesen hozzásegít annak summázásához, hogy semmiféle sematizmus nem jellemezheti a valóság racionális megismerését. Ezt az üzenetet hordozza a mű cselekményvilága. Ám ugyanezt a gondolatot tolmácsolja az irodalmi alkotás egészének szövegvalósága is. Andrzejewski Dosztojevszkij-olvasata ugyancsak lepatint magáról minden olyan sémát, amely lehetőséget adna a kritikusnak arra, hogy egyszerű gondolati megfelelések mentén vesse össze a lengyel író Dosztojevszkij-olvasatát a szöveginspirációt kínáló eredeti orosz regénnyel, *A Karamazov testvérekkel*.

Ajánlott olvasmányok jegyzéke

- ANDERSON, Roger B.: The Brothers Karamazov: Myths of Share Traditions. In: ANDERSON, Roger B.: *Dostoevsky. Myths of Duality* (Humanities Monograph Series 58). Florida, University of Florida, 1986. 117–159.
- BELKNAP, Robert L.: *The Structure of the Brothers Karamazov*. Northwestern University Press, 1989.
- EVANS, Stephen: *Hymn and Epic. A Study of their Interplay in Homer and the Homeric hymns*. Turku, Turun Yliopisto, 2001.
- FEUER MILLER, Robin: *The Brothers Karamazov. Worlds of the Novel*. New York, Twayne Publishers, 1992.
- KOVÁCS Árpád: Szövegköziség a regényben (*A Karamazov testvérek értelmezéséhez*). In: KOVÁCS Árpád: *Diszkurzív poétika (= Res poetica 3)*. Veszprém, 2004. 218–258.
- KROÓ Katalin: *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1991.
- REVAR, Stella P.: *Pindar and the Renaissance Hymn-Ode: 1450–1700*. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2001.

- TERRAS, Victor A.: *Karamazov Companion. Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky's Novel*. The University of Wisconsin Press, 1981.
- БОЧАРОВ, С. Г.: О двух пушкинских реминисценциях в «Братьях Карамазовых». In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 2. Ленинград, Наука, 1987. 145–153.
- ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е.: Апокриф «Хождения богородицы по мукам» в «Братьях Карамазовых» Достоевского. In: *Достоевский и мировая культура. Альманах 11*. Санкт-Петербург, Серебряный век. 35–47.
- КОВАЧ, Арпад: *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский* (= Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 7). Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1994.
- КРОО, Каталин: Еще раз о тайне гимна в романе «Братья Карамазовы». In: *Достоевский и мировая культура. Альманах 20*. Санкт-Петербург–Москва, Серебряный век, 2004. 170–192.
- КРОО, Каталин: «Гимн» с «секретом». К вопросу авторефлексивной поэтики романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (Статья первая). In: КАСАТКИНА, Т. А. (ред.): *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения*. Москва, Наука, 2006.
- ЛУЦЕВИЧ, Л. В.: *Псалтырь в русской поэзии*. Санкт-Петербург, Дмитрий Буланин, 2002.
- ЛЫСЕНКОВА, Е. И.: Значение шиллеровских отражений в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». In: *Достоевский и мировая культура. Альманах 2*. Санкт-Петербург, 1994. 178–188.
- ПОНОМАРЕВА, Г. Б.: Житийный круг Ивана Карамазова. In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 9. Ленинград, Наука, 1991. 144–166.
- РОЗАНОВ, В. В.: Легенда о великом инквизиторе. Две статьи о Гоголе. (= Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken 67). München, Wilhelm Fink Verlag, 1970.
- САВЕЛЬЕВА, В. В.: Поэтические мотивы в романе «Братья Карамазовы». In: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 7. Ленинград, Наука, 1987. 125–134.
- САЛЬВЕСТРОНИ, С.: Библейские и святоотеческие источники романа *Братья Карамазовы*. *Материалы и исследования*. Т. 15. Санкт-Петербург, 2000. 273–304.
- ХОРВАТ, Геза: Основной миф в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». *Slavica Tergestina 3*. Trieste, Edizioni LINT Trieste, 1995. 143–166.