

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola

**A hoffmanni Árkádia-toposz és a schilleri irodalomesztétika
Dosztojevszkij prózájában: a korai elbeszélésektől a *Bűn és
bűnhődésig***

Készítette: Lovizer Lilla
Témavezető: S. Horváth Géza

Tartalom

BEVEZETÉS. A DOLGOZAT CÉLKITŰZÉSEI.....	3
1. A PROBLÉMAFÖLVEZÉS RECEPCIÓTÖRTÉNETÉHEZ	15
2. A MEGKÖZELÍTÉS SZEMLELETI ÉS MÓDSZERTANI ALAPJAI.....	29
2.1. A hatás kérdésének elméleti konceptualizálása (Ju. Tynjanov, M. Bahtyin, H. Bloom és L. Hutcheon megközelítésében).....	29
2.2. A paródiaelméletektől az intertextuális elbeszélés-poétikáig.....	35
2.3. Szövegközi motívumok ironikus transkripciói E. T. A. Hoffmann <i>Az arany virágcserep</i> című művében	39
2.3.1. A történetképzés motívumai.....	41
2.3.2. Atlantisz – a transzcendens világ mint a szöveg anomáliája	57
2.3.3. A paródiától az alkotói szubjektivitásig	65
2.3.4. Árkádiából Atlantiszba: A schilleri idillteória ironikus újraírása <i>Az arany virágcserepben</i>	69
3. A HOFFMANNI „MŰVÉSZ-ÉN” ÉS „ATLANTISZ” DOSZTOJEVSZKIJ RESZEMANTIZÁCIÓJA	73
3.1. A pétervári Álmodozó hoffmanni gyökerei	73
3.2. A hoffmanni poétika lebontása és újraalkotása a <i>Fehér éjszakákban</i> (a ház mint egzisztenciális metafora)	81
3.3. A ’fehér-éjszaka’ és a ’Dämmerung’ intertextuális motívumkapcsolata	91
3.4. A schilleri „schöne Seele” transzpozíciója a <i>Fehér éjszakákban</i> (A pétervári Álmodozó mint irodalmi anakronizmus és esztétikai kategóriaugrás)	96
3.5. Az ironikus szubjektumtól a szövegsubjektumig: a szubjektumképződés Dosztojevszkij korai prózájában	100
4. A DOSZTOJEVSZKIJ ÍRÁSPOÉTIKA ÁTALAKULÁSA (1860-1865).....	117
4.1. A romantikus hagyomány démonizációja avagy a <i>Megalázottak és megszorítottak</i> Hoffmann-pretextusai.....	118
4.2. „Egy sikerületlen irodalmár feljegyzései” avagy a szerzői önfelszámolás poétikája..	131
4.3. A schilleri esztétikai modell lebontása a 60-as évek regényeiben	137
5. A SCHILLERI IDILL-TEÓRIA A BŰN ÉS BŰNHŐDÉSBEN: NÉVSZEMANTIKA ÉS ALAKTIPOLOGIA	145
5.1. A névszemantika mint poétikai kód: a hősök hoffmann-schilleri genealógiája	147
5.1.1. Raszkolnyikov.....	147
5.1.2. Raszkolnyikov és Razumihin alakja.....	156
5.1.3. Raszkolnyikov és Szvidrigajlov.....	161
5.2. A schilleri „szép lélek” dosztojevszkiji torzulása és egzisztenciális átalakulásának poétikai stációi.....	167
5.2.1. Dunya: a „szép lélek”-szerep meghaladása	167
5.2.2. Pulherija Alekszandrovna: a „szép lélek” statikus torzulása.....	171
5.2.3. Katyerina Ivanovna: a „szép lélek” katarzisa a szétesésben.....	172

5.3. Bibliai intertextusok és szakrális névszemantika a történetképzésben	174
5.3.1. <i>Raszkolnyikov átalakulástörténete a két bibliai Lázár történetének tükrében</i>	174
5.3.2. <i>Szofja Szemjonovna: a bölcsesség és meghallgatás alakzata</i>	182
5.3.3. <i>Porfirij névszemantikájának poétikai jelentősége</i>	186
5.3.4. <i>A víz szimbolikájának poétikai újrakódolása a romantikus „Übergang” dekonstrukciójától az egzisztenciális újjászületésig</i>	189
Az értelmezés szintézise	196
6. ÖSSZEGZÉS ÉS KITEKINTÉS	200
Bibliográfia	205

BEVEZETÉS. A DOLGOZAT CÉLKITŰZÉSEI

A fiatal Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij esztétikai nézetei részben a romantikus esztétika hatása alatt formálódtak – írja Alla Botnyikova *E. T. A. Hoffmann és az orosz irodalom* című monográfiájában.¹ Dosztojevszkijt mélyen megérintette Friedrich Wilhelm Joseph Schelling művészetfelfogása, miszerint a művészet a világ lényegének legteljesebb és legtökéletesebb kifejezése.² Egyik korai levelében (1838 október) így ír bátyjának: „...a költő az ihlet hatása alatt megpillantja Istent, következésképp beteljesíti a filozófia rendeltetését.”³ Ez a sajátos hatáskapcsolat természetesen több irodalmi és esztétikai hagyomány metszéspontjában formálódik, jelen vizsgálat azonban E. T. A. Hoffmann és Friedrich Schiller szerepére összpontosít, mivel e két szerző alkotásfilozófiája különösen markáns módon hatja át Dosztojevszkij prózapoétikai gondolkodását a korai elbeszélésektől kezdve egészen a nagyregényekig. Míg Hoffmann prózája a misztikus-romantikus művészfátum, az alkotói elhivatottsággal együtt járó belső meg hasonlottság, illetve a romantikus Árkádia-toposz komplex mitopoétikus eszköztárát nyitja meg a fiatal író számára, addig Schiller művészetfilozófiája és idealista esztétikája – mindenekelőtt *A naiv és szentimentális költészetről* című tanulmánya – olyan fogalmi keretet biztosít, amelyben a dosztojevszkiji szubjektum és az irodalmi ábrázolás alapvető kérdései artikulálhatók.

E. T. A. Hoffmann irodalmi munkásságának közvetlenül a halála után nem annyira a saját kultúrájában, mint inkább francia és orosz nyelvterületen volt érezhető hatása.⁴ Műveinek legnagyobb része a harmincas évek folyamán orosz fordításban is napvilágot látott, s bűvkörükbe vonva a teljes irodalmi elitet, óriási népszerűségnek örvendtek Oroszországban. Orosz olvasói nem csupán csodálták Hoffmann meséit, de szerzőjüket komoly filozófiai gondolkodónak tekintették, pezsdítően újszerű stílusát még a kor legnagyobb írói is nyíltan imitálták. Puskin 1834-ben írta *A pikk dámát* és Gogol *Arabeszkek*-kötete is ekkoriban jelent meg, olyan elbeszélésekkel, mint a *Nyevszkij Prospekt*, *Az arckép* vagy az *Egy örült naplója*,

¹ А. Ботникова, „Гофман и Достоевский 40-ых годов (Эстетическая трансформация романтических принципов и форм),” in Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века) (Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1977), 154.

² Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *System des transzendentalen Idealismus* (Hamburg: Meiner, 2000), 312.

³ Ф. М. Достоевский, *Об искусстве* (Москва: Искусство, 1973), 372.

⁴ Gerhard R. Kaiser, *E. T. A. Hoffmann* (Stuttgart: Metzler, 1988), 180–188.

melyek mindegyikén jól érezhető a Hoffmann-mesék olykor vidám, máskor ijesztő és misztikus fantasztikumának hatása.⁵

Dosztojevszkij a harmincas évek végén, a pétervári hadmérnöki akadémia diájkaként olvasta először a teljes Hoffmann-életművet („Elolvastam Hoffmann összes művét, oroszul és németül”),⁶ amikor az orosz hoffmannizmus első nagy hulláma már lecsengőben volt. Ám éppen ez tette lehetővé, hogy teljesen önálló és sajátos viszonyt alakítson ki Hoffmannal – illetve rajta keresztül a korai német romantikával is, mely attól kezdve a legkülönfélébb művészi inspirációk forrásaként szolgált a számára. Az említett életmű így nem csupán a hagyományos értelemben vett „életre szóló olvasmányélményt” jelentett az ifjú Dosztojevszkijnek,⁷ hanem egyszersmind afféle „irodalmi laboratóriumot” is, melyben a korai romantika összes elméleti problematikáját készen találta az analizáláshoz.⁸

Ennek megfelelően a Hoffmann-hatás mélységi dimenzióinak irodalomtudományi vizsgálata Dosztojevszkijt a kezdetektől fogva a hoffmanni szüzsék és motívumkincs mesterei feldolgozójának tekinti, aki nem pusztán átvevője, de mélyen értő »átlényegítője« (перевоплощение) is a német romantikus örökségnek.⁹ A szakirodalomban mindmáig bevett és uralkodó tézisnek számít, hogy ezzel a fajta alkotói eljárással „költöztette át” például Dosztojevszkij a hoffmanni kísértetiest (Unheimliche) a külvilágból az emberi lélekbe. Vagyis, ami Hoffmannnál még valódi fantasztikum vagy transzcendentális elem volt, azt Dosztojevszkij „egyszerű” hallucinációvá, lázálommá és/vagy tudathasadássá változtatta át – végső soron létrehozva ezzel a modern pszichológiai regényt.¹⁰

⁵ Az orosz hoffmannizmusról lásd: Norman W. Ingham, *E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia*, Colloquium Slavicum 6 (Würzburg: Jal-Verlag, 1974); Charles E. Passage, *The Russian Hoffmannists*, Slavistic Printings and Reprintings 35 (The Hague: Mouton, 1963); Hermann Zoltán, „A fantasztikum figurativitása: (Puskin: A pikk dáma),” *Palimpszeszt: Tudományos és Kulturális Folyóirat* 10, 24. sz. (2005): 26–31.

⁶ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *Tanulmányok, levelek, vallomások* (Budapest: Helikon, 1972), 376. (A kötetre a továbbiakban mindig TLV rövidítéssel hivatkozom.)

⁷ Леонид Гроссман, *Достоевский, Жизнь замечательных людей* 357 (Москва: Молодая гвардия, 1965), 47. Grosszman szerint „Dosztojevszkij számára Hoffmann nem olvasmányélmény volt, hanem belső szellemi szükséglet.” Hoffmann segített neki abban, hogy a hadmérnöki iskola Mihajlovics-kastélyának sötét folyosóit ne bőrtönnék, hanem egy gótikus regény díszletének lássa, ahol bármelyik sarok mögül előléphet egy kísértet vagy hasonmás. Гроссман, *Достоевский*, 47.

⁸ Dosztojevszkij az orosz írók azon generációjához tartozott, akik hamisítatlan romantikus irodalmon nevelkedtek, ám amikor maguk is komolyan írni kezdtek, már kritikus módon viszonyultak hozzá. Dosztojevszkij esetében a Hoffmann-hatás különösen is „aktív értelemezéshez jut, s mintegy a romantikával folytatott párbeszédként tételveződik.” in: Victor Terras, „The Young Dostoevsky – an Assessment in the Light of Recent Scholarship,” in *New Essays on Dostoevsky*, eds. Malcolm V. Jones and Garth M. Terry (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 27.

⁹ Л. П. Леонид Петрович Гроссман], „Заметки: Гофман, Бальзак и Достоевский,” *София*, no. 5 (1914): 87–96.

¹⁰ Л. П. Гроссман, *Творчество Достоевского* (Москва: Современные проблемы, 1928), 64–68. Arról, ahogyan Dosztojevszkij a romantikus fantasztikumot „modern lélektani realizmussá” fejlesztette tovább, s – megőrizve annak nyomasztó, „fanyar” jellegét – a misztikumot belső, pszichikai folyamattá transzformálta, lásd

[Dosztojevszkij] sokkal tisztábban látta Hoffmann egészét, mint elődei, talán a nagyobb távolságnak köszönhetően. Egy pillanatra sem ringatta magát abban a tévhitben, hogy Hoffmann egy fikciókba burkolódzó filozófus volna. Ehelyett helyesen látta benne a nagyívű és mélyértelmű alkotóművészt, műveiben pedig a karakterek és a narratív invenció gazdag forrását. Dosztojevszkijnek mindkettőre égető szüksége volt, és úgy közelített Hoffmannhoz, mint tanítvány a mesteréhez. Szabadon kölcsönzött tőle, de szabadon is adaptált, mivel saját, erős művészi akarattal rendelkezett. [...] Ez az új Hoffmann-kép teljes egészében Dosztojevszkij sajátja volt: egy nagy művész érzékenysége a másik nagy művész természete iránt. A kölcsönzött elemek felhasználása – a kezdeti egyenetlenségek és esetlenségek ellenére – mindig hatásos és eredeti volt. Ha Hoffmann szellemessége és iróniája, s mindenekelőtt szépségeszménye el is kerülte őt [...], Dosztojevszkijnek más, ugyanolyan érvényes alkotói céljai voltak; s minden különbségük ellenére az új mester teljesen méltónak bizonyult a régihez, a régi pedig az újhoz.”¹¹

Mindezt még egy fontos körülmény megerősíti: Dosztojevszkij viszonya Hoffmannhoz nem csupán pályakezdésének meghatározó olvasmányélménye, hanem későbbi írói gondolkodásában is folyamatosan jelenlévő, reflektált viszony marad. Egyik 1861-es kritikájában — amelyben Edgar Allan Poe három elbeszélését vezeti be az orosz olvasóközönség számára — Poe-t Hoffmannal veti össze, s utóbbit egyértelműen magasabbra értékeli:

Hoffmann egyébiránt mérhetetlenül felette áll Poe-nak mint költő. Hoffmann-nak van eszménye, igaz, nem mindig pontosan körvonalazott, de ebben az eszményben tisztaság van, valódi, őszinte emberi szépség. Ez elsősorban nem fantasztikus elbeszéléseiben mutatkozik meg, olyanokban, mint például a *Martin mester*, vagy a gyönyörű, elbűvölő *Salvator Rosa*. Nem is említjük legjobb művét, a *Murr kandúr*-t. Micsoda igazi, érett humor, a valóság micsoda ereje, mekkora rosszmájúság, milyen típusok és portrék, és mellette – a szépség micsoda szomszédja, milyen fénylő, tiszta eszmény! Poe-ban, ha van is fantasztikum, valahogy materiális, ha szabad így kifejezni.”¹²

Ez a megállapítás nem pusztán értékítéletként fontos, hanem azért is, mert világosan jelzi: Hoffmann Dosztojevszkij számára nem egy lezárt, ifjúkori inspiráció, hanem olyan állandó referenciapont, amelyhez később is visszatér, s amelyhez viszonyítva saját poétikai törekvéseit is újra és újra meghatározza. A Hoffmannhoz fűződő viszony így nem megszűnik, hanem folyamatosan átalakul: hangsúlyai eltolódnak, funkciói módosulnak, de jelenléte a teljes életművön végigkövethető.

még: C. И. Родзевич, „К истории русского романтизма,” *Русский Филологический Вестник*, 1–2. sz. (1917): 195–234.

¹¹ Charles E. Passage, *Dostoevsky the Adapter: A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954), 176–177. Passage műről műre haladva tárja fel a konkrét párhuzamokat, motívumokat és narratív megfeleléseket, s ezáltal rendkívül gazdag kapcsolathálót rajzol ki a két életmű között. Munkájának legnagyobb erénye ez a mikroszintű részletesség és teljességre törekvés. Pozitívista módszertanából fakadóan ugyanakkor kutatása olykor hajlamos poétikailag irreleváns, csupán felszíni fabuláris vagy karakterbeli hasonlóságokat is strukturális egyezésként tételezni.

¹² TLV 216–217.

Mindez annál könnyebben elképzelhető, hiszen Hoffmann maga is inkább rendhagyó, ha nem renitens képviselője volt a német romantikának.¹³ Szövegei több tekintetben is túllépnek a korai romantika bizonyos elképzelésein, ám egyszersmind „olyan jegyeket mutatnak fel, amelyek különös módon reflektálnak ezekre az esztétikai-irodalmi eszmékre, újragondolják, továbbviszik őket: megvalósíthatatlanságukra rámutatva, azt keserű fintorral kifigurázva és ironikus megértéssel sajátos módon teljesítik be a romantikus programot.”¹⁴ Hoffmann művei tehát nem esetlegesen, hanem egy mélyebb poétikai rokonság alapján válhattak a dosztojevszkiji dezillúzió esztétikai és tematikus vonatkoztatási keretévé.

Fontos ugyanakkor, hogy ez a fajta – bahtyini terminológiával élve – dialogikus írásmód nem is csak két, de rögtön igen sokrétegűvé teszi Dosztojevszkij írásait, hiszen, ha Hoffmann szöveg univerzumán keresztül Dosztojevszkij tényleg magával a korai német romantikával folytatott alkotói párbeszédet, akkor ugyanilyen dialogikus viszonyba kerülhetett az adott irodalmi diskurzus kánonalkotó szövegbázisával – így mindenekelőtt a schilleri esztétikai idealizmussal is.¹⁵

Amint az ismert, Friedrich Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* (1795) című értekezésének elementáris szerepe volt a korai romantika, és konkrétan a Jéna-kör irodalomesztétikai programjának kialakulásában. „A klasszikus német idealista és korai romantikus esztétikák tulajdonképpeni paradigmája az, amit Schiller szentimentálisnak nevezett. Problematikus, integritását elvesztő, ám azt mégis igénylő, önmaga egységét végtelen

¹³ Vö.: Hoffmann meséi még a romantikus műfajra jellemző formagazdagságon belül is egyedülálló jelenséget alkotnak. A képzelet erejét, a kimeríthetetlen invenciót, a jelentésárnyalatok gazdagságát, s végül a népszerűséget tekintve kétségkívül felülmúlnak minden mást, ami ebben a műfajban született. Éppen Hoffmann életművében jutott a romantikus műfaj a legmagasabb rendű kifejezéséhez, és — bármily paradox is — a végpontjához is. (– saját fordításom) In A. Б. Ботникова, *Немецкий романтизм: диалог художественных форм* (Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003), 262.

¹⁴ Orosz Magdolna, *„Az utánzott idegen nyelvű kézírás”: Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben* (Budapest: Gondolat, 2006), 15.

¹⁵ „Az irodalmi hagyományhoz való viszonyra egy korszak, vagy szerző műveiben az ezekből nyerhető intertextuális utalások értelmezéséből lehet következtetni, ugyanezen kapcsolat funkcionális aspektusból végzett vizsgálata pedig olyan sajátos poétikai értelmezhetőséget tesz lehetővé, mely az irodalmi szövegalkotás hatásközöinek, eljáráskészletének történeti értelmezhetőségét egészíti ki.” In Kulcsár-Szabó Zoltán, „Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?”, *Kellék*, 4. sz. (1995): 495–541. Ehhez lásd még: Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst: Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans* (Stuttgart: Metzler, 1961), 10–28. Vö.: „A történeti poétika feladata – ahogy én látom – a hagyományos elbeszélés határainak és szerepének kijelölése a személyes alkotófolyamatban. [...] A motívumok és szüzsék is a történelem forgásában élnek; formái az ideális tartalom kifejezésének. E követelménynek megfelelni akarván, variálódnak: [...] új összefüggések adódhatnak a középpontban álló, más értelemben használatos típus vagy típusok nyomán. Ebben fejeződik ki a költő személyes viszonya a tradicionális tipikus szüzsékhez: ez az ő *személyes alkotása*. (kiemelés az eredetiben)” In Alekszandr Nyikolajevics Veszelojszkij, „A szüzsé poétikája,” ford. Gilbert Edit, in *Az irodalom elméletei II*, szerk. Thomka Beáta (Pécs: Jelenkor–JPTE, 1996), 195–207.

eszmeként kijelölő lény, aki pontosan tudja, hogy a maga elé célként kitűzött második természet anyagi megvalósulása úgyszólván lehetetlen.”¹⁶

A Dosztojevszkij-testvérek kamaszkoruk óta közösen rajongtak Schillerért; ennek fennmaradt levelezésükben több kézzelfogható bizonyítéka megtalálható („Olvastam Schillert, az ő szavait mondogattam, vele együtt ábrándoztam”¹⁷; „Sosem vontam párhuzamot például Puskin és Schiller között. Nem tudom, honnan veszed ezt; kérlek idézd a szavaimat [...] lehetséges, hogy valamiről szólva egymás mellett említettem Puskit és Schillert, de azt hiszem, hogy a két név között vessző van”¹⁸). A német költő, drámaíró és filozófus nem csupán művészi, hanem – esztétikai értekezéseinek köszönhetően – elméleti szempontból is jelentős hatással volt Dosztojevszkijre, de világnézeti és szellemi téren is mélyen megérintette.¹⁹ Az 1840-es évek közepén testvérével már Schiller összes műveinek orosz kiadásán dolgoztak; Mihail tudott jobban németül; ő volt a „nyersfordító”, Dosztojevszkij a „lektor” („Én előszót írok, te meg verseket Schillerhez.”)²⁰, s noha az ambiciózus vállalkozás később (Dosztojevszkij első írói sikerei idején²¹) félbemaradt, a szóban forgó értekezés fordításának kézírata valószínűleg már

¹⁶ Fekete Kristóf, „Anarchia és rend: A hagyományos esztétika személyiséggyakorlatairól” (PhD diss., Szegedi Tudományegyetem, 2024), 111, elérhető: https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/12038/1/Fekete_disszertacio.pdf, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

¹⁷ Részlet Dosztojevszkij egyik bátyjának írott leveléből (1840. január 1.): „Olvastam Schillert, az ő szavait mondogattam, vele együtt ábrándoztam; és azt hiszem, semmit sem adott nekem ennyire idejében a sors, mint hogy életemnek ebben a korszakában engedte megismernem a nagy költőt: soha máskor nem ismerhettem volna meg ennyire. [...] Ez a barátság oly sok bűt és gyönyörűséget hozott nekem! Most már örökre hallgatni fogok róla; de Schiller neve drága lett nekem, olyan, mint valami varázsige, amely oly sok álmot idézett fel...” In TLV 394–395.

¹⁸ TLV 395.

¹⁹ Ehhez lásd pl.: Н. Н. Вильмонт, *Достоевский и Шиллер* (Москва: Советский писатель, 1984); Susan McReynolds, „Dostoevsky and Schiller: National Renewal Through Aesthetic Education,” *Philosophy and Literature* 28, 2. sz. (2004): 353–366; Х.-Й. Геригк, „Достоевский и Шиллер: Предварительный опыт поэтологического сравнения,” *Достоевский: Материалы и исследования* 19 (Санкт-Петербург: Наука, 2010): 5–15.

A „Schiller” és a „schillerizmus” szavak Dosztojevszkij szóhasználatában elvesztették eredeti, szűkebb, lokális jelentésüket; új hangzást kaptak, és egyfajta „örök” kulturális-történeti általánosításokká váltak, nagy jelentéssűrűséggel és erővel. Schiller költészetének valóságos világa, hőseinek nemes és álmodozó tirádái, balladáinak filozófiai motívumai — mindez Dosztojevszkij tudatában egyetlen egységes, stabil jelentéskomplexummá olvadt össze, amely bizonyos mértékig Schiller tényleges alkotásaira vezethető vissza, ugyanakkor gazdagodott és bonyolultabbá vált a regényíró „aktuális” orosz valóságra vonatkozó megfigyelései, valamint annak filozófiai-pszichológiai elemzése révén. Éppen ez a Dosztojevszkijre jellemző, a schilleri életművet egy olyan jelenséggé értelmező általánosító kulturális-történeti olvasat — amely mintegy egyetlen fókuszban egyesíti azokat az eszméket és hangulatokat, amelyek kisebb-nagyobb mértékben az egész kortárs emberiségre jellemzők — tette a nagy német költőt Dosztojevszkij és hősei irodalmi »kísérőjévé«.” In Г. М. Фридлендер, „Свое и чужое в произведениях Достоевского (Святочный рассказ «Мальчик у Христа на ёлке»),” in *Реализм Достоевского* (Москва–Ленинград: Наука, 1964), 282.

²⁰ „Megkaptam a Don Carlost [...] a fordítás nagyon szép, sőt helyenként bámulatosan szép, bár egy-két sor gyengén sikerült; de ez azért van, mert nagyon sietve fordítottad. Talán öt-hat gyenge sor van benne. Bátorkodtam belejavítani, itt-ott hangzatosabb rímet fabrikálni. Legbosszantóbb, hogy helyenként idegen szavakat használtál.” TLV 408–409.

²¹ Vö.: „Csak nem akarok beszélni róla, testvér, de annyira bánt a te helyzeted és Schiller, hogy magamról szinte meg is feledkezem. Ha nem sikerül elhelyeznem a regényt, nekimehetek a Névának.” TLV 417.

1846-ra elkészült. Ekkor írott jegyzeteiben és leveleiben Dosztojevszkij a „naiv” és „szentimentális” fogalmakat már olyan magabiztossággal használja, ami azt feltételezi, hogy a szöveg oroszra ültetése során jelentésük minden egyes árnyalatát alaposan végiggondolta.²²

Ami Schiller kiadását illeti, természetesen egyetértek veled, sőt magam akartam ajánlani, hogy három részben jelentessük meg. Először kihoznánk a Haramiák-at, a Fiescót, a Don Carlos-t, az Ármány és szerelmet, a leveleket Carlosról és a cikkeket. Ez nagyon szép lesz. [...] Csak az a helyzet, testvér, hogy ezzel a dologgal egy hónapon belül végeznünk kell, vagyis el kell szánnunk magunkat, mert a beharangozást nem lehet halogatnunk, márpedig propaganda nélkül elveszünk. [...] A fordítás a szenzáció erejével fog hatni.²³

A „naiv-” és „szentimentális költői lelkület” kategóriáinak felállításával Schiller valójában az *irodalmi reflexivitás* fogalmát alapozta meg, melynek értelmében a költő számára a költészet tárgya már nem lehet pusztán a világ, hanem szükségszerűen beszélnie kell az alkotói tudat és a világ kapcsolatáról, azaz magáról a műalkotás folyamatáról is.

A költők, már fogalmuk szerint, mindenütt a természet *megőrzői*. Ahol nem lehetnek többé teljesen azok, s már tapasztalják magukban az önkényes és művi formák romboló hatását, vagy legalábbis küzdeni kényszerülnek ellene, ott a természet *tanúiként* és *megbosszulóiként* lépnek föl. Tehát minden költő vagy *maga* természet, vagy *keresi* az elveszett természetet. Ebből két egészen különböző költészeti mód származik, melyek kimerítik és felosztják a poézis egész birodalmát. A költők, mármint akik valóban azok, kivétel nélkül vagy *naivak*, vagy *szenimentálisak* aszerint, hogy milyen az a kor, amelyben művészetük virágzik, s milyen esetleges körülmények befolyásolják általános műveltségüket és elméjük átmeneti hangulatait. (kiemelések az eredetiben)²⁴

A jénai romantikusok, különösen Friedrich Schlegel, ezt a schilleri „távolságtartást” radikalizálták.²⁵ Ha ugyanis az író tudatában van annak, hogy alkotása csupán egy szubjektív reflexió, akkor képessé válik az ironikus kívülállásra is: azaz, egyszerre alkothatja meg magát a művet és emelkedhet föléje is, jelezve annak korlátait.²⁶ Az irodalmi reflexivitás Schiller által megteremtett elméleti keretei közvetlen előzményét jelentik tehát a korai romantika ironiafelfogásának, valamint a reflexív, „mű a műben” típusú narratív struktúrák elterjedésének is – melyeknek maga Hoffmann igazi nagymestere volt.²⁷

²² Erről lásd: Natalja Tscherepanowa, „Schillers Ästhetik im Schaffen von Michail und Fjodor Dostojewskij,” *Dostoevsky Studies* 8 (2004): 113–121.

²³ TLV 409.

²⁴ Friedrich Schiller, „A naiv és szentimentális költészetről,” in uő, *Művészet- és történetfilozófiai írások*, ford. Papp Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2005), 280. (A tanulmány szövegét a továbbiakban NSZK rövidítéssel idézem.)

²⁵ Ehhez lásd még Orosz Magdolna, „A „naiv” és „szentimentális” fogalompárjai Schillernél,” illetve „Friedrich Schlegel progresszív fogalompárjai,” in „*Progresszív egyetemes poézis*”: *Romantikus ellentételezések és utópiák* (Budapest: Gondolat, 2007), 41–53.

²⁶ Ehhez lásd: B. Gaál Márta, *Romantikus ironia – transzcendentális ironia: A német romantika és A. Blok* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1992).

²⁷ Hoffmann *Murr kandúr* életszemlélete című műve a schlegeli ironiafelfogás poétikai betetőzése melyben a narratív öntükrözés a regény létének alapfeltételévé válik. A *Murr kandúr* „makulatúra-technikájáról” mint az

Másik fontos kapcsolódási pont a korai romantika irodalmi programja, illetve *A naiv és szentimentális költészet* című értekezés között Schiller ugyanitt olvasható idillteóriája, amely a művészetnek – azáltal, hogy a művészetet a természettől elidegenedett modern kultúrember egészlegességének helyreállítójaként határozta meg – valójában »antropológiai küldetést« adott.

Általános fogalma szerint az idill az ártatlan és boldog emberség költői ábrázolása.²⁸

Boldog-szerencsés ég alatt, a kezdeti állapot egyszerű viszonyai között, korlátolt tudás mellett könnyű kielégíteni a természetet, s az ember nem vadul el mindaddig, amíg nem szorongatják szükségletek. Minden népnek, amelynek történelme van, van paradicsoma, ártatlanság jellemezte állapota, aranykora; sőt minden egyes embernek megvan a maga paradicsoma, aranykora, melyre kisebb vagy nagyobb lelkesedéssel emlékszik aszerint, hogy kevesebb vagy több költőiség rejlik természetében.²⁹

De ilyen állapot nem csak a kultúra előtt létezik, hanem ilyen egyszersmind az is, amelyet a kultúra, hogy egyáltalán meghatározott tendenciája lehessen, a maga végső céljául tűz ki. [...] Egyedül ennek az állapotnak az eszméje és az eszme realitásának lehetőségébe vetett hit békítheti meg az embert mindazokkal a bajokkal, amelyeknek a kultúra útján ki van téve [...] A művelődő ember számára tehát végtelenül fontos érzéki megerősítést kapni arról, hogy amaz eszme megvalósulhat az érzéki világban, hogy amaz állapot reálissá válhat; s mivel a valóságos tapasztalat nemhogy nem táplálja, de sokkal inkább folyamatosan aláássa ezt a hitet, ezért, mint annyi más esetben, itt is a költői képesség siet az ész segítségére, hogy a szemléletben ábrázolja, s egy egyes esetben megvalósítsa az eszmét.³⁰

[A szentimentális költő], ha költői ösztöne az eszményhez hajtja őt, akkor kövesse is azt egészen, teljes tisztaságában, s ne álljon meg előbb, csak a legmagasabbnál, és ne nézzon hátra, lépést tart-e vele a valóság. [...] Ne gyerekkorunkba vigyen vissza bennünket, hogy az értelem legbecesebb szerzeményeivel fiztessen olyan nyugalomért, amely nem tarthat tovább, csak ameddig szellemi erőink szunnyadnak; hanem előre vigyen a nagykorúságba, hogy megéreztesse velünk azt a magasabb rendű harmóniát, amely a küzdő jutalma, a győző boldogsága. Tűzzön ki feladatául olyan idillt, amely a kultúra alanyaiban és a legerőteljesebb, legtüzesebb élet, a legtágabb körű gondolkodás, a legrafináltabb műviség, a legnagyobb társadalmi kifinomultság feltételei közepette is megvalósítja ama pásztori ártatlanságot, egyszerűen, amely az embert, aki Árkádiába bizonyosan nem térhet már vissza, elvezeti Elysiumba.³¹

A jénai romantikus kör ezt a gondolatot is a végletekig fokozta tovább (lásd pl. az „Új-Aranykor” eljövételének mitopoétikus elképzelései), Novalis³² pedig ontológiai alapokra helyezte át, amikor Fichte szubjektív idealizmusának (az Én világteremtő erejének)

irónia radikális formájáról lásd pl.: Detlef Kremer, *E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*, Klassiker Lektüren 1 (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999), 162–191.

²⁸ NSZK 314.

²⁹ NSZK 316.

³⁰ NSZK 315.

³¹ NSZK 319–320.

³² Heinrich von Ofterdingen megírásakor Novalist nem kisebb célkitűzés vezette, mint hogy megalkossa a regények regényét, a romantikus regény szuperlatívuszát, mely formailag messze túlhaladja a tér-idő kontinuum határait, cselekményében pedig a költészet teljes, kozmikus apotheózisába torkollik.

továbbfejlesztéseként megalkotta a »mágikus idealizmus« fogalmát.³³ Akárcsak az általa kitalált *kék virág*, bizonyos értelemben maga Novalis is a korai német romantika szimbolikus alakjává vált,³⁴ töredékben maradt regénykísérletére, a *Heinrich von Ofterdingen*re pedig a jénai iskola esztétika-filozófiai programjának kvintesszenciájaként szokás tekinteni.³⁵ Nála a »világ romantizálása« már nem csak esztétikai játék, hanem a valóság mágikus átformálása a költészet erejével – azaz éppen annak a magasabb rendű harmonikus állapotnak a megalkotása, amelyre a schilleri idillteória hívja a valódi szentimentális költőt.³⁶

A schilleri művészetelmélet teleologikus történetfilozófiai szemlélete³⁷ ugyancsak jelentős hatást gyakorolt a korai romantika alkotóira, köztük is elsőként Novalisra, aki 1790-92 között Schiller történelemelőadásainak hallgatója volt a jénai egyetemen.³⁸ Ez az idealista történelemszemlélet nem csupán Novalis vallásfilozófiai nézeteiben érhető tetten, hanem meséinek közismert triadikus narratív struktúrája is (melyben az eredeti harmónia állapotát a harmónia felbomlása, majd annak magasabb szintű helyreállítása követi) egyértelműen erre a célirányos fejlődéstörténeti ívre vezethető vissza.³⁹

Hoffmann maga tehát ezzel a poétikai hagyománnyal, a korai romantika (különösen Novalis) transzcendentális művészetfelfogásával és történetfilozófiai optimizmusával állt

³³ Ehhez lásd pl.: Friedrich Strack, „Novalis und Fichte: Zur bewußtseinstheoretischen und zur moralphilosophischen Rezeption Friedrich von Hardenbergs,” in *Novalis und die Wissenschaften*, szerk. Herbert Uerlings (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997), 193–213.

Ugyanitt említendő Schiller másik híres, *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című tanulmánya, melyben például az „esztétikai állam” fogalmát is felvázolta. Ez a koncepció, mely a művészetet látta a társadalmi és egyéni szabadság megvalósításának egyetlen lehetséges és valódi eszközeként, a Jéna-kör gondolkodóira szintén alapvető hatást gyakorolt. Ehhez lásd még: Kristin Gjesdal, „Georg Friedrich Philipp von Hardenberg [Novalis],” in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), szerk. Edward N. Zalta, elérhető: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/novalis/>, hozzáférés 2026. augusztus 22.; Frederick C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003).

³⁴ Herbert Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung* (Stuttgart: Metzler, 1991), 406–407; Lukács György, „Novalis: Jegyzetek a romantikus életfilozófiáról,” *Nyugat* 1, 1. sz. (1908): 313–324.

³⁵ A német romantika első fázisa, melyet a szakirodalom felváltva mozgalomnak, körnek és iskolának is szokott nevezni, a weimari klasszikával párhuzamosan bontakozott ki az 1790-es évek közepén. Tagjai a jénai egyetemhez, ahol 1794-99 között Schiller is tanított, kötődő művészek, filológusok és filozófusok voltak (Fichte, Schelling, Schleiermacher, Tieck, Novalis), akik egyben August Wilhelm és Friedrich Schlegel városi otthonának állandó vendégkörét jelentették.

³⁶ vö.: „Az aranykor régi álma ez. De ez az aranykor nem letűnt időknek örökre elveszett, szép mesékben élő kincse, ez a cél, ami felé menni kell, ez az a „kék virág”, amit álmodozó lovagok keresnek, ez az a középkor, amiért rajonganak, ez az a Krisztushit, amit vallanak.” In Lukács György, „Novalis: Jegyzetek a romantikus életfilozófiáról,” *Nyugat* 1, 6. sz. (1908): 367, elérhető: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Nyugat-nyugat-1908-1941-FFFF0002/1908-18F02/1908-6-szam-FF000A8F/lukacs-gyorgy-novalis-jegyzetek-a-romantikus-életfilozofiáról-FF00638F/iii-FF00738F/>, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

³⁷ Peter Szondi, „Das Naive ist das Sentimentalische: Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung,” *Euphorion* 66 (1972): 174–206.

³⁸ Rüdiger Safranski, *Romantika: Egy német affér* (Budapest: Európa, 2010), 143–176.

³⁹ Ehhez lásd még: „Fogalmi ellentételezések és fejlődéstörténeti koncepciók,” in Orosz, „*Progresszív egyetemes poézis*”, 54–64.

állandó ironikus párbeszédben.⁴⁰ Sajátos alkotói programját éppen ezen elméleti kérdésekre adott poétikai válaszként fogalmazta meg, amely első, művészileg teljes mértékben kimunkált formájában *Az arany virágcserep* (1814) című meseregényében öltött testet. A schilleri-novalisi eszmény és a szürke realitás közötti feszültség itt már nem filozófiai tézis, hanem a meghasadt művészlét mindennapi tapasztalata.

Jelen dolgozat célja annak feltárása, miként alakul ez a kétféle hagyomány – a hoffmanni poétikai modell és a schilleri esztétikai rendszer – kölcsönhatása Dosztojevszkij prózájában, s hogyan válik ez a viszony az életmű belső fejlődésének egyik meghatározó szervezőelvévé az első nagyregény, az 1866-os *Bűn és bűnhődés* megjelenéséig. Az értekezés ennek megfelelően nem csak a disszertáció elméleti alapvetéseit és módszertani kereteit rögzíti, de ezen fogalmi keretrendszer érvényességét egy, a téma szempontjából centrális jelentőségű Hoffmann-mű, *Az arany virágcserep*, komparatív elemzésével demonstrálja is.

Elemzésem kiindulópontja az a szakirodalomban mára elfogadott feltevés, hogy Hoffmann prózája a romantikus poétika alapvető kérdésfeltevéseit jeleníti meg, s e tekintetben *Az arany virágcserep* – a hoffmanni ars poetica foglalataként – különösen koncentrált formában teszi láthatóvá a korai romantika esztétikai diskurzusainak kitüntetett témáit.⁴¹ Ez, a dolgozat második fejezetében kibontott, önálló Hoffmann-olvasat teszi lehetővé annak, a romantikus fejlődésregény-sémára épülő »hoffmanni alkotásmítosznak« a rekonstruálását (2.3.3. és 2.3.4.),⁴² melynek – a dolgozat legfőbb hipotézise szerint – Dosztojevszkij prózájában saját

⁴⁰ A jénai iskola történetfilozófiai optimizmusának és a költészet valóságformáló erejébe vetett hitének legtisztább megfogalmazása Novalis híres programadó töredéke: „A világot romantizálni kell. Így találjuk meg ismét az eredeti értelmét. Ha a közönségesnek magasabb értelmet, a megszokottnak titokzatos külsőt, az ismertnek az ismeretlen méltóságát, a végesnek a végtelen látszatát kölcsönzöm, romantizálom azt.” (Burkhard Reinartz, „Novalis – Die Romantisierung der Welt”, *Deutschlandfunk Kultur*, 2014. augusztus 25, elérhető: <https://www.deutschlandfunk.de/novalis-die-romantisierung-der-welt-100.html>, hozzáférés: 2026. 08. 23.) Ezt a radikális esztétikai programot Friedrich Schlegel az *Athenaeum*-töredékekben a „progresszív univerzálpoézis” (116. *Athenaeum*-töredék) fogalmával rokonítja, amelynek feladata, hogy a költészetet újraegyesítse az élettel és a társadalommal. Ezzel a transzcendentális, optimista poétikával kerül tehát egyre élesebb kritikai konfliktusba Hoffmann, akinél az elíziumi harmónia megvalósíthatósága már alapvetően problematikus.

⁴¹ Jochen Schmidt, „Az arany virágcserep: A romantikus poetológia kulcsszövege,” ford. Szabó Csaba, in *Interpretációk: E. T. A. Hoffmann regények és elbeszélések*, szerk. Günter Sasse (Budapest: Láva Kiadó, 2006), 31–42.; Uwe Wirth, „Der goldene Topf,” in *E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, szerk. Detlef Kremer, 2., bővített kiadás (Berlin–Boston: De Gruyter, 2012), 114–130, különösen 118–120.; Christine Lubkoll és Harald Neumayer, szerk., *E. T. A. Hoffmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart–Weimar: Metzler, 2015), 28.

⁴² A hoffmanni Árkádia-toposz – a novalisi abszolút utópiával szemben – a korai romantika aranykor-eszményének radikális, szkeptikus-ironikus ellenmodelljeként konstituálódik. Míg Novalisnál a mese poétikai kánonként funkcionál, amely egy triadikus történelemfilozófiai ív mentén a világ elveszett, transzcendens egységének valóságos, jövőbeli helyreállítását célozza meg, addig Hoffmann *Az arany virágcserep*-ben ezt a sémát ironikusan a feje tetejére állítja. Hoffmannnál az idilli aranykort reprezentáló Atlantisz immár nem egy univerzálisan megvalósítható utópia. Ehelyett a költői fantázia sehollországába, egy elzárt virtualitásba helyeződik át, ahol a hős (Anselmus) megérkezése valójában a polgári realitás elől való menekülésként, az elbeszélő pedig egyfajta imaginatív esztétikai izolációként realizálódik csupán. Hoffmann a mese műfajának ironikus-mesei elidegenítésével így magát az utópia gondolatát teszi viszonylagossá, felmutatva az abszolút művészet és az árkádiai egység modern közvetíthetlenségét és megvalósíthatatlanságát. Orosz Magdolna, „Árkádiában éltém

recepció- és alakulástörténete van. Dolgozatom *Az arany virágcserepet* olyan kiemelt jelentőségű poétikai mintázatként kezeli tehát, melynek keretében Dosztojevszkij a korai romantika alapvető kérdésfeltevéseit — a művészet ontológiai státuszát, a szubjektum hasadtságát, az ideál és valóság egymáshoz való viszonyát — értelmezi, és saját prózapoétikájában is újragondolja. Másképp fogalmazva: a dolgozatban elvégzett intertextuális elbeszélés-poétikai vizsgálatoknak *A naiv és szentimentális költészetéről* című Schiller-tanulmány legfőbb elméleti pretextusát adja, míg Hoffmann leghíresebb műve, *Az arany virágcserep* módszertani bázisszövegét jelenti.

A műelemzés módszertani célkitűzése mindemellett annak szemléltetése is, miként egészíthető ki a klasszikus történeti-poétikai megközelítés – a motívumkutatás – azon diskurzuspoétikai párhuzamok feltárásával, amelyek a szöveget generáló nyelvi alakzatok és a hozzájuk rendelhető szemantikai struktúrák működésében ragadhatók meg.

Mindezek után a dolgozat első érdemi egysége (3. fejezet) arra tesz kísérletet, hogy az így értett romantikus tradíció (melynek közvetlen mintázatai tehát a hoffmanni szöveg-hagyományban konstituálódnak, esztétikai fundamentumait tekintve azonban Schiller *A naiv és a szentimentális költészetéről* című tanulmányának elsődleges referenciális bázisán nyugszanak) és a fiatal Dosztojevszkij poétikai szemléletének kapcsolódási pontjait feltárja. Feltevésem szerint a korai Dosztojevszkij-szövegek Hoffmannhoz fűződő intertextuális hálózata szintén ezeket a kulcsproblematikákat aktiválja (a művész ontológiai hasadtsága, az igaz szerelem medialitása, a művészet feladata), miközben az író ezeket a mintákat folyamatos poétikai transzpozíciónak és szemantikai újraírásnak veti alá. A *Fehér éjszakák* elemzése során a dosztojevszkiji regénydiskurzust a korai romantika és a schilleri esztétika kategóriái felől közelítem meg, különös tekintettel a beszédsubjektum megkettőződésének szövegképző szerepére, valamint a szerelem és a szépség ideájának átalakulására. Az összehasonlító vizsgálatba Hoffmann *Az elhagyott ház* című elbeszélését is bevonom, melynek fiktív-elbeszélője, Theodor – feltevésem szerint – a dosztojevszkiji Álmodozó fontos poétikai előképét adja. Az elemzés legfőbb célkitűzése annak bemutatása, miért tekinthető a *Fehér éjszakák* én-elbeszélő főhőse a dosztojevszkiji Álmodozó genealógiájának hoffmanni értelemben vett fejlődési csúcspontjaként, s miként válhat ő a szentimentális szintézis (Árkádia-toposz) törékeny, mégis sikeres megvalósítójává. Fontos ugyanakkor, hogy a dosztojevszkiji regénydiskurzus ezen a ponton egyúttal távolítani is kezdi Álmodozóját a korábbi, hoffmanni mintázattól. Az író ugyanis a szuverén lelki nemesség – konkrétan a schilleri »szép lélek« –

én is”, avagy aranykor a virágcserepben,” in *Aranykor – Árkádia: Jelentés és irodalmi hagyományozódás*, szerk. Kroó Katalin és Ferenczi Attila (Budapest: L'Harmattan, 2007), 171–183.

definícióját szándékosan generatív szövegelemmé, a karakter ontológiai fundamentumává transzformálja.

A dolgozat következő egysége már azt a poétikai fordulatot mutatja be, amellyel a hatvanas évek elején az irodalmi életbe visszatérő Dosztojevszkij radikálisan felszámolja ezt a korai, szintézisre törekvő konstrukciót. A *Megalázottak és megszomorítottak* című regény műelemzése azt szemlélteti, hogy az író éppen ezen az etikai határponton (a schilleri „szép lélek”-fogalom devalválódása által) kérdőjelezi meg, majd dekonstruálja az Álmodozó hős karakterét. A *Megalázottak....*-ban Dosztojevszkij nyílt kritika tárgyává teszi korábbi esztétikai pozícióit, s kíméletlen karikatúrát fest a „schillerizmus” különféle megnyilvánulási formáiról. Az elbeszélő főhős, Iván Petrovicsának alakjában a korábbi nemeslelkűséget immár üres esztétikai pózként, mintegy a szubjektív gőg melegágyaként artikulálja. Fontos ugyanakkor, hogy az Álmodozó hős szkeptikus-ironikus átértékelése során az író továbbra is E. T. A. Hoffmann eszköztárát hívja segítségül, s a mű fragmentált szerkezete is ennek a poétikai újrapozicionálásnak következménye, mely az eddig vizsgált romantikus mintákhoz való (lebontó, érvénytelenítő) viszonyként írható le és érthető meg leginkább.

A dolgozat zárófejezete a *Bűn és bűnhődés* poétikai elemzésére vállalkozik, azt a folyamatot állítva a középpontba, melynek során a korábbi romantikus mintázatok ironikus-parodisztikus dekonstrukcióján túlmutatva létrejön egy új, originálisan dosztojevszkiji poétikai konstrukció. Elemzésem különös figyelmet fordít a regény névszemantikájára és azokra a szubtextuális struktúrákra, amelyek a *Naiv és szentimentális költészetéről* című értekezés intertextuális referenciapontjaiként, mintegy „a szereplői nevekbe kódolt narratív tartalomként” lépnek működésbe. Hipotézisem szerint a mű egyik meghatározó törekvése a schilleri idillteória radikálisan új, dosztojevszkiji átértelmezése, amely a regénynek jelentős metapoétikai távlatot kölcsönöz – szintén felülírva a korábbi, hoffmanni mintázatokra épülő dosztojevszkiji ars poetikát.

Mindez egyúttal azt is jelzi, hogy a dosztojevszkiji prózapoétika alakulása nem érthető meg azoknak az esztétikai és filozófiai hagyományoknak a feltárása nélkül, amelyekhez az író már pályakezdésétől fogva intenzív és reflektált módon viszonyult. Ebben a vonatkozásban a dolgozat szemlélete a Dosztojevszkij-befogadástörténet azon irányához áll közel, amelyik nem von éles cezúrát a „korai” és a „kései” Dosztojevszkij poétikája között. Mint ismeretes, az orosz vallásfilozófiai alapú kritikai hagyomány (Merezskovszkij, Sesztov, Bergyájev) Dosztojevszkij korai prózáját sokkal inkább az „imitáció” és a saját hang keresése időszakának tartják, s úgy vélik, hogy az író csak a *Feljegyzések az egérlyukból-ban* és a *Bűn és bűnhődésben* találja meg

„igazi, originális hangját”.⁴³ Mások, így Alfred Bem, Mihail Bahtyin, akik Dosztojevszkij poétikáját veszik alapul, úgy látják, hogy az alak- és szövegformálás elvei már a korai művekben megalapozódnak.⁴⁴ A vizsgálat ezért szükségképpen visszavezet ahhoz a szellemi horizonthoz, amelyben a romantikus esztétika — mindenekelőtt a hoffmanni és a schilleri gondolkodás — nem elszigetelt hatásként, hanem egymással kölcsönhatásban működő poétikai és fogalmi keretként van jelen. Ebben az értelemben a következőkben nem pusztán hatástörténeti összefüggések feltárására teszek kísérletet, hanem annak a komplex esztétikai térnek a rekonstrukciójára, amelyben a fiatal Dosztojevszkij saját írói nyelvét és problémalátását kialakította.

⁴³ Erről ld. pl. Sesztov megállapítását: „A *Szegény emberek* szerzője – ahogy *A hasonmás*, *A háziasszony* szerzője is – még ügyetlen, bár tehetséges tanítvány, aki Belinszkij felfogásában lelkesen népszerűsíti a nagy mestert, Gogolt. A fenti elbeszélések elolvasásakor természetesen eszünkbe jut *A köpönyeg*, az *Egy őrült naplója*, a *Szörnyű bosszú*, és valószínűleg megfordul a fejünkben, hogy el is maradhatott volna ez a népszerűsítés.” Lev Sesztov, *Dosztojevszkij és Nietzsche*, ford. Patkós Éva (Budapest: Európa, 1991), 38.

⁴⁴ A korai és a kései Dosztojevszkij koncepciójának bírálatát ld. A. Bem, *O Dostojevském: Sborník statí a materiálu*, vol. 2 (Praha: Jednota československých matematiků a fysiků, 1933), 72–73.

1. A PROBLÉMAFÖLLETÉS RECEPCIÓTÖRTÉNETÉHEZ

Dosztojevszkij regényművészetét az intertextuális utalásrend rendkívüli gazdagsága jellemzi, nem véletlen tehát, hogy írásmódjának vizsgálata az összehasonlító irodalomtudomány számára száz év távlatából is kimeríthetetlen anyag- és témaforrást jelent. A fiatal író mintegy „szellemi szivacsként” szívta magába az európai kultúra különböző hagyományait, s ennek hatása már a negyvenes évek elbeszélésein is világosan érzékelhető: a szövegekben nem pusztán elszórt utalások, hanem komplex, egymásra rétegződő intertextuális hálózatok működnek.⁴⁵ Már a kortárs kritika is Dosztojevszkij közvetlen irodalmi forrásai között tartotta számon Alekszandr Puskin, Nyikolaj Gogol, George Sand, E. T. A. Hoffmann, Friedrich Schiller és Charles Dickens nevét, melyekhez később Eugène Sue, Honoré de Balzac és Victor Hugo is társult. Már ebből a névsorból is világosan látható, hogy a dosztojevszkiji próza kezdettől fogva több hagyomány metszéspontjában formálódik, s ennek következtében eleve ellenáll minden leegyszerűsítő, egyetlen hatásra visszavezethető értelmezésnek.⁴⁶

Noha első regényével, a *Szegény emberekkel* (1846) rögtön, mint afféle „szuper-Gogol” lépett az orosz irodalmi közönség elé,⁴⁷ Dosztojevszkij pályakezdése korántsem volt egyenes ívű sikertörténet. Ennek oka egyfelől éppen az a kulturális paradigmaváltás lehetett, amelyről a bevezetőben röviden már szó esett. Az 1830-as években az orosz szellemi elit a német romantika és idealizmus bűvkörében élt. Ebben a szellemi klímában az orosz írók elfordultak a társadalmi kérdésektől, s érdeklődésüket sokkal inkább a metafizika és a transzcendens szférák kérdései kötötték le.⁴⁸ Az 1840-es évek elején ugyanez a kulturális figyelem azonban már a

⁴⁵ Konstantin Mochulsky, *Dostoevsky: His Life and Work*, ford. Michael A. Minihan (Princeton: Princeton University Press, 1967). „His mind was a spiritual sponge, soaking up the imagery and ideas of the European masters; his memory was a storehouse of world literature.” Mochulsky, *Dostoevsky*, 9.

⁴⁶ Ehhez lásd pl.: A. C. Долинин, *Достоевский и другие: Статьи и исследования* (Ленинград: Художественная литература, 1989); Sigurd Fasting, „Dostoevsky and George Sand,” *Russian Literature* 4, 3. sz. (1976): 309–321; Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol* (Cambridge, MA: Harvard University Press / Northwestern University Press, 1965); Л. П. Гроссман, „Достоевский и оглашенный роман,” in *Поэтика Достоевского* (Москва: Государственная Академия Художественных Наук, 1925); Леонид Гроссман, „Бальзак и Достоевский,” *Русская мысль*, 1. sz. (1914); Priscilla Meyer, *How the Russians Read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy* (Madison: University of Wisconsin Press, 2008); Robert Louis Jackson, *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes* (Princeton: Princeton University Press, 1981); Shakespeare hatásáról Dosztojevszkij korai műveiben lásd pl.: Ю. Д. Левин, „Достоевский и Шекспир,” in *Шекспир и русская литература XIX века* (Ленинград: Наука, 1988), 108–158.

⁴⁷ Passage, *Dostoevsky the Adapter*, 2.

⁴⁸ Hegel és Bakunyin eszméi – amelyek a társadalmi problémáktól való távolságtartásra és a mindennapi élet trivialitásának elutasítására ösztönöztek – az irodalmi körök gondolkodását a valóság passzív elfogadása felé terelték, a művészetre pedig mint ettől elkülönülő, tisztán önmagáért való, magasabb rendű dimenzióként tekintettek. Isaiah Berlin, *Russian Thinkers*, szerk. Henry Hardy és Aileen Kelly (London: Penguin Books, 1978), 136–149.

francia szociális romantika és az utópista szocialisták által hirdetett eszmék felé fordult.⁴⁹ Ezen esztétikai paradigmaváltás jegyében Victor Hugo, George Sand, Pierre Leroux, Louis Blanc és Charles Fourier műveit nem csupán olvasni, de oroszra fordítani is rögtön elkezdték. Belinszkij ideologikus olvasatában ezek az alkotások követendő mintaként szolgáltak a fiatal írók számára, akiknek küldetéstudatát immár ez az újfajta társadalmi elkötelezettség-érzés is erősen meghatározta.⁵⁰ Egyáltalán nem meglepő tehát, hogy Dosztojevszkij irodalmi debütálása az orosz Naturális Iskola követői – s köztük is elsőként Belinszkij – számára „az első igazi orosz társadalmi regény” megszületését jelentette.⁵¹

Fontos ugyanakkor, hogy Belinszkij őszinte elragadtatottsága – temperamentumos jellemétől eltekintve – éppen annak, a német romantika orosz epigonjai ellen folytatott ádáz küzdelemnek és annak az elszánt törekvésnek volt köszönhető, hogy az új, Társadalmi Realizmus (Social Realism) mozgalmát végre életre hívja az orosz irodalomban.⁵² Az irodalmi szöveg mélyebb poétikai rétegeit megvizsgálva azonban nyilvánvaló, hogy Dosztojevszkij debütálása messze túlmutatott a korabeli kritika által kijelölt szociokritikai kereteken.

A valódi újítás ugyanis, amellyel Dosztojevszkij végső soron „humanizálta Gogolt”, abban keresendő, hogy a főhőst belső perspektívából ábrázolja. Makar Gyevuskin nem pusztán a körülmények passzív elszenvedője, hanem olyan tudattal rendelkező figura, aki saját helyzetére reflektálni tud — s ez a mozzanat alapvetően új dimenziót nyit meg a kisember-

⁴⁹ Ehhez lásd Dosztojevszkij saját, évekkel később írott naplójegyzetét: „Való igaz, hogy a születő szocializmust még néhány korifeusa is a kereszténységgel hasonlította össze, sőt úgy fogták fel, hogy csupán ez utóbbinak – a század és a civilizáció szellemében való – tökéletesített formája. Ezek az akkori ideák roppant tetszetek nekünk Pétervárott, a lehető legszentebbnek és legerkölcösebbnek láttuk őket, és ami a legfontosabb, - egyetemesen emberinek, kivétel nélkül az egész emberiség eljövendő törvényrendjének. [...] Belinszkij már 46-ban beavatott engem ennek az eljövendő „világmegváltásnak” minden *igazságába*, és az eljövendő kommunista társadalom minden *szentségébe*. Ezek a tanítások a korabeli társadalom legmélyebb (keresztényi) fundamentumának erkölcstelenségéről, a vallás erkölcstelenségéről, a család, a magántulajdon jogának erkölcstelenségéről; [...] annyira rabul ejtettek minket, hogy nem tudtunk szabadulni tőlük, és ezek a tanok éppen a nemeslelkűség nevében hódították meg szívünket, elménket. A tárgy mindenesetre magasztosnak látszott, magasán az akkor uralkodó nézetek színvonala fölött állónak – és pontosan ez volt a vonzóereje. Nem csak mi, petravisták, hanem általában minden akkori *megmételvezett*, aki később gyökerestül elvetette az egész ábrándszülte ártalmat s azt a sötétséget, borzalmat, melyet az emberiség számára készítettek saját megváltása és feltámasztása címén – akkor még nem ismerte betegsége okát, és így nem is tudott vele megbirkózni.” In TLV 35–36.

⁵⁰ Berlin, *Russian Thinkers*, 150–185.

⁵¹ „Lassan már két napja képtelen vagyok elszakadni tőle. Egy pályakezdő, egy új talentum regénye ez... Műve az orosz életnek és karaktereknek olyan titkait tárja fel, amilyenre előtte még csak nem is álmodott senki. Gondoljon csak bele: ez az első igazi kísérlet nálunk a társadalmi regény megteremtésére!” Visszarion Belinszkij Pavel Vasziljevics Annjenkov orosz irodalmárnak, lapszerkesztőnek és kritikusnak írt véleményét idézi Joseph Frank, *Dostoevsky: A Writer in His Time* (Princeton: Princeton University Press, 2010), 76. Belinszkij későbbi, Dosztojevszkijnek mondott elismerő szavait idézi Leonid Grossman, *Dostoevsky: A Biography*, ford. Mary Mackler (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1975), 66. „Ez az esztétikai érték titka, ez a művészet igazsága! Ez a művész szolgálata az ifjúság felé! Önnek, mint alkotónak, feltárult és kinyilatkoztatott az igazság; ajándékként adatott meg Önnek. Becsülje meg ezt az adományt, maradjon hűséges hozzá, és valóban nagy íróvá fog válni.”

⁵² Vö. Dosztojevszkij egyik 1854 őszén írott levelének részletével: „Igen gyakran vagyok Belinszkijnél. Rendkívül jóindulatú hozzám, és komolyan úgy tekint, mint eszméinek bizonyosságát és igazolását a nagyközönség előtt.” In TLV 418.

ábrázolás történetében. A hős többé már nem csak egy kívülről leírt figura, hanem saját hanggal rendelkező szubjektum, aki belső dialógusok révén konstituálja önmagát. Ez a hangsúlyeltolódás vezet el később a polifónia elvéhez, amely Dosztojevszkij érett prózájának egyik meghatározó sajátossága lesz.⁵³

Victor Terras észt-amerikai szlavista találó megfogalmazása szerint: „ha ezekben a korai írásokban van akárcsak egy, igazán jól megragadható dosztojevszkiji sajátosság, akkor az a más szerzőkkel való dialogikus kapcsolatépítés hajlamában keresendő.”⁵⁴ Ez a „dialogikus kapcsolatépítés” azonban nem egyszerű hatásviszonyt jelent, hanem sokkal inkább olyan alkotói magatartást, amelyben a különböző irodalmi hagyományok egymással párbeszédbe lépnek, és új jelentésképző struktúrákat hoznak létre. Dosztojevszkij ennek megfelelően már első műveiben is úgy ír, mintha egy folyamatosan zajló irodalmi diskurzus résztvevője volna.

Már a *Szegény emberek* látszólagos naturalizmusa mögött is jól felismerhető a kamaszkori Hoffmann-olvasmányok esztétikai szűrője. Makar Gjevuskin belső szellemi finomsága (Varvara iránti plátói szerelme), a szépség és az irodalmi önkifejezés iránti olthatatlan romantikus szomja a gogoli kishivatalnok-fiziológiák sémáit felülírva, a tiszta esztétikai transzgresszió igényét hordozza magában.⁵⁵ A regényben megképződő, nyomasztó pétervári bérházak és bűzös lépcsőházak miliője szintén nem csak a klasszikus értelemben vett „fotografikus-realista” díszlet, hanem Hoffmann éjszakai darabjainak (*Nachtstücke*) baljós, kísérteties urbanizációja, amelyben a főhős szobája afféle elzárt menedékként, mintegy az írás „dosztojevszkiji tereként” (vö.: Lindhorst azúrkék pálmaszobájával vagy *Az arany virágcserep* fiktív narrátorának padlásszobájával) konstituálódik.

A Dosztojevszkijről szóló szakirodalomban viszonylag korán megjelenik a Hoffmann-hatás konstatálása. Elsőként Leonyid Grosszmann vizsgálta mélységi dimenzióban és követte végig Hoffmann-hatást Dosztojevszkij életművében.⁵⁶ Megállapítása szerint Dosztojevszkijt különösen a Hoffmann prózaművészetében megjelenő *kettősség* vonzotta, a fantasztikum és a hétköznapiság elegye, ahogyan a fantasztikum tiszta áttetszősége minduntalan összekeveredik

⁵³ M. M. Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. Könczöl Csaba, Szőke Katalin, Hetesi István, Horváth Géza (Budapest: Osiris, 2001). „A további Dosztojevszkij-művekben a hősök már nem folytatnak irodalmi polémiát a külső szemlélet embert lezáró determinációja ellen, viszont továbbra is ádázul rúgkapálnak, valahányszor más emberek szájából hallják személyiségük efféle meghatározását. [...] Amíg az ember él, az élteti, hogy lényege még lezáratlan, és ügyében nem mondatott ki az utolsó szó.” Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 76–77.

Erről a témáról lásd még: W. J. Leatherbarrow, *Fedor Dostoevsky* (Boston: Twayne, 1981), 22–35.

⁵⁴ Terras, „The Young Dostoevsky,” 24.

⁵⁵ Grossman, *Dostoevsky: A Biography*, 51–52.

⁵⁶ Гроссман Л.П. Гофман, Бальзак и Достоевский // София. Журнал искусства и литературы. 1914, май. № 5. С. 87–96.

a hétköznapi élet zavarosságával⁵⁷. A hétköznapiságon áttörő fantázia szüli az ambivalenciát és kettősséget, s ez jelenik meg a hősök alakjában, valamint a világ kettéhasadásában tragikumra és komikumra, továbbá a történet felépítésében, s abban is, hogy az elbeszélés csaknem két külön síkon folyik, melyek hol találkoznak egymással, hol elkülönülnek egymástól. Egyben ez vezet a hősök lelki meghasonulásához, személyiségük hasadtságához is, vagyis a hasonmás (*Doppelgänger*) jelenséghez. A lelki élet „nappali” és „éjszakai” oldalát összekötő híd megteremtéséhez Hoffmann felhasználja a különféle lelki betegségeket, hallucinációkat, lázálmodat, rémálmokat, a narkózt, az alkoholmámort, az őrületet, mindazokat az abnormális, extatikus lelki állapotokat, amelyek olyannyira jellemzők a Dosztojevszkij-hősökre is (vö. pl. Ordinov, Raszkolnyikov vagy Szvidrigajlov lázálmával, Miskin epilepsziájával stb.). Mindezek a lelki jelenségek, melyek különösen *Az ördög bájitala* című Hoffmann-regényben mutatnak rendkívüli változatosságot, egyben a transzcendens világgal való érintkezés valóságát villantják fel. Szvidrigajlov és Miskin elmélete, miszerint a beteges látomások már a túlvilág fényei és darabjai, s csakis ebben a beteg állapotban tárulnak fel, már Hoffmannál is kifejtésre kerültek.

A német szerző másfelől olyan, a korban kevésbé ismert és tisztázott jelenségeket is motivációként használ, mint a telepátia, a mesmerizmus vagy a delejezés.⁵⁸ Mindezek egyben arra hivatottak, hogy a „szörnyű”, a rettenetes” és a „kísérteties” effektusát hívják elő az olvasóban. Részben ennek köszönhető, hogy Hoffmann ördögei, démonai és szellemei mindamellet, hogy a fantasztikus-misztikus mese- és fantáziavilágból lépnek elő, nagyon is valóságosan, realista részletességgel kerülnek ábrázolásra (például a gonosztevő alakjában).

Dosztojevszkij „realizmusában” ezért sok tekintetben Hoffmann hatását kell látnunk: a valóságot nála is mindig ismeretlen, túlvilági, fantasztikus elemek, látomások és rémálmok szövik át. A *Fehér éjszakák*ban az Álmodozó azt írja magáról, hogy „Ez az élet az én életem. Vegyüléke ez a tisztán fantasztikusnak, lángolóan eszményinek és e mellett, ah, Nasztyenka, a ridegen prózainak és hétköznapiinak, hogy ne mondjam: izetlennék.”⁵⁹ Ezt bizonyos fokig

⁵⁷ Гроссман, „Гофман, Бальзак и Достоевский”, 88.

⁵⁸ Mint ismeretes, Hoffmann, „aki maga is tartott attól, hogy megőrül, és figyelte magán az őrület tüneteit”, tanulmányozta a pszichiátriai betegségekről szóló korabeli orvosi szakirodalmat, sőt, maga is felkeresett ilyen intézményeket. Hasonló módon, a két világ közti átjárást, mintegy a „harmadik” világot jelentették számára a kolostorok és a vallásos-szakraális életszemlélet. Horváth Géza, utószó az *Az ördög bájitala* című kötethez, írta E. T. A. Hoffmann, ford. Horváth Géza (Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2008), 380. *A háziaszony* Murinja hasonlóan telepátikus képességekkel rendelkezik a szöbeszéd alapján.

⁵⁹ *Fehér éjszakák*, ford. Devecseri Gábor et al. (Budapest: Európa, 1965; online kiadás: Magyar Elektronikus Könyvtár, 2004), 11, elérhető: <https://mek.oszk.hu/04600/04681/04681.pdf>, hozzáférés: 2026. augusztus 22. A *Fehér éjszakák* szövegét minden további esetben erről az URL-ről idézem, FÉ rövidítéssel és az oldalszámmal.

önkritikaként kell felfognunk, írja Grosszmann, mintegy „a hoffmanni húrok érzékeléseként a maga alkotó módszerében.”⁶⁰

A kortárs vélemények szerint a fiatal író – a „bölcs” Belinszkij ismételt figyelmeztetései ellenére – *A hasonmás* (1846) megírásakor érthetetlen módon az 1830-as évek idealista és könyvszagú romantikus lelkesültségének adta át magát. Minden intő jó tanács dacára ragaszkodott hozzá, hogy a Hoffmann-mesék modorában fogant romantikus fantasztikummal ellenpontozza, sőt, a kritikusok szerint egyenesen megcáfolja saját realizmusát. Noha az akkori irodalmi közeg szemében egy pályakezdő szerző részéről vakmerő és időszerűtlen próbálkozás volt ehhez az idejétmúlt poétikai hagyományhoz visszanyúlni, Dosztojevszkij konokul kitartott a különutasság mellett. A korabeli recepció elmarasztaló diskurzusával szemben a huszadik századi elméleti reflexió már nem poétikai kisiklásként, hanem a dosztojevszkiji formaalkotás legnyitottabb és leginnovatívabb fázisaként azonosítja ezt az alkotói időszakot.

Grosszmann *A hasonmás* kapcsán ugyancsak részletesen elemzi a *Doppelgänger* motívumot, majd a vizsgálatot kiterjeszti a kései regényekre is. Itt felmerül a *Kis Zaches* közvetlen hatása, melyet – *A hasonmáshoz* és a *Proharcsin úrhoz* hasonlóan – az *Otyécsesztvennije zapiszki* folyóiratban publikálnak oroszul. Grosszmann különösen a fokozatos megőrülés következetes és valóságghű ábrázolását emeli ki a műben, amely anélkül részleteződik, hogy a szerző egyetlen szót ejtene a megőrülés okáról vagy az ábrázolás céljáról. Éppen ez váltja ki a „rettenetes” effektusát. A főhőst, Goljadkint egyben a hoffmanni hősök „kombinációjaként” írja le: ő Medárd, *Az ördög bájtalából*, aki belső hangoknak engedelmeskedik („innere stemme”), és mindenütt ellenségeket lát maga körül; de ő egyben Anselmus is, aki Goljadkinhoz hasonlóan szétszórja a kofa almáit. A zavaros előérzetek és baljós sejtések ugyancsak a hoffmanni „Dunkle Ahnung” világát idézik a *Szilveszter éji kalandokból*. Az örültek házába tartó Goljadkin pedig ugyanúgy megretten a rámeredő „két, lángoló szemtől” és a bennük lobogó „ördögi örömtől”, ahogy Kreisler retteg a sápadt kísértet „vörösen lángoló szemétől”, illetve, a köpenye résén át belémarkoló karmos kéztől. „Goljadkin egész élete fölött – ahogy Proharcsin, Sumkov és Raszkolnyikov élete fölött is – valami elkerülhetetlen, végzetes, elháríthatatlan lebeg, amely visszavonhatatlanul hatalmas szerencsétlenségbe taszítja őket. Ők pedig ki vannak szolgáltatva ennek a sötét, gonosz és ismeretlen erőnek, s még csak meg sem próbálnak ellenállni neki vagy védekezni ellene, hanem mint a holdkórosok, alávetik magukat.”⁶¹ Raszkolnyikovot gyakran „ólmos álom” dönti le a

⁶⁰ Гроссман, „Заметки: Гофман, Бальзак и Достоевский,” 91.

⁶¹ Гроссман, „Заметки: Гофман, Бальзак и Достоевский,” 93.

lábáról («свинцовый сон»), ami Hoffmannak is kedvelt szófordulata. „Raszkolnyikov úgy megy meggyilkolni az öregasszonyt, mintha el lenne varázsolva, holott a történetek elején még el is határolódik ettől az »ocsmány ábrándtól«. Nem véletlen, hogy később valami különös és titokzatosat érzékel ebben, a körülmények különös egybeesését. Ez az az erő, melyet Hoffmann úgy nevez: „die dunkle Macht das böse Prinzip”, amely megragadja áldozatát, és kíméletlenül az örület vagy a büntett mélyére taszítja.”⁶² Ebben a tekintetben Raszkolnyikov Sztavroginhoz vagy Iván Karamazovhoz hasonlóan „Hoffmann titánjainak”, például Medárdnak vagy Don Juannak az „leszármazottai” – írja Grosszmann –, akik éppúgy a bűnüket „megváltó áldozatra” vannak ítélve, mint a Dosztojevszkij-hősök.

A *hasonmás* Bahtyin szerint a belső dialogizmus első radikális megjelenése, amikor a tudat nem egységes, hanem önmagával vitázó, hasadt struktúraként jelenik meg.⁶³ Goljadkin figurája ennek a meghasadtságnak dramatizált formája, ahol a „másik én” egyszerre idegen és saját. A formalista kutatók — Viktor Vinogradov, Jurij Tinyanov és Viktor Sklovszkij — ezzel szemben a stilizáció és paródia kérdésére helyezik a hangsúlyt.⁶⁴ Sklovszkij értelmezésében a mű a gogoli szkáz „túlmechanizált” változata, ahol a nyelvi eljárások önálló életre kelnek, és szinte szétfeszítik a narratív kereteket. Scsennyikov *A hasonmás*-elemzése szintén a kettősség és a hasadt tudat problémáját vizsgálja, különös tekintettel a hoffmanni Doppelgänger-motívum átalakulására. Értelmezésében Dosztojevszkij radikálisan belsővé teszi ezt a romantikus toposzt: a „másik én” nem külső, fantasztikus entitásként jelenik meg, hanem a tudat önmagával folytatott konfliktusának formájaként. P. V. Fokin Hoffmann Kreisler-alakjának elemzéséből kiindulva mutat rá arra, hogy a művészi érzékenység és a pszichikai instabilitás kettőssége miként öröklődik tovább a Dosztojevszkij-hősökben. Fokin e koncepciót elsősorban *A hasonmás* Goljadkinjának neurotikus dacára, valamint a *Fehér éjszakák* Álmodozójának tiszta szubjektivitására vonatkoztatja. Ezek a párhuzamok nem közvetlen hatásviszonyként, hanem tipológiai rokonságként értelmezhetők, mégis fontos adalékot nyújtanak a romantikus örökség

⁶² Гроссман, „Заметки: Гофман, Бальзак и Достоевский,” 93.

⁶³ Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 262–275.

⁶⁴ В. В. Виноградов, „Стиль „Двойника“ (У истоков стиля Достоевского),” in *Достоевский. Статьи и материалы*, сб. 1, ред. А. С. Долинин (Петербург: Мысль, 1922), 211–254. Vinogradov szintén nyelvészeti stilisztikai szempontból elemzi *A hasonmás*t, leginkább az elbeszélő és a hős beszédének egybeeséseit vizsgálva. Főbb megállapításait Bahtyin is elismeri – igaz, kiegészítésre szorulónak tartja. [*A hasonmásban*] „nem maga a szkáz és nem is a csinovnyik társalgási dialektus vagy a hivatalos jellegű kancelláriai frazeológia a perdöntő a szintaktikai építmény mibenlétét illetően, hanem mindenekelőtt a különböző hangsúlyok egy szintaktikai egységen belül való összeütközése és kereszttüze, vagyis az, hogy ez az egész, miközben egy egységet képez, két szólam hangsúlyát foglalja magában.” Az elbeszélés dialogikusan Goljadkin felé fordul, s ebből adódóan az elbeszélés nem általában, hanem csak a hős második szólamának közvetlen folytatásaként idézi fel Goljadkin beszédét. In Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 280; Юрий Тынянов, „Достоевский и Гоголь (к теории пародии),” in *Архаисты и новаторы* (Ленинград: Прибой, 1929), 412–455.

továbbélésének megértéséhez.⁶⁵ Terras a Hoffmann-féle Doppelgänger-motívum ironikus újraírását látja a műben, amelyet „komoly travesztiaként” ír le.⁶⁶

Alla Botnyikova elemzéseinek egyik központi kategóriája szintén a hasadtság, illetve, a „kettős világ” poétikai struktúrája, amelyet értelmezése szerint Dosztojevszkij nem egyszerűen átvesz Hoffmanntól, hanem radikálisan át is alakítja.⁶⁷ Míg Hoffmannnál a transzcendens szféra valós alternatívát kínál a hétköznapi létezéssel szemben — egyfajta művészi beteljesülés lehetőségeként, lásd: Atlantisz —, addig Dosztojevszkijnél ez a dimenzió fokozatosan elveszíti ontológiai stabilitását, és a szubjektum belső válságának terévé válik. E folyamat egyik legkorábbi példaként hozza Botnyikova *A hasonmást*, melyet *a hoffmanni kettős világ ironikus, sőt parodisztikus átírásaként* jellemez. A főhős, Goljadkin „második világa” már nem egy transzcendens birodalom, hanem a társadalmi elismerés torz fantáziája; a romantikus „magasabb lét” helyét a hivatalnoki karrier groteszk vágyképe foglalja el. Ezzel Dosztojevszkij mintegy „fejtetőre állítja” a hoffmanni világképet, melyben az ideál nem felemel, hanem nevetségessé válik és romlásba taszít.

Passage véleménye szerint a grandiózus alkotói terv nem csak a fiatal író technikai eszköztárán de a mű számára kijelölt narratív kereteken is messze túl mutatott: Dosztojevszkij kiindulópontja *A hasonmás* megalkotásakor nyilvánvalóan Popriscsin volt, Gogol az *Egy őrült naplója* című elbeszélésének főhőse. Ebbe a gogoli figurába – akit Goljadkinnak keresztelt át – szándékozott beleoltani a hasonmás-lét (*Doppelgängerei*) teljes német romantika által meghatározott esztétika-filozófiai hagyományát, s ehhez kapcsolódó saját alkotói reflexióit. A legfőbb elméleti és formabeli nehézséget, amelyet végül nem tudott feloldani, e két minőség – a gogoli karakterpoétika, valamint a német romantika szellemi háttere – alapvető össze nem illése jelentette. Ráadásul olyan forrásokból merített, amelyek témájuk szerint ugyan hasonlóak voltak, de művészi formájukat tekintve gyökeresen eltértek egymástól. A kész művet – mai formájában – leginkább egy sajátos kollázsként határozhatjuk meg: Ötvöződik benne az *Egy őrült naplója* alapkaraktere, apróbb átvételek Gogol *Az orr* című elbeszéléséből és Pogorelszkij *A hasonmás, avagy esték Kis-Oroszországban* című munkájából, egy epizód Hoffmann *Murr kandúr életszemléletéből*, néhány vonás a *Szilveszteréji kalandokból*, s még több *Az ördög*

⁶⁵ В. Б. Шкловский, *За и против: Заметки о Достоевском* (Москва: Советский писатель, 1957), 47–64.

⁶⁶ Ehhez lásd még: Г. К. Щенников, „«Двойник» Достоевского как творческий диалог с Э. Т. А. Гофманом,” *Достоевский и мировая культура*, альманах 24 (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2008): 58–65; П. В. Фокин, „Один сюжет из истории формирования личности русского романиста (Гофман и Достоевский),” in *В мире Гофмана*, вып. 1, ред. В. И. Грешных (Калининград: Калининградский университет / Гофман-центр, 1994), 151–157.

⁶⁷ Hoffmann műveiben a polgári lét és a művészlét, valóság és fantázia világának konfliktusáról/együttes jelenlétéről lásd: Detlef Kremer, *E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung* (Berlin–New York: De Gruyter, 2009). Konkrétan *Az arany virágcserep* filisztervilágához és Atlantiszához lásd: 257–270.

bájjitala című nagyregényből. Valóságos csoda – mondja Passage – hogy a végeredmény nem egy teljesen értelmetlen irodalmi zagyalék („a hopeless hodge-podge”) lett csupán.⁶⁸

Wolf Schmid szerint a szöveg egyik legfontosabb sajátossága a narrátor és a hős nyelvének interferenciája: a történet ugyan narrátori pozícióból hangzik el, de teljes egészében a hős tudatának fogalmi keretei között.⁶⁹ Mindez szintén jelentős mértékben hozzájárulhatott a művet befogadni képtelen olvasóközönség értetlenségéhez, ami különösen azért eshetett

⁶⁸ Passage, *Dostoevsky the Adapter*, 14.

A Dosztojevszkij-kutatás kontextusában máig a hoffmanni és a dosztojevszkiji hasonmás-toposz komparatív vizsgálata mutatja a legkiterjedtebb és leginkább kánonalkotó szakirodalmi feldolgozottságot. Mivel azonban jelen disszertációnak ez a specifikus motívum- és témátörténeti probléma nem képezi közvetlen fókuszpontját, az alábbiakban csupán a diskurzust alakító nemzetközi szakirodalom egy-két kurrens elméleti irányvonalának vázlatos áttekintésére szorítkozom. A téma egyik legfrissebb feldolgozását adja A. A. Mihaleva 2022-es disszertációja, amely a hasonmás-toposz genetikai és tipológiai relációit nem elszigetelt motívumként, hanem a műalkotás egészét szervező strukturális elvként ragadja meg. Mihaleva Hoffmann *A hasonmások* (*Die Doppelgänger*) és *Az ördög elixíre* (*Die Elixire des Teufels*), valamint Dosztojevszkij *A hasonmás* és *Bűn és bűnhődés* című regényeinek makroszintű összevetésével bizonyítja, hogy a megkettőződés poétikája miként határozza meg a narratív architektúrát. Анастасия Андреевна Михалева, „Герой-двойник и структура произведения: Э. Т. Гофман и Ф. М. Достоевский” (PhD diss., Московский городской педагогический университет, 2022). A korai dosztojevszkiji próza összetett transztextuális beágyazottságára világít rá O. Gubanova, T. Petrova és A. Vejber tanulmánya, amely komparatív módon, egymást kiegészítő hatásmechanizmusként tárgyalja a dickensi és a hoffmanni tradíciót. A szerzők érvelése szerint Dosztojevszkij korai alkotói periódusának esztétikai orientációját a pszichikum irracionális és megmagyarázhatatlan jelenségei – a monomániás megszállottság, az éjszakai látomások, valamint a zsenialitás és az örület határvidékei – iránti hoffmanni fogékonyság alapozta meg. E poétikai hibriditás legreprezentatívabb példájaként a *Nyetocska Nyezvanova* belső törésvonalait azonosítják: míg a kisregény első szerkezeti egysége a hoffmanni művészmítoszról és zenei hagyományból eredeztethető, az örült és alkoholista Jefimov alakjában testet öltő karakterpoétikát követi, addig a mű második egysége már a dickensi szociális realizmus analóg képi és strukturális kódjait lépteti működésbe. О. Губанова, Т. Петрова и А. Вейбер, „Достоевский, западные писатели и ученые,” *Язык и текст* 7, 1. sz. (2020): 76–82. A hasonmás-motívum térpoétikai és történetfilozófiai dimenzióit tárgyalja Gary Rosenshielddel kulcstanulmánya, amely a fiatal Dosztojevszkij poétikáját Puskin *A rézlovas* című poemájával, valamint a Hoffmann-féle romantikus fantasztkummal veti össze. Rosenshielddel elméleti fókusz a pétérvári mítosz radikális „depoetizálására” irányul, bemutatva, hogy Dosztojevszkij miként csupaszítja le a korábbi, emelkedett városábrázolást a sörházak és a kispolgári hivatalnoki valóság profán miliőjévé. E koncepció szerint a német romantikus fantaszтика orosz recepciója éppen a pétérvári tér közegében teljeseedik ki: a hasonmás-motívum nem lokális esztétikai lelemény, hanem magából a dehumanizált városi térből organikusán kinövő struktúra, amely a depoetizálás folyamatában a mindennapi realizmus szövetébe olvad bele, újraírva és végérvényesen deszakralizálva a pétérvári szöveget. Gary Rosenshielddel, „The Bronze Horseman and The Double: The Depoeticization of the Myth of Petersburg in the Young Dostoevskii,” *Slavic Review* 55, 2. sz. (1996): 399–428.

⁶⁹ Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (München: Wilhelm Fink, 1973).

„Az olvasó újra és újra arra kényszerül, hogy a jelentésanalízis (szemantikailag) sokféle elbeszélői szöveget megvizsgálja: kihez is tartoznak azok valójában. Át kell látnia a jelölők (szavak) homonímiáján – amelyre a szöveg utal, de sosem teszi teljesen egyértelművé –, és aktívan rekonstruálnia kell a rejtett jelentésszerkezetet. Mivel a folyamatosan keveredő auktorális (szerzői) és személyes elbeszélői mód soha nem ad biztos támpontot arról, hogy éppen ki beszél vagy ki ítélkezik, a befogadó figyelme magára a jelentésadás mesterségesen megnehezített folyamatára irányul. az elbeszélés esztétikai hatása elsősorban nem a denotátumokból (az ábrázolt tárgyakból és jelentéstartalmakból) fakad, és nem is a jelölőkből (a stilisztikailag kevert szóhasználatból és azok elrendezéséből), hanem a jelölők és az általuk jelzett tárgyak közötti elhomályosított – és ezáltal aktívvá tett – viszonyból.” (Saját fordítás.) Schmid, *Der Textaufbau*, 171.

rosszul Dosztojevszkijnek, mivel ő maga legalább a *Szegény emberek*éhez hasonló sikerre számított.⁷⁰

Noha Dosztojevszkij következő elbeszélése, a *Proharcsin úr* (1846) a hagyományos recepciótörténet szerint nem mutat közvetlen kötődést a német romantikához vagy a hoffmanni poétikához, megjelenése mégsem hozott fordulatot az író kritikai megítélésében.⁷¹ Ellenben *A háziasszony* (1847), amely immár teljesen nyíltan vállalta a hoffmannizáló hatásokat, ismét meghozta a maga kritikáját.

Ennek a bizonyára igen érdekes elbeszélésnek nem csak a gondolata, hanem az értelme is titok maradt és marad felfogóképességünk számára, mivel a szerző nem adja meg az elkerülhetetlenül szükséges felvilágosításokat és magyarázatokat különös fantáziájának e nagyszerű rejtvényeihez. Mi van emögött – visszaélés a tehetséggel, vagy egy gyenge tehetség, mely erején felül ki akar tűnni s ezért nem mer rendes úton járni, hanem valami soha nem látott, különleges utat keres magának?⁷²

Dosztojevszkij *A háziasszony* című műve maga a borzalom! Nyilvánvalóan Marlinskij és Hoffmann elegyítésével kísérletezik, megspékelve még egy kis Gogollal. Igaz ugyan, hogy korábban írt másfajta műveket is, de legújabb írásai csapnivalóak. A vidéki közönség eleve nem kedveli, a *Pétervári Kritika* pedig már a *Szegény embereket* is támadja; jómagam szintén reszketek a gondolattól, hogy még egyszer kézbe kelljen vennem ezt a regényt.⁷³

Donald Fanger értelmezésében *A háziasszony* ugyanakkor egy mélyebb poétikai irányváltás eredményeként is felfogható. Állítása szerint Dosztojevszkij – részben a korábbi csalódások, részben pedig az új, újságírói műfajjal, a *Pétervári krónikák* írásával szerzett tapasztalatok hatására – új tematikai és poétikai horizont felé fordul.⁷⁴ Ennek középpontjában a „pétervári misztika”, az álmok és látomások városaként felfogott Szentpétervár áll, amely egyszerre vonzza és próbára is teszi a művészi tudatot.⁷⁵ Fanger szerint e fordulat három, rövid időn belül

⁷⁰ Vö. egyik, bátyjához írott levelének részletével: „Goljadin tízszer olyan jó, mint a Szegény emberek. [...] Úgy fog tetszeni neked, mint nem tudom, mi! Még a Holt lelkek-nél is jobban fog neked tetszeni, tudom.” In TLV 424–425.

⁷¹ „... Dosztojevszkij harmadik műve, a „Proharcsin úr” című elbeszélés, amely Dosztojevszkij tehetségének minden tisztelőjét kellemetlenül lepte meg. Ebben is felvillannak a nagy tehetség fényes szikrái, de olyan sűrű sötétségben villannak fel, hogy az olvasó mégsem lát semmit... Nekünk úgy tetszik, hogy ezt a különös elbeszélést nem a lelkesedés, nem a szabad és egyszerű alkotásvágy szülte, hanem valamiféle... hogyan is mondjuk? – okoskodás vagy pretenzió.” Belinszkij, „Áttekintés az 1846-os orosz irodalomról,” 359. Feltételezhetjük azonban, hogy Proharcsin monomániás, fukar megszállottsága, valamint a lázalom és a valóság határait elmosó, groteszk narratív technika szintén a hoffmanni romantikus fantasztyikum hatását tükrözi.

⁷² Visszarion Grigorjevics Belinszkij, „Áttekintés az 1847-es orosz irodalomról,” in *Válogatott esztétikai tanulmányok*, 501.

⁷³ Saját fordításom, az orosz eredetit angolul idézi: Passage, *Dostoevsky the Adapter*, 63.

⁷⁴ Dosztojevszkij *Pétervári krónika* (Peterburgszkaja letopisz) címen ismert karcolatfüzérét 1847 tavaszán és nyarán írta. A szövegek eredetileg tárcasorozatként jelentek meg a *Szankt Petyerburgszkije Vegdomosztyi* (Szentpétervári Híradó) című lapban.

⁷⁵ „Pétervár az ember próbája: aki ott él, és nem sodorta el a fantomélet örvénye, aki megőrizte szívét és lelkét, de nem a józan ész rovására, aki megőrizte emberi méltóságát anélkül, hogy donkizotizmusba esett volna – neki merészen kinyújthatod a kezéd, mint egy férfinak.” Belinszkij véleményét idézi Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, 170. (Saját fordítás)

keletkezett műben válik különösen jól megragadhatóvá: *A háziasszony* (1847), a *Lágy szív/Gyöngé szív*⁷⁶ (1848) és a *Fehér éjszakák* (1848) egyaránt ennek az új poétikai irányultságnak a jegyében születtek meg. E szövegekben jelenik meg először markánsan az a sajátosan dosztojevszkiji hóstípus, amelyet a kritika később „pétervári Álmodozóként” azonosít — s amely a romantikus hagyomány újraértelmezésének egyik legfontosabb hordozójává válik.⁷⁷

Jelen dolgozat épp amiatt tulajdonít kiemelt jelentőséget ennek az elbeszéléscsoportnak, mivel ezek Dosztojevszkij első olyan írásai, amelyek kapcsán a kritikai diskurzus – legyen bár elutasító vagy elismerő – szintén egyhangúlag állapítja meg a hoffmanni fantasztikum meghatározó jelenlétét. A Pétervár-tematika, az első autentikus dosztojevszkiji hóstípus és a markáns Hoffmann-hatás így eleve is szoros egységet alkotnak a korai prózában. Másként fogalmazva: éppen e hármasság összefüggés teszi láthatóvá a poétikai újdonság lényegét. Hiszen önmagában sem a pétervári tér, sem a „kisember” figurája nem új – Makar Gyevuskin és a *Lágy szív (Gyöngé szív)* Vászja Sumkovja egyaránt a csinovnyik-lét világában mozognak –, az azonban, hogy e figurák tapasztalata mégis radikálisan átalakul, a hoffmanni szöveg univerzummal kialakított intenzív intertextuális viszony következménye.

Terras értelmezésében a kortárs olvasóközönség értetlensége részben éppen ebből fakadt. Véleménye szerint Dosztojevszkij *A háziasszony* esetében „nem megfelelően” imitálta Hoffmann: miközben sikerrel vette át a stiláris jegyeket (a szószaporító, részletező leírást, a melléknévhalmozást, a terjengős szintaxist és a „magas stílus” túlbujánzó képességét), vagy a Júlia-típusú, Hoffmann-hősnők jellemvonásait,⁷⁸ a legfontosabb szervezőelvet, a hoffmanni iróniát nem tudta működtetni.⁷⁹ Hoffmannál az irónia olyan egyensúlyteremtő funkcióval bír,

⁷⁶ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, „Lágy szív”, in *Fehér éjszakák*, ford. Devecseri Gábor et al. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1965; online kiadás: Magyar Elektronikus Könyvtár, 2004), 51–52, elérhető: <https://mek.oszk.hu/04600/04681/04681.pdf>, hozzáférés: 2026. augusztus 22. Az elbeszélés újabb magyar fordításai és a kutatástörténeti konszenzus már a *Gyöngé szív* címváltozatot használják, a Magyar Elektronikus Könyvtár (MEK) adatbázisában azonban jelenleg ez a régebbi, 1965-ös szövegkiadás érhető el. Dolgozatomban a pontos visszakereshetőség érdekében végig ezt a digitális kiadást veszem alapul, amelyre a továbbiakban LSZ rövidítéssel és a PDF-fájl oldalszámaival hivatkozom. A terminológiai félreértések elkerülése végett a főszövegben a mű említésekor zárójelben minden esetben feltüntetem a *Gyöngé szív* címet is, a szövegidézetekben szereplő, filológiaiilag archaikusabb orosz névváltozatokat pedig – a disszertáció egységes nyelvezete érdekében – a mai modern átírási konvenciókhoz igazítva adom meg.

⁷⁸ A tökéletes szépségű, mélyen vallásos, gyermeki ártatlanságú, de szenvedéssel teli, titokzatos és mentálisan instabil hősnő leírására hozza Terras konkrét példaként Hoffmann *Az automaták* című művét, de több Hoffmann-mesét is megemlít még a tisztán éteri élvezetet nyújtó énekhangjukkal hódító hősnők (Júliák) vonatkozásában is (*Ombra adorata*, *Don Juan*, *Kater Murr*, *Briefe aus den Bergen*). Terras, *The Young Dostoevsky*, 90–91.

⁷⁹ Aligha tévedünk, ha a „hoffmanizmus” számlájára írjuk az alábbi körmondatokat, hasonlatokat és jelzős szerkezeteket, melyek Ordinov misztikus templomi találkozásának belső átélését reprezentálják a rejtélyes nővel (Katyerinával): „A magány fejlesztette ki ezt az érzékenységet, az érzésnek ezt a meztelenségét, védtelenségét? Az elviselhetetlen megrázkódtatások, öntudatlan törekvések közepette, hosszú, álmatlan éjszakák senyvesztő, fülledt, reménytelen némaságában halmozódott fel a szívének ez a heves indulata, mely már-már kirobbant vagy

amely a valóság és a transzcendens dimenzió közötti folyamatos átjárást biztosítja. Dosztojevszkijnél viszont ebben a műben az ironia kizárólag a hétköznapi valóság szintjén érvényesül, míg a romantikus sík „eltúlzott pátoszba” és „szirupos érzelmességbe” fullad. Ennek következtében *A háziasszony* – továbbra is Terras-t idézve – Hoffmann legrosszabb, olcsó ponyvaszagú imitációját adja csak („Hoffmann, the colporteur”).⁸⁰

Fanger meglátásait részben megerősíti Rudolf Neuhäuser értelmezése is, aki szerint *A háziasszony* a realista kritika felől közelítve nem érthető meg. Neuhäuser a művet inkább afféle „dosztojevszkiji műmeseként” értelmezi, amely a romantikus fantasztikum és az orosz népi mitológia metszéspontján helyezkedik el.⁸¹ Elemzésében – a proppi mesemorfológia eszköztárát alkalmazva⁸² – egyfelől a folklorisztikus motívumok (varázsló, fogságba esett nőalak), másfelől a Hoffmann-mesékkal való fabuláris párhuzamok (művész-hős, démoni hipnotizőr, valóság és látomás egymásba csúszása) feltárására vállalkozik. Értelmezése szerint a mű nehéz befogadhatósága abból fakad, hogy Dosztojevszkij a varázsmesék archetipikus szerkezetét vetíti rá a pétervári hétköznapi világára, azaz a realista díszlet mögött valójában egy mitopoétikus logika működik.⁸³ A hoffmanni fantasztikum ebben az összefüggésben tehát nem is pusztán stílári hatás, sokkal inkább az a közvetítő közeg, amely lehetővé teszi a népmesei „csoda” pszichologizált, víziók és hallucinációk formájába való átfordítását.⁸⁴

Hasonló álláspontot képvisel *A háziasszony* című elbeszélés kapcsán Botnyikova, amennyiben ő is a hoffmanni *Kunstmärchen* sajátos, „pétervári változataként” tekint a műre. A

szerteáradt? Vagy csupán elérkezett az ideje, hogy hirtelen beköszöntsön ez az ünnepélyes pillanat, melynek már rég be kellett volna köszöntenie, ahogy tikkasztó, fülledt napon hirtelen elfeketedik az egész ég, és a zivatar villámot, esőt zúdít az epekedő földre, esőcseppek gyöngyfüzéreit akasztja a smaragd ágakra, ledöngöli a füvet, rétet, földre veri a virágok törékeny kelyhét, hogy aztán a nap első sugaraitól újjászületve, az ég felé törve felemelkedjék minden, és megújíhódott életének örülve, vigadozva, ünnepélyesen küldje felé pompás, kellemes tömjénillatát?...” [...] Szeme előtt pillanatonként ott ragyogott a nő alakja, mely olyan visszafojthatatlan, görcsös rajongással töltötte el szívét, egyszerre olyan sok boldogság áramlott be szegényes életébe, hogy gondolatai elködsültek, és a lelke már-már megdermedt szomorú zavarában; a találkozás ezzel a nővel felkavarta és megrázta egész lényét.” In Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, „A háziasszony,” in *Kisregények és elbeszélések* (Budapest–Ungvár: Európa–Kárpáti, 1965), 388–389, 392.

⁸⁰ Terras, *The Young Dostoevsky*, 29.

⁸¹ Rudolf Neuhäuser, „The Landlady: A New Interpretation,” *Canadian Slavonic Papers* 10, 1. sz. (1968): 42–67; uő, *Das Frühwerk Dostoevskijs: Literarische Tradition und gesellschaftlicher Kontext*, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge, Bd. 45 (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979), 162–190.

⁸² В. Я. Пропп, *Морфология сказки* (Ленинград: Academia, 1928). Magyarul: V. J. Propp, *A mese morfológiája*, ford. Soproni András (Budapest: Osiris, 1995).

⁸³ Ehhez hasonló megközelítést alkalmaz Szabó Tünde elemzése is, mely kifejezetten a női főszereplő, Katyerina alakjának értelmezésére koncentrált: Szabó Tünde, „Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben,” in *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből*, szerk. Kovács Árpád és Nagy István (Budapest: Argumentum, 2002), 417–427.

⁸⁴ Az eddigi kutatástörténet *A háziasszony* (1847) értelmezésekor általában Hoffmann *A Homokember* (*Der Sandmann*), illetve *A delejező* (*Der Magnetiseur*) című műveinek karaktertipológiájára és cselekménybeli hasonlóságaira támaszkodik, Passage ezt a komparatív bázist *Az Artus-udvar* (*Der Artushof*) című elbeszéléssel egészíti ki. Passage, *Dostoevsky the Adapter*, 41–62.

főhős Ordinov szerint a hoffmanni „rajongó” (*Schwärmer*) orosz megfelelőjeként írható le, aki azonban már nem a transzcendens megvilágosodás felé halad, hanem egyre mélyebbre süllyed saját vízióinak és hallucinációinak világában. A fantasztikum itt nem a művészi beteljesülés tere, hanem a pszichikai szétesés médiuma. Botnyikova elemzése hangsúlyozza, hogy Dosztojevszkij a hoffmanni motívumokat a „realizálás”, illetve pszichologizálás irányába mozditja el: a külső csoda helyét a belső látomás, a démoni erők helyét pedig a tudat hasadtsága veszi át. Ennek megfelelően a hoffmanni transzcendencia dosztojevszkiji megfelelője nem a megváltás, hanem az a sajátos tapasztalat, amelyet Botnyikova „lidércnyomásos látomásként” (кошмарное видение) ír le — vagyis a valóság és képzelet határainak felbomlásaként, amely azonban nem egy magasabb rendű egységhez, hanem a szubjektum dezintegrációjához vezet.⁸⁵

A pétervári Álmodozó figurájának vizsgálata során Botnyikova ugyanezt a poétikai logikát mutatja ki a *Lágy szív* (*Gyöngé szív*) és a *Fehér éjszakák* esetében is. Értelmezésében a hőstípusok a hoffmanni Anselmus alakjával rokonítható figurák: olyan szereplők, akik a romantikus ideák világában élnek, ám a pétervári valóság közegében ezek az ideálok szükségszerűen összeomlanak.⁸⁶ Ennek a folyamatnak a lényegét Botnyikova abban ragadja meg, hogy a fantasztikus tapasztalat Dosztojevszkijnél „elveszíti objektív érvényét”, és a tudat belső, instabil terébe húzódik vissza. A *Lágy szív* (*Gyöngé szív*) esetében Botnyikova különösen hangsúlyozza a „beavatás” motívumának tragikus átértelmezését: míg Hoffmannál a próbatételek a művészi kiteljesedés felé vezetnek, addig Dosztojevszkijnél ugyanez a folyamat az örületbe és a pusztulásba torkollik. A *Fehér éjszakákban* hasonló módon a „romantikus szerelem” motívuma veszíti el transzcendens jellegét, és a mulandó, fájdalommal terhelt emberi tapasztalat szintjére kerül.⁸⁷

Botnyikova értelmezésének egyik legfontosabb következménye tehát, hogy Dosztojevszkij prózájában a romantikus szerelem és rajta keresztül a romantikus beavatás motívuma radikális jelentésmódosuláson megy keresztül. Míg a korai romantika esztétikájában a beavatás a magasabb rendű létélményhez, a művészi és szellemi beteljesüléshez vezető útként jelenik meg, addig Dosztojevszkijnél ez a folyamat következetesen tragikus kimenetelűvé válik. A hős nem egy transzcendens dimenzióba „lép át”, hanem a valóság kegyetlen felismerésébe „ütközik bele”; a reveláció nem felemel, hanem megrendít és szétszór. Ebből a

⁸⁵ Botnyikova, „Гофман и Достоевский 40-ых годов,” 169.

⁸⁶ Mocsulsky, ugyanígy a „művész-Álmodozó” figuráját állítja értelmezése középpontjába, akinek tragikumát ő is magában az álmodozásban (мечтательство) jelöli meg. Felfogásában ez nem csupán életforma, hanem egyfajta *spirituális betegség*: az a létállapot, amely elszakítja a hőst a valóságtól, és kiszolgáltatja a „démoni erőknek”. Mochulsky, *Dostoevsky: His Life and Work*, 78–89; ehhez lásd még: Шкловский, *За и против*, 73–78.

⁸⁷ Botnyikova, „Гофман и Достоевский 40-ых годов,” 171.

szempontból Botnyikova végkövetkeztetése különös jelentőséggel bír: értelmezése szerint Hoffmann és Dosztojevszkij a valóság lényegét — mintegy kvintesszenciáját — ugyanúgy a fantasztikum dimenziójában ragadja meg. A különbség nem abban áll, hogy az egyik szerző használja a fantasztikumot, a másik pedig nem, hanem abban, hogy e fantasztikum ontológiai státusza miként alakul át: Hoffmannál még egy autonóm, transzcendens világ hordozója, Dosztojevszkijnél viszont egyre inkább a tudat belső terébe húzódik vissza.

Ez az átalakulás összhangban áll Dosztojevszkij saját, későbbi esztétikai reflexióival is. Sokat idézett, jól ismert kijelentése: „realista vagyok, a szó legmagasabb értelmében”,⁸⁸ ugyanezt a kettősséget sugallja. Az író különösen *A félkegyelmű* poétikájával összefüggésben fogalmazta meg a valóság és a fantasztikum viszonyára vonatkozó nézeteit, például a Nyikolaj Nyikolajevics Sztrahov számára 1869. március 10-én írott levelében: „Nekem sajátos nézetem van a valóságot illetően (a művészetben), és az, amit a többség szinte fantasztikusnak nevez és kivételnek tart, számomra gyakran a valóság lényegét alkotja.”⁸⁹ Hasonló gondolatot olvashatunk az 1876-os év bejegyzései között az *Író naplójában* is: „...mi lehet fantasztikusabb és váratlanabb a valóságnál?”⁹⁰

Botnyikova értelmezéseivel összevetve ezek a kijelentések nem pusztán késői, elszigetelt reflexiók, hanem egy hosszabb poétikai fejlődés ívét világítják meg. Ahhoz ugyanis, hogy Dosztojevszkij a valóságot annak teljes komplexitásában képes legyen megragadni, szükségszerűen keresztül kellett haladnia a romantika tapasztalatán — mindenekelőtt Hoffmann művészi világképének befogadásán. E tapasztalat birtokában, a pusztá környezetrajzban megrekedő realizmustól fokozatosan elhatárolódva alakította ki saját, egyedi és megismételhetetlen esztétikai rendszerét, amelyben a fantasztikum már nem a valósággal szemben, hanem annak legmélyebb rétegeit feltárva nyer értelmet.

A dolgozat témáját adó Hoffmann-hatás értékelése mindmáig megőrizte azt a jellegzetes aspektusát is, mely szerint ez a poétikai tradíció elsősorban Dosztojevszkij korai prózájában hagyott markáns nyomot.⁹¹ Igaz ugyan, hogy a legújabb kutatások sorra felülírják ezt a kezdeti, egyoldalú álláspontot, továbbra is erősen tartja magát az a megközelítés, miszerint Dosztojevszkijt a korabeli kritikusok és a publikum éles elutasítása végleg eltérítette a hoffmanni örökségtől. E recepciótörténeti narratíva szerint az író a negyvenes évek kudarcсорozata után soha többé nem merészkedett a romantikus fantasztikum »téves irányába«,

⁸⁸ TLV 364.

⁸⁹ Достоевский, *Об искусстве*, 410.

⁹⁰ Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений*, т. 11 (Москва–Ленинград: Государственное издательство, 1929), 234.

⁹¹ Passage, *Dostoevsky the Adapter*, 1–2.

a száműzetés évei után keletkezett nagyregények pedig már egy gyökeresen eltérő esztétikai és ideológiai orientációt tükröznek, amelyben a romantikus örökség elemei legfeljebb ironikus szerepet játszanak.⁹²

⁹² Még tovább árnyalja ezt az összképet V. Koroleva 2022-es tanulmánya, amely az *Ördögök* (1872) mélystruktúrájában mutatja ki a Hoffmann-hatást. A tanulmány a „hoffmanni komplexum” (*гофмановский комплекс*) fogalmát, mint a szöveg mélyrétegeiben ható rendszerszerű poétikai elvet, vezeti be, s *Az ördög bájitala* (*Die Elixiere des Teufels*) című Hoffmann-regény vizsgálatán keresztül rámutat, hogy Sztavrogin hitehagyó, Isten és az ördög között órlódó alakja közvetlenül Medardus barát figuráját aktualizálja. Ez a komplexum a hős belső és külső megkettőződésében, a környezet mechanisztikus, bábszerű működésében, valamint a groteszkre épülő destruktív iróniában artikulálódik. V. Koroleva, „Особенности поэтики Гофмана в романе Ф.М. Достоевского „Бесы“,” *Соловьевские исследования*, 75. sz. (2022): 159–173.

2. A MEGKÖZELÍTÉS SZEMLÉLETI ÉS MÓDSZERTANI ALAPJAI

A dolgozat elsődleges célkitűzése egy olyan értelmezési keret és fogalmi nyelv kidolgozása, amely lehetővé teszi annak a viszonynak a leírását és tárgyalását, amely Dosztojevszkij írásművészetét E. T. A. Hoffmann prózaművészetéhez és a schilleri esztétikához fűzi, s amely éppen ezért nem korlátozódhat pusztán a filológiai hatás kimutatására. Az itt következő fejezetben elsőként a paródia- és hatáselméletek felől kíséreljük meg megközelíteni a vizsgált jelenséget, olyan elméleti modellek mentén haladva, amelyek a stiláris viszonyok leírásától a diskurzus, majd a szubjektum és az intertextualitás egyre komplexebb felfogása felé vezető elmozdulást rajzolják ki.

2.1. A hatás kérdésének elméleti konceptualizálása (Ju. Tinyanov, M. Bahtyin, H. Bloom és L. Hutcheon megközelítésében)

Jurij Tinyanov *Dosztojevszkij és Gogol. A paródia elméletéhez* című tanulmánya, amely eredetileg 1919 és 1921 között keletkezett, a formalista irodalomfelfogás egyik kulcsdokumentuma.⁹³ Művében Tinyanov azt vizsgálja, milyen viszony áll fenn Gogol és Dosztojevszkij írásművészete között, és miként lehet ezt a kapcsolatot a paródia fogalmán keresztül értelmezni. Tinyanov elutasítja azt az elterjedt felfogást, amely az irodalmi hatásvizsgálat kérdését egyfajta "lineáris hagyománykövetésnek" tekinti, melyben mindig egy „nagy előd” tanítványa, folytatója vagy örököse vezeti tovább az előd által korábban képviselt stílusvonalat. Az irodalmi folytonosság szerinte nem ilyen értelemben vett „öröklés” vagy egyszerű, lineáris vonalú leszármazás, hanem sokkal inkább váltás, küzdelem és elmozdulás: az új szerzők az elődök művészi rendszereit felszámolják, lebontják, átértelmezik és új szerkezetté alakítják át.

Ennek a folyamatnak az eszköze a *stilizáció* és a *paródia*. Tinyanov szerint Dosztojevszkij mindenekelőtt stilizálja Gogolt: végigpróbálja, variálja és kombinálja az előd különböző nyelvi eljárásait (mondatszerkesztését, hátravetett névmásait, fordulatait, mondatainak ritmusát, körmondatait, beszélő neveit). Hasonlóan használja fel a gogoli világ

⁹³ Jurij Tinyanov, „Dosztojevszkij és Gogol: A paródia elméletéhez,” in *Az irodalmi tény* (Budapest: Gondolat, 1981), 40–71.

elvi kétsikúságát is, amely a fennkölt, magasztos és a komikus, alantas keveredését mutatja meg egy megnyilatkozáson belül (ld. Eichenbaum elemzésében a gogoli groteszk leírását⁹⁴). Tinyanov ezt nem „utánzásnak” vagy „hatásnak” tekinti: sokkal inkább „stilizációnak”. Dosztojevszkij „stilizál: inkább játszik a stílussal, mintsem követi”, s túlzott nyíltsággal indul el Gogoltól.

A paródiát Tinyanov némiképp a stilizációval szemben határozza meg. Köztük csupán fokozatnyi különbség van. Leírásában nagyon pontosan különbözteti meg mind a paródia két fontos szerkezeti összetevőjét (az elsődleges és a másodlagos síkot), mind pedig azt a befogadói közeget, amely a paródia érzékeléséhez feltétlenül szükséges.

A paródia annyiban létezik, amennyiben a mű mögött felsejlik a második, a parodizált sík; minél szűkebb, meghatározottabb, korlátozottabb ez a második sík, minél több kettős jelentést hordoz a mű valamennyi részlete, s minél inkább értelmezhetők két szempontból, annál erősebb a parodikus jelleg.

Ha a második sík egyszer a „stílus” általános fogalmáig tágul, akkor a paródia az iskolák dialektikus váltásának egyik elemévé lesz, érintkezik a stilizálással, ahogyan ez *A nagybácsi álmában* történik. Ha pedig ez a második, akár meg is határozott sík létezik ugyan, de nem került be az irodalmi tudatba, nem tűnik fel, megfigyeltek róla, akkor természetesen a paródia csak egy síkban, kizárólag szervezettsége tekintetében értelmezhető, mint minden más műalkotás.⁹⁵

Míg a stilizálásban összeegyeztethető egymással a stilizáló és a benne fellelhető stilizált anyag, a paródiában a két sík nem egyeztethető egymással. Dosztojevszkij paródiába átcsapó stilizációja a gogoli „típusok és jellemek” kapcsán bontakozik ki. Gogol a maszkok (szó- és dologi maszkok) alá rejtje el hősei valódi arcát, ezzel szemben Dosztojevszkij alaképítésének fő eszköze a *kontraszt* lesz, amely a szereplők intonációjában, „ellentétes gesztusaiban” és beszédében egyaránt megnyilvánul. Tinyanov szerint Dosztojevszkij felhasználja a gogoli „szómaszkokat” és „dologi maszkokat” (pl. a szereplők nevét), azonban *ki is fordítja* azokat oly módon, hogy „a szómaszk vele ellentétes jellemet takar.”⁹⁶ Továbbá a szereplők maszkszerűsége (pl. Sztavrogin vagy Szvidrigajlov esetében) szemben áll nevük (vagy keresztnévük) jelentésével (pl. Sztavrosz – ’kereszt’, Arkagyij (Szvidrigajlov) – ’árkádiai’). Helyenként megfigyelhető a gogoli beszélő nevek eltorzítása, amikor a név elveszti jelentését és értelmetlenné válik (erre lehet példa Pszevdonyimov névének Pszeldonyimovvá változtatása). Talán e kontraszt megnyilvánulásaként értékelhetjük, hogy Dosztojevszkij a gogoli öregedő, egzisztenciális nyomorban tengődő csinovnyikot (Makar Gjevuskint) a

⁹⁴ Borisz Eichenbaum, „Hogyan készült Gogol *Kökönyege*?,” in *Az irodalmi elemzés* (Budapest: Gondolat, 1974), 58–78.

⁹⁵ Tinyanov, „Dosztojevszkij és Gogol,” 56.

⁹⁶ Tinyanov, „Dosztojevszkij és Gogol,” 56.

„hoffmanni Álmodozó” (Anselmus) fantáziájával, álmaival és művészi vágyaival ruházza fel. A paródia eszközéül szolgál továbbá, hogy bizonyos gogoli eljárásokat Dosztojevszkij mechanisztikussá, gépiessé tesz: vagyis automatizál egy írói fogást, amitől az elveszíti közvetlen hatóerejét. Az is előfordul, hogy a komikus eljárás motiválatlan lesz az adott szöveghelyen, vagy éppen az elbeszélői szólam indokolatlan közbevetései tesznek szert parodisztikus élre.

Tinyanov hajlamos rá, hogy még a leginkább tragikus Dosztojevszkij-szüzsében – így pl. *A félkegyelmű* című regényben – is a paródia vonásait érzékelje (pl. a három A-betűvel kezdődő Jepancsin-lány esetében). Ahogy fogalmaz, meglehet, hogy éppen „a tragikus szüzsé fölé szőtt finom stilizáció és paródia” adja a Dosztojevszkij-művek groteszségét.⁹⁷

Ha a stilizáció és a paródia kategóriáival próbáljuk meg leírni Dosztojevszkij Hoffmann prózanyelvéhez való viszonyát, bizonyára számos példát hozhatunk, melyeket részben már az előző fejezetben is tárgyaltunk. A legszembetűnőbb talán Ordinov nyelvének és ábrázolásának „hoffmanni” stilizációja *A háziasszonyban*.⁹⁸ A stilizáció azonban sosem lép át nyílt paródiába – legalábbis abban az értelemben, ahogyan Tinyanov használja a fogalmat.

Megjegyzendő, hogy minden bizonnyal nem függetlenül Jurij Tinyanov eredményeitől (és Viktor Vinogradov 20-as évekbeli prózaelméleti kutatásaitól⁹⁹) alakítja ki a „kétszólamú szó” fogalmát Mihail Bahtyin, aki azonban a formalista leírásnál jóval differenciáltabb és analitikusabb tipológiát dolgoz ki a szóban rejlő kettős intencionalitás megragadására. Míg Tinyanov elsősorban a stilizáció és a paródia oppozíciójában ragadja meg a másik szóhoz való viszonyt, addig Bahtyin a „másik szóval való viszony” különböző módoszatait a diskurzus belső szervezőelveként írja le.¹⁰⁰

Bahtyin tipológiájában a kétszólamúság (двуголосое слово) minden olyan beszédmódot magában foglal, amelyben a megszólalás egyszerre irányul saját tárgyára és egy másik beszédre. Ennek legegyszerűbb formája a stilizáció, amelyben az idegen szó integrálódik a

⁹⁷ Tinyanov, „Dosztojevszkij és Gogol,” 56.

⁹⁸ A dolgozat első fejezete idézte már Belinszkij éles kritikáját, mely szerint „a szerző ebben a vad fantáziavilágban „össze akarta békíteni Marlinszkijt Hoffmannal, egy kis humoros fecsegéssel fűszerezte, ahogy ez manapság szokás, és mindezt leöntötte a népiesség lakkjával.” [...] „Ebben a regényben nincs egyetlen egyszerű és eleven szó vagy kifejezés sem: minden kifinomultan keresett, erőltetett, mesterkéltnak, hamisnak és álszentnek.” В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 10 (Москва: Издательство Академии наук СССР, 1956), 350–351. A hoffmanni nyelv „rosszul sikerült” dosztojevszkiji stilizációjáról szintén volt már szó (Terras, *The Young Dostoevsky*, 29).

⁹⁹ Vinogradov különösen a stilizáció és a szkáz jelenségét igyekezett megragadni, s ezeken keresztül dolgozta ki az absztrakt szerző (образ автора) fogalmát: В. В. Виноградов, „Проблема сказа в стилистике,” *В годовом заседании Института*, 4/IV.1925; В. В. Виноградов, *К построению теории поэтического языка* (Москва: [s.n.], 1927).

¹⁰⁰ Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 247.

szerzői intencióba: a beszélő „átveszi” a másik hangját, de nem kérdőjelezi meg annak érvényességét. Ilyenkor a két szólam összeegyeztethető, és a stilizált nyelv a szerzői beszéd eszközévé válik. Ennek jellegzetes példája figyelhető meg *Szegény emberekben*, ahol Makar Gyevuskin leveleiben a korabeli irodalmi nyelv és a „szép stílus” kliséit imitálja: beszédmódja más szövegek retorikáját idézi meg, miközben ez a stilizált nyelv még nem válik ironikus távolságtartás tárgyává, hanem a megszólalás őszinte közvetítőjeként működik a szereplő számára.¹⁰¹ Ezzel szemben a paródia esetében a két intenció már nem esik egybe: a beszélő ugyan megszólaltatja az idegen szólamot, de egyidejűleg el is távolodik tőle, ironikus távolságba helyezi azt. A *parodikus* szó ezért mindig kettős irányultságú: egyszerre reprodukál és leleplez. Dosztojevszkij prózájában ez a működés jól megfigyelhető például *A hasonmás* című elbeszélésben, ahol Goljadkin beszédmódja részben a hivatalnoki diskurzus nyelvét ismétli, részben a banális szentimentális költészet hangját, ám ezek az ismétlések már túlzóvá, mechanikussá válnak, és éppen ezáltal leleplező erejűvé is: a nyelv nem az identitás megerősítését, hanem annak szétesését szolgálja.¹⁰²

A kétszólamúság ennél is összetettebb formája az, amit Bahtyin „rejtett belső polémia” (скрытая внутренняя полемика) néven ír le. Ebben az esetben a másik szó nincs explicit módon jelen a szövegben, mégis folyamatosan meghatározza a megszólalás irányát. A beszélő úgy formálja meg saját kijelentéseit, hogy azok egy implicit ellenféllel folytatott vitában nyerik el értelmüket. A szó ilyenkor nemcsak jelentést közöl, hanem egyidejűleg reagál is egy másik, hallgatólagosan jelenlévő diskurzusra. Ez a belső dialogicitás különösen fontos Dosztojevszkij prózájában, ahol a hősök beszéde gyakran nem önmagában áll, hanem egy másik, feltételezett vagy internalizált hanggal való folyamatos feszültségben jön létre. Ennek paradigmátikus példája a *Feljegyzések az egérlyukból* elbeszélője, akinek megszólalásai folyamatosan egy elképzelt vitapartner ellen irányulnak: monológja valójában dialógus, amelyben a beszélő állandóan előre feltételezi és cáfolja a másik hang lehetséges állításait.¹⁰³

Bahtyin elemzése alapján világossá válik, hogy a dosztojevszkiji szóhasználat nem merül ki sem a stilizáció, sem a paródia formalista értelemben vett kategóriáiban. A különböző beszédmódok nem egymást kizáró eljárásokként működnek, hanem gyakran egymásba csúsznak: a stilizáció átcsaphat paródiába, a paródia rejtett polémikus beszéddé alakulhat, miközben a megszólalás folyamatosan egy másik szóhoz viszonyítva szerveződik. Ebben az értelemben a kétszólamú szó nem pusztán retorikai eszköz, hanem a szubjektum

¹⁰¹ Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 254–261.

¹⁰² Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 262–284.

¹⁰³ Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 284–296.

artikulációjának alapvető feltétele: a beszélő sohasem „egyetlen hangon” szólal meg, hanem mindig egy már adott, idegen szóval való viszonyban konstituálódik.

Ez a belátás egyben túl is mutat a formalista leírás keretein. Míg Tinyinovnál a stilizáció és a paródia elsősorban irodalomtörténeti funkciók – az iskolák váltakozásának eszközei –, addig Bahtyinnál a dialogicitás a nyelv működésének alapelveként jelenik meg. Innen nézve a dosztojevszkiji szöveg nem egyszerűen más stílusok átdolgozásaként írható le, hanem olyan diskurzív térként, amelyben a különböző szólamok kölcsönösen relativizálják egymást, és egyik sem jut végleges érvényre. A paródia és a stilizáció kategóriáit Bahtyin későbbi munkáiban a karnevalizáció átfogóbb koncepciójába integrálja,¹⁰⁴ s e radikális nevetéselméletet teszi meg a regényműfaj poétikai és történeti kiindulópontjává is.¹⁰⁵

Tarjányi Eszter szerint a paródia történetében a romantika hozott döntő fordulatot, hiszen a parodisztikus eljárások ettől a korszaktól kezdve válnak az *ironikus reflexió* elválaszthatatlan hordozóivá: „A romantika a történeti tudattal rendelkező, reflexiót tartalmazó és önreflektív lehetőségekkel megáldott paródia jelentőségét ismerte fel.”¹⁰⁶ Ez a német romantikus iróniával átítatott paródia-koncepció radikálisan kitágította a műfaj határait, megnyitva az utat a szövegek önmagukra reflektáló, önironikus működése előtt.¹⁰⁷ Ez a poétikai modell egyszrsmind közvetlenül érintkezik azzal a retorikai működéssel, amelyet a későbbi elméleti hagyomány – különösen Paul de Man – az irónia strukturális sajátosságaként ír le.¹⁰⁸

A hatás kérdése a 20. század második felében radikálisan új megvilágításba kerül Harold Bloom munkásságában, aki az irodalmi hagyományt hasonlóképp nem folytonosságként, hanem *konfliktusos viszonyként* írja le. Bloom elméletének kiindulópontja, hogy az erős költő (vagy író) mindig egy már megelőző diskurzus terében szólal meg, s az ehhez való viszonya

¹⁰⁴ Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* (Budapest: Osiris, 2002). Tarjányi Eszter megállapítása szerint „A legfőbb vonatkozási pontot, amely a paródia elméletével foglalkozó gondolatokat serkentette, Bahtyin Rabelais-monográfiája jelentette, amelyben a paródia a középkori nevetéskultusznak, a karnevalizációnak az uralkodó szemléleteként azt a célt szolgálta, hogy az uralkodó világkép nemcsak a szakrálisan komoly, hanem a nevetéses, a testiséget is magában foglaló népi oldaláról is alátámasztható és igazolható legyen.” In Tarjányi Eszter, *Arany János és a parodisztikus hagyomány* (Budapest: Universitas Kiadó – Editio Princeps Kiadó, 2013), 22.

¹⁰⁵ Mihail Bahtyin, „A regénynyelv előtörténetéhez,” in *A szó esztétikája: Válogatott tanulmányok* (Budapest: Gondolat, 1976), 217–257; Mihail Bahtyin, „Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról),” in *Az irodalom elméletei III*, szerk. Thomka Beáta (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997), 27–68.

¹⁰⁶ Tarjányi, *Arany János és a parodisztikus hagyomány*, 30.

¹⁰⁷ Vö. Schlegel megfogalmazásával a szókratészi iróniáról: „A szókratészi irónia az egyetlen, valóban szándékolatlan, mégis józanul megfontolt elváltoztatás. [...] Minden merő komolyság ebben az iróniában, minden a legőszintébben nyílt, minden mélységesen elváltoztatott. [...] Igen jó jel, ha a harmonikus lapály emberei nem tudják hová tegyék ezt az állandó önparódiát, hol hisznek, hol a hitüket veszítik, míg a végén beleszédülnek, s épp a komolyságot tartják tréfának, a tréfát komolynak.” Friedrich Schlegel, „Kritikai töredékek,” in *August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások* (Budapest: Gondolat, 1980), 233–234.

¹⁰⁸ Paul de Man, „A temporalitás retorikája,” in *Az irodalom elméletei I*, szerk. Thomka Beáta (Pécs: Jelenkor, 1996), 1–60. De Man koncepcióját, amely a szubjektumelmélet felől közelít az irónia jelenségéhez, egy későbbi fejezetben tárgyaljuk.

szükségképpen ambivalens: egyszerre függ tőle és törekszik meghaladására is. Ezt a viszonyt nevezi Bloom a „befolyástól való szorongásnak” (anxiety of influence).¹⁰⁹

Bloom modellje szerint az utódlás nem utánzás, hanem félreolvasás (*misreading*): a későbbi szerző szükségképpen torzítja, elhajlítja elődje művét, hogy saját alkotói terét létrehozassa. Ez a folyamat nem esetleges, hanem strukturált, és meghatározott „revíziós mozgásokon” (*revisionary ratios*) keresztül írható le. A *clinamen* (elhajlás) során az utód korrigálja az előd állítását; a *tessera* (kiegészítés) esetében úgy folytatja azt, mintha az előd nem jutott volna el a végső következményekig; a *kenosis* (kiüresítés) az előd hatásának visszavonását jelenti; a *daemonisation* (démonizáció) az előd inspirációjával szembeni alternatív erőforrás felmutatása; az *askesis* (önkorlátozás) az elkülönülés gesztusa; míg az *apophrades* (a halottak visszatérése) az a stádium, ahol az utód oly módon írja át elődje jellegzetességeit, hogy azok mintegy már őt „előlegezik”. Meglátásom szerint ez a modell különösen termékenynek bizonyul Dosztojevszkij poétikájának leírásában, amennyiben lehetővé teszi a hoffmanni, illetve, ezen keresztül a schilleri hagyományhoz való viszony dinamikus, nemlineáris értelmezését. Bloom elmélete ebben az összefüggésben tehát nem egyszerűen a „hatás” újrafogalmazását segíti, hanem annak radikális ártértelemezését teszi lehetővé: az irodalmi kapcsolat nem külsődleges viszony két szerző között, hanem olyan belső feszültség, amely magában a szövegben, annak retorikai és narratív struktúrájában válik hozzáférhetővé. Ebből a szempontból Bloom modellje összekapcsolható a dialogicitás bahtyini fogalmával: az előd „hangja” nem tűnik el, hanem átalakult, s konfliktusos formában tovább működik az utód szövegében.

A paródia fogalma a későbbi elméleti diskurzusban újabb jelentésmódosuláson megy keresztül Linda Hutcheon munkásságában, aki a paródiát nem elsősorban leleplező vagy degradáló gesztusként, hanem sajátos *intertextuális működésként* határozza meg. Hutcheon szerint a paródia „ismétlés kritikai távolságtartással” (repetition with critical distance): olyan újraírás, amely egyszerre idézi fel és módosítja az előzményt.¹¹⁰ Ez a meghatározás lényegesen tágítja a paródia fogalmát a formalista értelmezésekhez képest. Míg Tinyanovnál a paródia a stilizációval szemben álló, azzal összeegyeztethetetlen viszony, addig Hutcheonnál a két eljárás nem válik szét élesen: a paródia magában foglalhatja a stilizáció elemeit, miközben egyidejűleg reflektál is rájuk. A hangsúly így nem a két sík inkompatibilitásán, hanem a közöttük létrejövő kritikai távolságon van.

¹⁰⁹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973)

¹¹⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Urbana: University of Illinois Press, 2000)

Hutcheon elmélete különösen alkalmas arra, hogy Dosztojevszkij Hoffmannhoz és Schillerhez való viszonyát ne pusztán parodisztikus lebontásként, hanem komplex újraírásként értsük meg: “A paródia nem a múlt elpusztítása; parodizálni valójában annyit tesz, mint egyszerre megőrizni és megkérdőjelezni a múltat. És ebben rejlik a paradoxon: a paródia egyszerre az imitáció és a transzformáció formája, a konzerválás és a szubverzió útja.”¹¹¹ A hoffmanni motívumok és beszédmódok a dosztojevszkiji szövegekben általában ugyanígy: nem nyílt paródia formájában jelennek meg, hanem olyan ismétlésként, amely már magában hordozza saját eltérését is: a fantasztikum például egzisztenciális és pszichológiai dimenzióval telítődik, míg a romantikus ironia helyét a szubjektum radikálisan problematizált formája veszi át. Hasonlóképpen a schilleri esztétikai kategóriák sem egyszerűen cáfolódnak meg, hanem olyan kontextusba kerülnek, ahol eredeti jelentésük eltolódik és új, gyakran ellentétes értelmet vesz fel.

Eszerint a paródia nem redukálható sem stilizációra, sem ironiára, hanem egy olyan komplex műveletként írható le, amelyben az ismétlés és a különbség egyidejűleg működik. A dosztojevszkiji szövegek így nem egyszerűen „felhasználják” az előzményeket, hanem át is szervezik azok jelentésszerkezetét: a paródia Hutcheon értelmezésében egyszerre „használja és visszaél velük, beépíti és egyúttal alá is aknázza” az előzmény szövegi konvencióit.¹¹² Ez a kettősség – az ismétlés és az eltérés egyidejűsége – szintén ahhoz a retorikai működéshez közelíti a paródia fogalmát, amelyet a modern elmélet az ironia strukturális formájaként ragad meg.

2.2. A paródiaelméletektől az intertextuális elbeszéléspoétikáig

A kétszólamú szó, a saját és az idegen értelem együttes jelenléte a szóban a 60-as évek szemiotikai alapozású szövegelméleteiben a jel *kettős kódolásaként* értelmeződik. Ebből kiindulva, Gerard Genette a szövegek közti kapcsolatrendszer problematikájába építette be a *paródia* és a *pastische* fogalmát, melyet rendszertanilag a „hipertextualitás” kategóriájába sorolt, ami „egy szöveg átalakításával vagy utánzásával (hipotext) létrehozott új szöveget

¹¹¹ Vö.: Parody is not the destruction of the past; in fact, to parody is both to enshrine the past and to question it. And this is the paradox: parody is at once a form of imitation and transformation, a way of conserving and of subverting. Hutcheon, *A Theory of Parody*, 101.

¹¹² Hutcheon, *A Theory of Parody*, 3.

(hipertext)” jelölt.¹¹³ A paródiát ilyen módon Genette sokkal inkább retorikai alakzatnak, semmint műfajnak tekintette, amely egyaránt lehet játékos, szatirikus vagy komoly hangvételű. Számunkra azonban most nem annyira a paródia elmélete az érdekes, sokkal inkább az, hogy két szöveg kapcsolatát Genette nyomán az *irodalmisság* par excellence megnyilvánulásaként érthetjük. Mindez azt jelenti, hogy egy *műalkotás jelentése* teljes egészében vagy részben egy *másik szövegre való hivatkozás révén alakul ki*, amely ugyanazon szerző más műveiben, a rokon művészetekben, a rokon diskurzusban vagy a korábbi irodalomban található meg.

Ezt az intertextualitás-felfogást alkalmazza Orosz Magdolna is, aki az intertextusok metareferenciális és jelentésintegráló szerepét vizsgálta E. T. A. Hoffmann írásművészetében.¹¹⁴ „Az intertextualitás átfogó értelemben metareferenciaként, azaz a szövegek és a szövegelemek közti összetett jelviszonyként, szemantikailag pedig az idegen szöveg (vagy idegen szövegelemek) különféle (megerősítő, illetve változtató) integrációjaként fogható fel (miközben az integráció magában foglalja a kontrasztív, ütköztető integrációt is).”¹¹⁵

Az általa kidolgozott módszertan több szempontból is különösen produktív a jelen dolgozatban érvényesített szemlélet szempontjából. Egyrészt amiatt, mert a paródia és irónia jelenségét a megerősítő, illetve elváltoztató (kontrasztív, ellentételező) integráció fogalmán keresztül szövegszervező eljárásaként és jelentéskonstituáló folyamatként azonosítja. Másrészt az idegen szövegek citálása mellett kiemelt figyelmet szentel az „önreferens intertextualitásra”, vagyis arra, hogy Hoffmann hogyan idézi saját szövegeit, különféle motívumait, egyes neveket a szövegeiben. Látni fogjuk, hogy Dosztojevszkij esetében különösen az 1861-ben megjelent *Megalázottak és megszorítottak* című regényig ez az orosz író egyik alapvető poétikai eljárása lesz. Továbbá leszögezi, hogy az idegen vagy saját szövegeket referáló intertextualitás Hoffmannál kiterjed a szöveg szerkezetének minden síkjára, a cselekménytől kezdve a címekre, nevekre, szereplőkre, és lehet jelölt vagy jelöletlen is.

A jelölt, illetve jelöletlen intertextuális utalás problémája igen fontos lesz Dosztojevszkij szövegalkotó gyakorlatában is, amit a dolgozat Michael Riffaterre elméletére támaszkodva közelít meg. Riffaterre arra a hipotézisre épít, miszerint a narratív szövegben elsősorban nyelvi szinten találhatók azok a „kommunikációs anomáliák”, melyek az olvasás

¹¹³ Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, ford. Channa Newman és Claude Doubinsky (Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1997). A számunkra leglényegesebb részlet magyar nyelven is olvasható: Gérard Genette, „Transztextualitás,” *Helikon: Irodalomtudományi Szemle* 42, 1–2. sz. (1996): 82–90.

¹¹⁴ Magdolna Orosz, *Intertextualität in der Textanalyse*, S-Addenda (Wien: Institut für Sozio-Semiotik, 1997); Orosz Magdolna, *Az elbeszélés fonala: Narráció, intertextualitás, intermedialitás* (Budapest: Gondolat, 2003)

¹¹⁵ Orosz, „Az utánzott idegen nyelvű kézírás”, 140.

folyamatát megtörve értelmezői aktivitásra kényszerítik a befogadót. Ezek az anomáliák nem pusztán stiláris vagy retorikai jelenségek, hanem olyan jelzések, amelyek egy rejtett, a szöveg felszíni rétegében közvetlenül nem artikulált jelentésszint jelenlétére utalnak.¹¹⁶ Maga az intertextus eszerint olyan posztulátum – „a fikció tudattalanja” –, ami megfejtetlenül is jelen van a műben, ám ha sikerül kikövetkeztetni (s az üresség tartalommal telítődik), adott esetben olyan szubtextusokat hoz működésbe a szövegen belül, melyek mnemotikus funkciójuk szerint újraélesztik a narratíva bizonyos pontjait, amelyek fölött a lineáris olvasat egyébként elsiklik.

E folyamat során különös jelentőségre tesznek szert azok a szimbolikus szubtextusok, amelyek nem elszigetelt motívumokként, hanem a fő narratív vonallal párhuzamosan, illetve annak mentén feszülő, egymást követő variánsokként szerveződnek. Ezek a struktúrák nemcsak tematikus ismétlődéseket hoznak létre, hanem metanyelvi módon is reflektálnak a szöveg egészére: az általuk közvetített jelentés nem egyetlen epizódra korlátozódik, hanem a narratív konstrukció egészének értelmezését befolyásolja. A szimbolikus szubtextus ebben az értelemben olyan hermeneutikai modellként írható le, amely a szöveg különböző pontjain megjelenő ismétlődések és variációk révén egységes jelentéshorizontot hoz létre. Mivel mindenütt ugyanazt az alapvető szimbolikus mintázatot közvetíti, a primer diskurzust egy vele egyidejűleg jelen lévő, másodlagos jelentésszintbe fordítja át, amely a lineáris olvasás során gyakran rejtve marad, de az intertextuális utalások felismerése révén a szöveg mélystruktúrájaként hozzáférhetővé válik.¹¹⁷

A szubtextusok működése ugyanakkor a jakobsoni „kettős referencia”¹¹⁸ elmélete felől is megragadható: a *Bűn és bűnhődés* elemzése során látni fogjuk, hogy a kódok metaforikus feszültsége felfüggeszti a regény elsődleges, leíró referenciáját, és egy másodlagos referenciát épít fel. Ezen a szinten a mű már nem pusztán narratíva, hanem egy szemantikai innováció révén – valójában az olvasás aktusában – létrejövő ars poétikai esemény, amely a nevek és motívumok új jelentése által a regény egészének lényegére és az alkotói intenció mélyebb rétegeire utal. Az *intertextualitás* itt tehát nem valamiféle absztrakt szövegiséggként (J. Derrida), véget nem érő jelentés-elhalasztódási műveletként vagy jelölőláncként (R. Barthes)

¹¹⁶ Michael Riffaterre, „Az intertextus nyoma”, ford. Sepsi Enikő, *Helikon* (1996/1–2): 67–81.

¹¹⁷ „A szimbolikus szubtextus „általában a fő narratív vonal mentén feszül különálló, egymást követő változatokban. [...] A történet, amelyet elmond, a tárgy, amelyet leír, szimbolikusan és metanyelvien a regényre mint egészre, és néhány szempontból a lényegre utal.” In Michael Riffaterre, „Szimbolikus rendszerek a narratívában” (61–85), illetve „A fikció tudattalanja” (85–105), in *Narratívák 2: Történet és fikció*, szerk. Thomka Beáta (Budapest: Kijárat, 1998). 61–62.

¹¹⁸ „A poétikai funkciónak a referenciális funkcióval szemben megállapítható felsőbbbsége nem szünteti meg magát a referenciát, hanem csupán többértelművé teszi. A kettős jelentésű közleménynek megfelelt a kettős adó, a kettős címzett, és azon kívül a kettős referencia...” Roman Jakobson, „Nyelvészet és poétika,” in *Hang – jel – vers*, ford. Fónagy Iván és Szépe György (Budapest: Gondolat, 1969), 245.

értelmeződik, hanem olyan, az *irodalmisságot megalapozó poétikai eljárás*ként, amely részt vesz az elbeszélő szöveg megszületésében és a jelentésképzésben.

Az Orosz Magdolna által kifejtett intertextualitás-felfogás abból a szempontból is fontos pillére a kutatásnak, mert a szövegek közötti kapcsolatok nála is a *történetmondással* (az elbeszélés prezentációjával) és a hoffmanni elbeszélő (fiktív ő-elbeszélő, fiktív én-elbeszélő) narrációs eljárásaival szerves összefüggésben kerülnek tárgyalásra. Az elbeszélés megszakítása, az auktoriális és személyes elbeszélés közti váltások, közbeszólások mind-mind eltérítik a szöveget a referenciális vonatkozástól, és a másodlagos referenciát – az intertextuális utalást hozzák működésbe. Különös hangsúlyt kap a narratív metalepszis jelensége, amely a diegetikus szintek közötti átjárások és a narratív határok áthágásának módozatait tárja fel, lehetővé téve a szövegi autoritás és a fikciós rétegek dinamikus viszonyának precíz azonosítását. Továbbá az elbeszélő metanarratív kommentárjaiban irodalmi konvenciók és intertextuális minták nyomulnak az elbeszélés fonalába, megszakítva, eltérítve vagy összetettebbé téve az elbeszélést. Ez az intertextualitás-felfogás lehetővé teszi, hogy a schilleri esztétikának és E. T. A. Hoffmann prózaművészetének Dosztojevszkij írásművészetében betöltött szerepét egy olyan *intertextuális elbeszélés-poétika* keretei között tárgyaljuk, amely a szövegek közötti kapcsolatokat a történeti műfajpoétika (motívumkutatás), a narratív poétika és a diszkurzív szövegértelmezés irányában igyekszik kiterjeszteni és elmélyíteni.

A történetmondás aktusának és az elbeszélői tevékenységnek a vizsgálatához a bahtyini metalingvisztikát veszem alapul, amelybe beépül az *idegen szóhoz, az idegen szöveghez* való viszonyulás is. Bahtyin irodalomfenomenológiájának középpontjában a *szó a szóról* jelensége áll: a szereplő beszéde, a narrátor beszéde és az absztrakt szerző beszéde nem csupán a narratív szöveg strukturális szintjeit alkotják, hanem szemantikai konfliktusuk és párbeszédük a narratív megnyilatkozást az *esemény* szintjére emeli. Ugyanis minden szó minimum kettősen kódolt, vagyis egyszerre vonatkozik tárgyára, és hordozza azt az intertextuális utalást, amely egy adott irodalmi konvenciót vagy szöveget mozgósít, függetlenül attól, hogy a beszélő tud-e róla vagy sem. A beszéd alanya (a szereplő, a narrátor) előbb-utóbb konfliktusba kerül az általa használt jelekkel (idegen szavakkal), mivel érzi, hogy a használt szavak képtelenek kifejezni a beszéd eredeti szándékát. Ez a nem megfelelésség váltja ki a paródia vagy az (ön)íronia jelenségét, és az erre adott szereplői vagy narrátori reflexió alkotja az adott nyelvhasználat „eseményszerűségét” és hozza létre a paródiát, az (ön)íroniát. A diszkurzív megközelítés tehát összekapcsolja a *kimondás eseményét* és a megnevezést a *beszélő szubjektumokkal*: a kimondás célja, hogy a beszélő meghaladja a szóban rejlő idegen intenciót (a másik szava, a másik szöveg,

az irodalmi konvenció nyoma) és megtalálja saját autentikus, önértelmező nyelvét.¹¹⁹ Ugyanakkor ezt a *nyelvi eseményt már szövegalkotásnak* nevezhetjük, amely magában foglalja mind a korábbi nyelvhasználat elégtelenségének tapasztalatát, mind az új jelek létrehozásának történetét. Ez már nem a hős vagy a narrátor kompetenciája, hanem a szöveggel együtt megszülető alanyé, akit Kovács Árpád terminológiáját követve *szövegsubjektumnak* nevezhetünk.¹²⁰

A dolgozatban alkalmazott *intertextuális elbeszélés-poétikának* nevezhető módszer részletes kifejtését és pontosítását egy konkrét szövegértelmezésen igyekszem demonstrálni. E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* című művének irodalmiságát abban az intertextuális viszonyrendszerben vizsgálom meg, amely a művet a korai német romantika programadó művészregényéhez,¹²¹ Novalis *Heinrich von Ofterdingen*jéhez fűzi.

2.3. Szövegközi motívumok ironikus transkripciói E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* című művében

Ahogy arról a korábbiakban már szó esett, *Az arany virágcserepet* nem csupán E. T. A. Hoffmann írói ars poetikájának foglalataként, hanem a korai német romantika sajátos enciklopédiájaként is számon tartja a szakirodalom.¹²² Ebben a megközelítésben az eddigi recepció a romantikus költő fejlődéstörténeteként,¹²³ illetve – ahogy jelen elemzés teszi – a romantikus fejlődésregény Hoffmann-féle karikatúrájaként is interpretálta a művet, amely eszerint már Hoffmann és a korai romantika programjának ironikus-kritikus viszonyát is híven tükrözi.¹²⁴ Jól látható ez például a Novalis-regény és *Az arany virágcserep* közismert

¹¹⁹ Kovács Árpád, *Diszkurzív poétika*, Res Poetica 3 (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004)

¹²⁰ Kovács Árpád, „A költői beszédmód diszkurzív elmélete,” in *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből*, szerk. Kovács Árpád és Nagy István, Diszkurzívák 1 (Budapest: Argumentum, 1999), 11–66.

¹²¹ Erről lásd pl.: Horváth Géza, „„A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis”: Novalis szeretetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytörredékben,” *Kellék: Filozófiai folyóirat*, 50. sz. (2013): 65–75; B. Gaál Márta, „Novalis: Heinrich von Ofterdingen,” in *Huszonöt fontos német regény: Műelemzések*, szerk. Ambrus Éva (Budapest: Maecenas–Lord, 1996), 28–30; Lothar Pikulik, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung* (München: C. H. Beck, 1992), 224–226.

¹²² Christine Lubkoll, Harald Neumayer, hrg. *E. T. A. Hoffmann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart–Weimar: Metzler, 2015), 28.

¹²³ Jochen Schmidt, „Az arany virágcserep, A romantikus poetológia kulcsszövege”, ford. Szabó Csaba in Günter Sasse, szerk., *Interpretációk, E. T. A. Hoffmann regények és elbeszélések* (Budapest: Láva Kiadó, 2006), 31–42.

¹²⁴ Orosz Magdolna, „»Árkádiában éltem én is«, avagy aranykor a virágcserepben”, in Kroó Katalin és Ferenczi Attila, szerk., *Aranykor – Árkádia, Jelentés és irodalmi hagyományozódás* (Budapest: L'Harmattan, 2007), 178–182.

kapcsolódási pontján, az Atlantisz-mitologémán, mely mindkét műben a korszakban kedvelt Árkádia-toposz sajátos megjelenési formájaként azonosítható. Amíg azonban Novalis meséje Atlantisz utópikus fikciójában a világ elveszett, harmonikus állapotát állítja helyre, addig *Az arany virágcserep* Atlantisza már az Árkádia-toposz szkeptikus-ironikus átíratában, egy, a valóságtól teljesen független fantáziabirodalomként szemantizálódik újra.¹²⁵

A teljességre törekvő interpretációs igény épp ezért nem hagyhatja megválaszolatlanul a kérdést, hogy a műben megjelenő ironikus ábrázolásmód a nyelvi metaforika mely szintjein, illetve szemantikai struktúrájának milyen kívülről referált szövegelemeken keresztül válik azonosíthatóvá, továbbá milyen következményekkel jár a mű értelemvilágának egyéb szegmenseire, így például a műfajiság és a szerzői szubjektum kérdésére nézve. Jelen dolgozat e célból elsődlegesen a korábban említett Novalis-regény (*Heinrich von Ofterdingen*) és *Az arany virágcserep* szövegközi kapcsolatait elemzi a nyelvi-poétikai megközelítés aspektusai szerint. Ezzel együtt rámutat, hogy a szöveg intertextuális utalásrendjének feltárása során nem kerülhető meg néhány újabb, a Goethe-kor esztétika-filozófiai áramlataira elevenen ható, ám ebben a vonatkozásban eddig még nem vizsgált szerző sem.

Elsőként Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* című tanulmányát kell feltétlenül számításba vennünk, amely, mint afféle elméleti pretextus a Jéna-kör művészetfelfogásának kialakulására alapvető hatással volt. Böhme teozófikus írásainak misztikus mélysége szintén nem csak Novalis írásaiban hagyott érezhető nyomot, hanem a korai romantika számos más képviselőjét is magával ragadta.¹²⁶ Nézetem szerint a mű teoretikus komponenseinek minél teljesebb körű feltérképezéséhez ezeknek a – Hoffmann és Novalis számára is közös – forrásoknak a feltárása, a hozzájuk fűződő textuális viszony tisztázásával együtt szintén kulcsfontosságú.

A műelemzés során a motívumokat három szinten különítem el: (1) poétikai egységként motívumnak tekintem a történetképzés azon komplex jeleit, melyek a műben azonos, szemantikailag értelmezhető kontextusokban ismétlődve jutnak önálló történetalakító funkcióhoz (Bernáth Árpád nyomán¹²⁷). Ezzel részint átfedésben motívumnak nevezem (2.) nyelvi egységként is azokat a szövegelemeket – Olga Frejdenberg meghatározása szerint: metaforákat, például a *szereplők neveit* –, melyek metaforikus többletjelentése a költői

¹²⁵ Paola Mayer, „Das Unheimliche als Strafe und Warnung: Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik,” *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 8 (2000): 60–64.

¹²⁶ Hans-Dieter Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann: Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann,” *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 34 (1988): 2.

¹²⁷ Bernáth Árpád, „Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez,” *ItK* 74, 2. sz. (1970): 213.

beszédmód születésével együtt indukálódik.¹²⁸ A legtágabb, Veszeloovszkij-féle értelemben motívumként kezelem (3.) az Atlantisz-mitologémát,¹²⁹ mint olyan „szüzsés metaforát,” mely az *Árkádia-toposz* egyik megjelenési formájaként azonosítható a Goethe-korban (és azután), s az egyes szerzőknél más-más szüzsét hoz létre, melyeknek megfelelően különböző konnotatív jelentéstartalmakkal képes feltöltődni.¹³⁰

2.3.1. A történetképzés motívumai

Kümmeltürke vs. naiv költői lélek

Anselmus diák különös története a Mennybemenetel napján veszi kezdetét, amikor saját ügyetlensége folytán elveszíti az ünnepi mulatságra szánt pénzét, s ezáltal mintegy kirekesztődik az evilági paradicsomból, vagyis Linke vigasságtól hangos kertvendéglőjéből (*Linkische Paradies*). Csalódottan gyújt hát pipára a tavaszi naplementében, s az Elba parton ülve magányos számvetést végez eddigi életének sorozatos baklövéseiről. Elkecseregett, ám egyben mégis nevetséges felsorolása – a megkent felükre eső vajaskenyerek, kiálló szögek szaggatta új kabátok, s a lehető legkínosabb utcai jelenetek mellett –, egyetlen lényegi elemet tartalmaz: „ist es nicht ein schreckliches Verhängnis, daß ich, als ich denn doch nun dem Satan zum Trotz Student geworden war, ein Kümmeltürke sein und bleiben mußte?”¹³¹ („hát nem szörnyűséges végzet, hogy hiába lettem éppen diák a Sátánnal szembe szegülve, mégis »köménytöröknek« kellett lennem és megmaradnom is?” – saját fordításom). Ez a költői kérdés – megfelelő interpretációval – a mű „romantikus fejlődésregényként” való értelmezésének kiindulópontjához vezethet el.

A *Kümmeltürke* kifejezés Halle városából származik, ahol a 17-18. században rengeteg kömény nőtt, s volt egy terület, melyet kifejezetten emiatt *Köménytörökségnek* (*Kümmeltürkei*)

¹²⁸ Olga Frejdenberg, „Motívumok,” in *Poétika és nyelvelmélet: Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszeloovszkij, Olga Frejdenberg műveiből*, szerk. Kovács Árpád (Budapest: Argumentum, 2002), 299–305. Frejdenberg belátásainak alapját A. Potebnyának a szó belső formájára vonatkozó belátásai alapozták meg. Alekszandr Potebnya, „A gondolat és a nyelv,” in *Poétika és nyelvelmélet*, 5–146.

¹²⁹ Az eredeti Atlantisz-mítosz forrása egyértelműen és kizárólag Platón, aki *Timaiosz*, illetve *Kritiasz* című dialógusaiban ad leírást egy valaha Atlantisz szigetén létező ideális társadalomról, melyet idővel bekövetkező erkölcsi romlása miatt elsüllyesztettek az istenek. In *Platón összes művei III*, ford. Devecseri Gábor et al. (Budapest: Európa, 1984), 321, 415–432; a mitológéma fogalmáról ld. Kerényi Károly, *Mi a mitológia?: Tanulmányok a Homéroszi himnuszokhoz* (Budapest: Szépirodalmi, 1988), 7–26.

¹³⁰ Veszeloovszkij, „A szüzsé poétikája,” 195–203.

¹³¹ E. T. A. Hoffmann, *Der goldne Topf: Ein Märchen aus der neuen Zeit* (Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch, 1981), 12. (A regény eredeti, német szövegét mindig innen idézem, zárójelben az oldalszámmal.)

neveztek el. Tükörfordításban tehát az egész kifejezés annyit tesz: 'köménytörök'. Pejoratív mellékíze persze kezdettől fogva adott volt; azokat az unalmas, hétköznapi lokálpatriótákat értették alatta, akik köztudomásúlag sosem hagyták el a várost.¹³² Később a *köménytörök* átkerült a diáknyelvbe, s először ott is azokat az örökre megbélyegzett szerencsétleneket jelentette, akiknek szállása az egyetem közvetlen közelében volt, s akik magukban feltehetőleg nem is igen bántódtak emiatt.¹³³ Végül a *köménytörök* jelentése egészen a *Philister*ig szélesedett tovább, ami viszont igazi szitokszónak számít a német romantikában.¹³⁴ A *filiszter* eredeti jelentése legegyszerűbben a 'már nem diák' megfogalmazásban adható vissza, s azokat értették alatta, akik lediplomáztak, vagy az egyetem mellett/helyett, polgári kenyérkeresetre tettek szert, és nem rendelkeztek többé a diákélet szabadságával. Ebből keletkezett, és a romantika által leginkább használt értelmezésében viszont a valódi *nyárspolgárt* jelenti, aki mindenféle művészet, illetve magasabb szépség iránt érzéketlen, s kizárólag a haszonelvűség szolgája.¹³⁵

A szó belső formájának kibontása a szövegben Anselmus történetének nyelvi megformálásán keresztül megy végbe. Eszerint a történet kezdetén a *Kümmeltürke* kifejezést még csak az első két jelentésében kell értenünk, melyek Anselmus életének már valósággá vált állomásai, s amelyek miatt igazán szerencsétlennek hiszi saját magát. Érdekes ugyanakkor, hogy Serpentina, épp ugyanezt a deficitet, mint „magasztos ám együgyű szokásokat” és „a világi neveltetés tökéletes hiányát,” „gyermeki, költői lelkiütként” azonosítja a nyolcadik vigíliában. Vagyis Serpentina értelmezésében a „köménytörökségnek ez a szintje”, mint a költői lélek metaforája, új értelemmel gazdagodik, s megjelenítője lesz annak a „benső szellemi természetnek” is, amely miatt Anselmus egyáltalán képes lehet megérteni a kígyócskák s a bodzabokor énekét, illetve érdemessé válhat Serpentina szerelmére. Mindez együtt teljesen explicit utalás Novalis egyik kulcsfogalmára, a költői adottságot jelképező *gyermeki lelkiültre* (*kindisches Gemüt*). Ez a metafora a korai romantika azon tételén alapszik, mely a gyermeket, mint természeti-egész lényt határozza meg, s amelyet Schiller fogalmazott meg nagyon érzékletesen *A naiv és szentimentális költészetről* című tanulmányában.

Vannak az életünkben pillanatok, amikor egyfajta szeretetet és megindultsággal elegy tiszteletet

¹³² Günter Drosdowski, szerk., *Deutsches Universalwörterbuch* (Mannheim–Wien–Zürich: Bibliographisches Institut, 1983), 749.

¹³³ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Strassburg: Trübner, 1899), 231.

¹³⁴ „Kümmeltürke,” in *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Wörterbuchnetz, elérhető: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Kuemmeltuerke, hozzáférés: 2026. augusztus 21.

¹³⁵ Oskar Walzel, „A német romantika lényegi kérdései,” ford. Kelemen Pál, in *Újragondolni a romantikát: Konceptiók és viták a XX. században*, szerk. Hansági Ágnes és Hermann Zoltán (Budapest: Kijárat, 2003), 54.

érzünk a növényekben, ásványokban, állatokban, tájakban megpillantott természet, s hasonlóképp a gyermekekben, a falusi nép és a régi világ erkölceiben élénk táruló emberi természet iránt – és pedig nem azért, mert jólesően hat érzékeinkre, s nem is azért, mert kielégíti értelmünket vagy ízlésünket (gyakran mindkettőnek épp az ellenkezője történhet), hanem pusztán azért, *mert természet.*” (- kiemelés az eredetiben.)¹³⁶

[...N]álunk az emberségből eltűnt a természet [...] Ezért áll az az érzés, amellyel a természetet csüggünk, oly közeli rokonságban azzal, amellyel gyermekiségünk és gyermeki ártatlanságunk korának elmúltát fájlaljuk. Gyermekiségünk ugyanis az egyetlen csonkítatlan természet, mellyel a kultúrában élő emberiségben még találkozhatunk; nem csoda hát, hogy a rajtunk kívül lévő természet minden lábnyoma gyermekiségünkhöz vezet vissza bennünket.¹³⁷

[...A] gyermek az eszmény jelenvalósága számunkra, ha nem is a beteljesült, de a feladatul szabott eszményé, s így semmiképp sem önállótlanságának és korlátainak megjelenítése indít meg bennünket, hanem épp ellenkezőleg, tiszta és szabad erejéé, integritásáé, végtelenségéé.¹³⁸

Emiatt képes a gyermeki lelkületű, azaz »naiv« költő egységében érzékelni az őt körülvevő természetet, s feltárni annak legbensőbb lényegét. „A naiv: gyermekiség ott, ahol már nem várjuk.”¹³⁹ Nem véletlen, hogy Schiller pontosan ebből a gyermekies, naiv érzületből vezeti le a valódi zsenialitás fogalmát, mely ugyancsak egyik szellemi katalizátora lett a romantika művészetfelfogásának és zsenikultuszának.

Naivnak kell lennie minden igazi zseninek, különben nem zseni. Egyedül naivitása teszi zsenivé, s ami intellektuális és esztétikai tekintetben jellemző rá, arra morális téren sem cáfolhat rá. Mivel nem ismeri a szabályokat, a gyengeség mankóit és a fonákság porkolábait, hanem pusztán a természet vagy az ösztön vezeti őt őrangyalaként, ezért nyugodtan és biztosan megy át a hamis ízlés minden hálóján, melyekbe a nem-zseni óhatatlanul belegabalyodik[...] A zseni egyedül azzal igazolja magát zseniként, hogy egyszerűséggel diadalmaskodik a bonyolult műviségen. [...] Magánéletében és erkölceiben ugyanazt a gyermeki jellemet mutatja, amelynek művei a lenyomatai.¹⁴⁰

Novalis főhőse ezeket a schilleri definíciókat mintegy megtestesítvén, igazi kiválasztottként jelenik meg a regényben, a kiválasztottság minden áldásával és küldetés tudatával együtt. *Költői lelkülete* senki előtt nem titok, hisz minden megnyilvánulásában természetesen csillan fel az a magasabb tehetség (génusz), melynek kibontakoztatására maga is állandóan alkalmat keres.

»Úgy sejdítjük, hajlamod van a költészethez. Könnyedén beszélsz lelked jelenségeiről; s választékos fordulatok és illő hasonlatok híján sem szűkölködöl. Vonzódol a csodálatoshoz is, amely nélkül nem létezik költő.«

»Nem tudom – szólott Heinrich –, hogyan történhetik ilyesmi. Gyakorta hallottam költőkről és dalnokokról, mégsem láttam egyiküket is. [...] Nem tudok betelni, bármennyit is hallok ezekről a különleges emberekről! Hirtelen olybá tűnik nekem, akárha ifjúságom legmélyén hallottam volna róluk, de már abból mit sem tudok felidézni. Mégis, amit mondotok, minden ízében ismert

¹³⁶ NSZK 261.

¹³⁷ NSZK 278.

¹³⁸ NSZK 264.

¹³⁹ NSZK 267.

¹⁴⁰ NSZK 271–272.

és világos előttem, és kimondhatatlan gyönyörűségem telik szép környülrásaitokban.«¹⁴¹

Anselmus ezzel szemben a leghétköznapibb, balszerencse sújtotta *köménytörök*nek hiszi saját magát, épp ezért az ő *költői lelkülete* kizárólag úgy képes megmutatkozni, hogy tulajdonosát különféle szánandó-nevetséges módokon akadályozza a polgári életben való előrejutásban. Mindezt természetesen szintén a „schilleri útmutatás”, illetve az alapján teszi, ahogyan Schiller *a silány korba született naiv költői lelkeket* ábrázolja:

Az ebbe a naiv nembe tartozó költőknek a művéség korszakaiban nem nagyon van már helyük. Nem is nagyon lehetségesek már az ilyen korokban, vagy ha mégis, egyedül úgy, hogy magányos vadak gyanánt *külön utakon járnak* (*'sie in ihrem Zeitalter wild laufen'* vadul futnak saját korszakukban)¹⁴², s egy kegyes sors megóvjá őket koruk csonkító befolyásától. Sohasem jöhetnek magából a társadalomból, de azon kívül még megjelennek olykor, noha inkább idegenekként, akiket megbámulnak, s a természet nevetlen gyermekeiként, akiken megbotránkoznak. (kiemelés az eredetiben).¹⁴³

Nagyon úgy tűnik, hogy Hoffmann éppen ezt a schilleri gondolatot; ahogy „a helyét veszített naiv költői lélek általános bosszankodást keltve *vadul fut* a kíváncsi tömeg bámulatától kísérve” próbálta meg életre kelteni *Az arany virágcserep* első jelenetében:

Mennybemenetel napján, délután három órakor egy fiatalember rohant át a drezdai Fekete kapun – egyenesen bele egy almával és süteménnyel teli kosárba, úgy, hogy minden, mi szerencsésen megmenekült a széttaposástól, szanaszét repült, és az utcagyerekek vidáman osztozkodni kezdtek a zsákmányon, amit a szeles úrfi juttatott nekik. [...] Anselmus diák (merthogy így hívták az ifjút) [...] még fürgébben szedte a lábát, hogy megszabaduljon a kíváncsi tömeg rá szegeződő pillantásaitól.¹⁴⁴

Eszerint az *Ofterdingen* és *Az arany virágcserep* főhőseinek *naiv költői lelkülete* között a különbség leginkább abban keresendő, hogy Anselmus diák – szerencsétlenségére – szerzőjével egyidőben, „a művéség rafinált korában” született. A középkort Novalis már *A kereszténység, avagy Európa* című tanulmányában is az egységes vallásosság, s az emberi történelem legharmonikusabb időszakává romantizálta át – nagyban hozzájárulva ezzel a korai romantika középkor-eszményének kialakulásához. Ugyanez a mitikus-poétikus történelemszemlélet hatja

¹⁴¹ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, ford. Márton László (Budapest: Helikon, 1985). (A regény szövegét a továbbiakban HvO rövidítéssel idézem.)

¹⁴² Az eredeti német szöveget innen idéztem: Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung: Kap. 1 – 3,” *Signaturen Magazin*, elérhető: <https://signaturen-magazin.de/friedrich-schiller-ueber-naive-und-sentimentalische-dichtung.-kap.-1---3.html>, hozzáférés: 2026. augusztus 21.

¹⁴³ NSZK 283.

¹⁴⁴ E. T. A. Hoffmann, „Az arany virágcserep,” ford. Horváth Géza, in uő, *Az arany virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony* (Budapest: Európa, 2013), 7–8. (A mű magyar szövegét a továbbiakban AV rövidítéssel idézem.)

át az *Ofterdingen* középkorban játszódó cselekményét is,¹⁴⁵ mely természetesen a neki megfelelő, kitüntetett helyiértéken szerepelteti a *költői tehetség* isteni szikráját. A jelenbe helyezett eszmény azonban, melyet a múltra irányuló, megnemesítő szemlélet immár nem véd, viszonylagossá válik és lefokozódik. Hoffmann így éppen a novalisi biztos háttértől fosztja meg saját hőst, s helyezi át „a kultúra mesterséges állapotába”; egy olyan korba, mikor a *gyermeki költői lelkiületet* gyakorta „meggyalázzák”, és gúnyolódhatnak rajta. Ez tehát a magyarázata annak, hogy Anselmus valódi talentuma nem csupán a filisztervilág, de saját maga számára is rejtett maradhat – egészen addig, míg a Serpentina iránti szerelemben, illetve a másik valóság létezésébe vetett hit által végre képessé válik az ön-azonosulásra.

Mindezek alapján a történet kezdetekor a diák élete legnagyobb *fordulópontján* áll. Az igazi kérdés tudniillik az, beteljesedik-e fölötte a „köménytörökség” eredeti történeti szemantikájához tartozó, harmadik jelentésfokozata; azaz neki is sikerül betagozódni a korabeli Drezda nyárspolgári társadalmába, avagy – Serpentina metaforájának beigazolódásaként –, Anselmus igazi adottsága tényleg az a naiv költői tehetség, mely saját „magasabb létformájának” elérésére ösztönzi őt, s amelynek kiteljesedése így az eredeti harmadik stádiummal éppen ellentétes eredményre: Anselmus költővé válásához vezet. Ezt a dilemmát tükrözi tehát a *Kümmeltürke* szó jelentésében megjelenő ambivalencia, ami végül Anselmus kristálypalackba záródásán keresztül, vagyis a szó metaforikus státuszának helyreállításával oldódik majd meg – vagy ahogy Schiller mondaná, azzal, hogy „jó sorsa elrejtje őt a kor csonkító hatása elől”. Hoffmann persze addig sem hagyja magára hőst az előtte álló, s máris alaposan megnehezített úton. Számos olyan, ugyancsak Novalistól származó motívummal gazdagítja a történetet, melyek mind-mind Anselmus ilyen értelemben vett fejlődését, illetve költővé válását hivatottak elősegíteni – s amelyek az *Ofterdingen*ben persze még mind-mind a középkor „mélyérző, romantikus” világ- és hősképeéhez voltak hozzárendelve...

A derengés (Dämmerung) motívuma

A *szürkület* vagy derengés (*Dämmerung*) a Hoffmann-mű legfőbb történetképző motívuma, mely amellet, hogy kétségkívül idegen, illetve integrált szövegelemként van jelen, szorosan

¹⁴⁵ „A középkor vallásos-misztikus-szimbolikus világában a világteremtő, egyetemes érvényű költészet születésének autentikus közege ismerhető fel.” Bence Erika, „A történelmi nevelődési és művészregény (Apoteózis) a XIX. századi magyar irodalomban,” *Létünk* 37, 4. sz. (2007): 82. *Az arany virágcserep* történetében feltehetőleg éppen ezt a Novalis-féle középkornosztalgiaát jeleníti meg Lindhorst atlantiszi lovagi birtoka, ahol végül maga Anselmus is költőként élhet végtelen boldogságban.

összekapcsolódik még több fontos kölcsön-motívummal is. A kifejezés alapját adó *dämmern* ige az alkonyi vagy hajnali félhomályhoz kötődő 'szürkül' értelmezés mellett használatos még a 'mereng', 'ábrándozik', 'félálomban van' jelentésekben is. Egyszerre vonatkozik tehát a külvilágra, valamint a külvilágot eseményként átélő szubjektumra is: ez teremti meg a motívum metaforikus státuszát, melyet a korai romantika szerzői gyakran ki is használtak bármiféle átmeneti stádium, illetőleg az ún. köztes létállapot jelölésére. Az *arany virágcserep* történetében három olyan naplemente van, melyeknek leírásakor Hoffmann ezt a kifejezést használja; más esetekben teljesen eltérő nyelvi formákkal ábrázolja ugyanezeket a fényviszonyokat (pl. *Abendsonne*, *ziemlich finster*, *im tiefen Dunkel* stb.). Megjegyzendő, hogy a magyar fordítások sajnos nem egységesen jelölik a *Dämmerung* egyes megjelenéseit; szürkület, alkonyat, bealkonyodott stb. alakokban egyaránt szerepelnek, így a magyar szövegben a *Kümmeltürke* gazdag jelentéstartalmához hasonlóan ez a motívum sem érzékelhető.

A mű első *szürkülete* (*Dämmerung*) az a már említett naplemente, melyben Anselmus a bodzafa tövében ülve először pillantja meg Serpentinát, beleszeret az ígérő kék szempárba s beavatást nyer Atlantisz birodalmába. A második ilyen kitüntetett alkalom a negyedik vigíliában következik el, mikor Anselmus végre kiöntheti szívét Lindhorstnak, aki nem csak hogy bolondnak nem nézi emiatt, de varázsgyűrűje segítségével újra meg is jeleníti neki Serpentinát, s távozása előtt átnyújtja a sárga folyadékkal teli üvegcsét a boszorkány legyőzésére. A történet harmadik, egyben utolsó *szürkülete* a kilencedik vigíliában szerepel, ahol Anselmus Veronika csáberejének esik áldozatául. Az ominózus *szürkület* éppen addigra áll be, mire Anselmus, Heerbrand és Paulmann aligazgató elfogyasztják a kávé, majd „puncstársasággá” alakulva az éjszaka nagy részét alkohalmámorban töltik.

Ahhoz, hogy ezeknek a Hoffmann-locusoknak a történetstruktúrájában betöltött, valódi jelentőségét megértsük, ugyanígy végig kell néznünk a *szürkületek* szerepét az *Ofterdingen*-ben is. Novalis összesen hat alkalommal használja a *Dämmerung* szót, reggeli- illetve esti *szürkület* jelölésére egyaránt. Különös figyelmet az érdemel, hogy maguk a kifejezések mindig párban szerepelnek az egyes fejezetekben, s az összetartozó *szürkületek* eseményei, illetve elbeszélései között egyértelmű poétikai-szemantikai kapcsolat van.

Rögtön a mű elején *Dämmerung* megnevezést kap Heinrich első, lázálmos éjszakájának hajnali *szürkülete*, melyben a *kék virág*, s annak szirmai közt Mathilde arca először jelenik meg számára. Ennek „párja” az apa álmában szereplő, árny-napfény váltakozása által okozott *szürkesség*, melyben feltehetőleg ő is a *kék virág*ot látta még ifjúként, de fiával ellentétben nem indult a keresésére; hazatért, megházasodott, s tisztességes kézműves vált belőle. A második fejezetben először a regény cselekményének idejére, vagyis a középkorra vonatkozó

nosztalgikus leírás részeként szerepel a *Dämmerung*, melyet Novalis kicsivel lejjebb „a nyers barbár idők és a művelt, soktudó, jómódú kor között nyílt, mélyérző, romantikus idő”¹⁴⁶ –ként aposztrofál. Ide tartozó, második előfordulásában szintén köztes létállapotként jelöli Heinrich régi- és új világának határvonalát, vagyis azt a pirkadatot, melyben a fiú Eisenachból elindul Augsburg felé. Végül, a novalisi *Dämmerung* utolsó párja a harmadik fejezetben, vagyis az *Atlantisz* mesében jelenik meg, melyet a kalmárok útközből mondanak el Heinrichnek. Először, mint esti *szürkület* az erdőben, melyben a mesebeli szerelmespár hatalmas viharba keveredik s egy barlangban találnak menedékre, ahol szerelmük az antik hagyományoknak megfelelően beteljesedik.¹⁴⁷ Az idetartozó, második *Dämmerung* a következő nap alkonyát jelöli, mikor elhatározzák, hogy a királylány ottmarad szerelmével az erdőben, s egy föld alatti rejtekhelyen fog élni (ismét egy köztes létállapot).

Összefoglalva tehát, Novalisnál az első *Dämmerung*-pár a kék virág megjelenését kísérő jegy; ezzel együtt születik meg a főhős lelkében a vágyódás (*Sehnsucht*) érzése valamiféle magasabb tudás (*Erkenntnis*) iránt. A második *Dämmerung*-párban található annak leírása, hogy miért lehet Heinrichre ilyen erős hatással ez a vágyakozás, illetve az, ahogy a fiú valóban elszánja magát a keresésre (*Suchen*) és útnak indul. A harmadik *Dämmerung*-párban az ifjú megtalálja az igaz szerelmet (*Vereinigung*), s a szerelem gyümölcse természetesen a gyermek (a poézis szimbóluma; az egyesülésből fakadó felismerés; *Erkenntnis*), akivel később Atlantisz királya elé járulhatnak. Az ifjú ekkor győztesként kerül ki a dalnokversenyből s a király fiává fogadja – vagyis a mese szellemi- és természeti világrésze újra tökéletes harmóniában egyesül (beteljesülés; *Erfüllung*). Másképp fogalmazva: ez a három *Dämmerung*-pár Novalisnál magába sűríti a regény első részének teljes szüzsés cselekményét; a főhős költővé válásának szimbolikus útját is.

Mindezt, úgy tűnik, Hoffmann is ugyanígy belátta, s minthogy Anselmus története valójában nem más, mint Heinrich történetének „intertextuális újramondása,”¹⁴⁸ a *szürkületek* itteni szerepének „novalis-alapú” magyarázata igen tanulságos eredményre vezet. Első érdekesség *Az arany virágcserep* *Dämmerung*-motívumában, hogy az első és második *szürkület* leírásakor szintén duplán szerepel a szövegben a *Dämmerung* kifejezés, vagyis ugyanolyan „páros alapszerkezetben” van jelen, mint Novalisnál (explicit mintakövetés). Amíg azonban az *Offerdingen*-ben a „szóismétlés” valójában két, időben egymástól távolabb álló eseményt, illetve

¹⁴⁶ HvO 18.

¹⁴⁷ Ehhez lásd Dido és Aeneas történetét in Vergilius, *Aeneis*, in uő, *Vergilius összes művei*, ford. Lakatos István (Budapest: Európa, 1984), 165–168.

¹⁴⁸ Orosz Magdolna, „Progresszív egyetemes poézis”, 64. (108. lábjegyzet)

gondolati tartalmat köt össze, Hoffmannál a pár első tagja a kitüntetett időszak kezdetét, a második pedig „eredményes lezárultát” jelzi. A hoffmanni *szürkület* tehát, nappal és éjszaka közti átmeneti állapotként, azt a röpke, valójában nagyon is szín pompás időintervallumot jelenti, melyben a két világ találkozása megvalósulhat. Az immanens és transzcendens szférák határvonala elmosódik, s a realitás mögül egyszer csak felbukkan a magasabb szintű valóság, amelyet azonban csakis az igaz szerelem hívhat elő. Nézzük most végig ezeket a *szürkületeket* alaposabban, különös tekintettel azokra a társotívumokra, melyek működésüket leginkább befolyásolják.

A történetképző motívumok kapcsolathálója (Serpentina, Lindhorst, Veronika)

A történet kezdetét jelentő alkonyi *szürkület*ben Anselmus az eszményi szerelemmel, s ennek hatására Atlantisz csodájával találkozik: hallani és érteni kezdi az őt körülvevő természet hangjait, s néhány pillanatra birtokába jut a mindent egyként való érzékelés (gyermeki) képességének; a költészet valódi gazdagságának. Megsejti egy magasabb világ létezését, s lelkében felébred az utána való vágyakozás (*Sehnsucht*). Az első *Dämmerung* jelentése tehát tökéletesen megfelel a novalisi regény ugyanezen motívumáénak. Novalis természetfilozófiájában az efféle víziók a *megsejtés* (*Ahnung*) fogalmával egyenértékűek. Ezeket ő a természet nagy titkosírásának (*große Chifferschrift*) megfejtéséhez szolgáló kulcsokként értelmezte,¹⁴⁹ melyek mindenütt és minden apró megnyilvánulásából kiolvashatók. Serpentina névéhez tehát, s a „benne lévő” kígyó-formához, éppen ez a novalisi gondolat adhatta az ötletet. A „*figura serpentinata*” nevezetű szépírástípus, mely eredetileg a manierista képzőművészet fogalmi terméke, a XVIII. század második felében poétikai és esztétikai vonatkozásban is különös jelentőségre tett szert William Hogarth *A szépség analízise* című művében.¹⁵⁰

Hogarth mozgás-elmélete folytonos átjárhatóságot posztulál idea és karikatúra között, s azt állítja, hogy a kígyózó vonalak ugyanolyan gyakran jelenhetnek meg a rút, mint a bájos ábrázolási formáiként – természeti képződményeken és művészeti alkotásokban egyaránt.¹⁵¹

¹⁴⁹ Novalis, *A kereszténység, avagy Európa; A szaiszi tanítványok*, ford. Óvári Csaba (Máriabesnyő: Attraktor, 2014), 7; Novalis természetfilozófiájáról ld.: Horváth Géza, „„A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis”: Novalis szeretetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytörredékben,” *Kellék: Filozófiai folyóirat*, 50. sz. (2013): 65–75.

¹⁵⁰ William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (London: John Reeves, 1753), különösen 59–68.

¹⁵¹ Erről ld. G. Oesterle, „Arabeske, Schrift, und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf”,” *Athenäum* 1 (1991): 77. Hoffmann műveinek első, összegyűjtött kiadását eredetileg a *Képek Hogarth nyomán* alcímmel tervezte megjelentetni. In E. T. A. Hoffmann, *Fantáziadarabok Callot modorában II/1*, ford. Horváth Géza, lekt. B. Gaál Márta (Budapest: Cartaphilus, 2007), 189.

Oesterle szerint Hoffmann maga is osztotta ezt a hogarthi véleményt (épp emiatt használ kígyóalakot a boszorkány félelmet keltő inkarnációjához is), s ennek megfelelően *Az arany virágcserep* fantasztikus világában számos megjelenésükre hívja fel a figyelmet. A bodzabokor ágain túl a *figura serpentina* ott húzódik az Elba fénylő hullámaiban, a női ruha-suhogásban, a puncs vibráló pezsgésében és Lindhorst arcjátékában, éppúgy, mint az arany virágcserep tükröző felületén vagy a régi kézírások vonalai közt. Érdeemes kiegészíteni ezt még néhány, magában a szövegben fellelhető kígyóvonallal is, melyek szintén a „hogarthi manír” megnyilvánulásai. Ugyanúgy „kiolvasható” a kígyó (*Schlange*) például abból a szerelmes mozdulatból, ahogy Phosphorus az újjáéledt Liliomot öleli magához: „der Jüngling Phosphorus umschlang sie vollglühenden Verlangens himmlischer Liebe” (34) (kiemelés tőlem), vagy Lindhorst aranypántjának formájából, melyet Anselmus időnként látni vél a homlokán: „durch die weißen Löckchen [...] *schlang* sich ein schmaler goldner Reif” (77) (kiemelés tőlem).¹⁵²

Serpentina kígyó alakjának eszerint többféle, nagyon is jelentős funkciója van Hoffmannál. Egyrészt, Anselmus másolói tevékenységéhez kötődően, az írás képe és a beszéd hangja közti „figurális átjárhatóság” biztosítása.¹⁵³ Ebben az aspektusban Serpentina – magával az írással való azonosíthatósága révén – ugyanúgy megjeleníti a nyelv materialitását, mint ahogy – Anselmus „hallucinációjának” bájos lányalakjaként – fenomenalitását is.¹⁵⁴ A hoffmanni diskurzus tehát a prosopopeia alakzatán keresztül a szerelem tárgyát az írás vizuális terébe és formáiba helyezi, illetve az írás intuíció által vezérelt aktusához rendeli hozzá, melynek transzcendentalitásában Serpentina ténylegesen is eggyé válhat a scriptorral.¹⁵⁵

Anselmus úgy érezte, mintha a bájos, kedves alak oly szorosan ölelné s fonná körül, hogy nélküle rezzeni és moccani sem tudna, s mintha Serpentina érverése dobbanna minden tagjában és idegszálában; itta minden szavát, mely lelke mélyéig hatolt, s ragyogó sugárként mennyei gyönyört lobbantott lángra benne.¹⁵⁶

Másrészt azonban Serpentina kígyóvá „redukálása” szándékos kifordítása is annak a novalisi szerelemfelfogásnak, mely az *Offerdingen*-regény egyik legalapvetőbb fogalmi szervezője, s amelyről a *Dämmerung*-motívum kapcsán részben már szó esett. Novalis szerint a tiszta,

¹⁵² A *Schlange* kifejezés a németben a kígyómozgásra utaló *schlingen*, *schlang*, *h. geschlungen*, ’körülfog, átfon, hurkol’ jelentésű ige tőhangváltós származéka. In Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, 340.

¹⁵³ Paul de Man, „Hypogramma és inskripció,” in *Olvasás és történelem: Válogatott írások*, ford. Nemes Péter (Budapest: Osiris, 2002), 405.

¹⁵⁴ A Hoffmann-szöveg nyilvánvaló kapcsolatban áll az irodalmi ábrázolás lehetőségeinek és korlátainak romantikus diskurzusával is, mely a nyelvet „általában vett jelrendszerként” fogja fel. Serpentina eszerint éppen az irodalom, vagyis az „írvabeszélő művészet” nyelvének ironikusan megszemélyesített médiumaként értelmezhető. Vö.: Oesterle, „Arabeske, Schrift, und Poesie,” 82–84; lásd még ehhez: Orosz Magdolna, „„A nyelv elégtelensége”: Képleírás a német romantikában,” *Jelenkor* 47, 7–8. sz. (2004): 766–779.

¹⁵⁵ Lásd még ehhez: Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900* (München: Fink, 1995), 119–225.

¹⁵⁶ AV 73.

érzékeken túli szerelem érzése nem evilágból ered; ezért az ilyen szerelemben való lelki egyesülés megadhatja a magasabb igazság felismerését és utat nyit a transzcendens felé.¹⁵⁷ Heinrich és Mathilde egymásra találása, s időtlen lelki frigye egyértelműen ezt jeleníti meg a regényben:

Igen, Mathilde, örökkévalóak vagyunk, mert szeretjük egymást. [...] Szent vagy, aki vágyaimat Isten elé viszed, aki által Ő megnyilatkozik nekem, aki révén Ő értenem adja szeretetének bőségét. Mi egyéb a vallás, mint szerető szívek végtelen egyetértése, múlatlan egyesülése? [...] Örökkéig lehelek benned, keblem szüntelenül magába fog szívni téged. Te vagy az isteni nagyszerűség; örök élet a legkedvesebb külsőben.¹⁵⁸

Ez a novalisi gondolat jól láthatóan a világokon átívelő, eszményi szerelem dantei motívumának „romantikus újjáélesztése”,¹⁵⁹ így Mathilde nevével Novalis vélhetőleg szándékosan is az *Isteni színjáték* Matildájára utal, aki Beatrice evilági előképeként, a Földi Paradicsomban válik Dante kísérőjévé, s megmeríti őt a Létbe és az Eunoé folyókban, hogy a költő bebocsátást nyerhessen a Mennyei Paradicsomba (*Purg.* 33. 142–145.). Az *Ofterdingen*ben ugyanezzel a megtisztulás-szimbólummal jelenítődik meg a világok közti átlépés (*Übergang*).

Heinrich sírva fakadt. Magához szorította Mathildét. »Hol a folyó?« – kérdezte könnyei között. »Hát nem látod a kék hullámokat fölöttünk?« Heinrich fölneézett: a kék áradat halkan hömpölygött a fejük fölött. »Hol vagyunk, drága Mathilde?« – »Szüleinknél.« – »Együtt maradunk?« – »Örökre.« – felelte Mathilde, majd ajkát Heinrichére szorította...¹⁶⁰

Serpentinához persze, fizikai adottságai miatt, képtelenség volna hozzárendelni bármi ehhez hasonló érzelmi megnyilvánulást, kígyó formájában ugyanakkor szintén egyértelműen kötődik Novalis poétikájához. A *Der Himmel war umzogen* című Novalis-versben nem csupán egy aranyoszöld kígyó szerepel az övével teljesen megegyező szimbolikus funkcióban, hanem az egész vers hovatovább azt a benyomást kelti, mintha *Az arany virágcserep* első *Dämmerung*-jelenete ennek „szerelemmel fűszerezett prózai átirata” lenne. Gardiner elemzése, amellet, hogy éppen azokra az alapvető motívumokra hívja fel a figyelmet (*Dämmerung, Erfüllung der Sehnsucht, Erkenntniss durch Vereinigung*), melyek Novalis szerelmi költészete mellett vallás-

¹⁵⁷ „Van néhány virág ezen a világon, melyek nem evilágból valók, melyek az itteni klímán nem nyílhatnak igazán, ezek valójában egy jobb, magasabb szintű létezés hírnökei és hívogató követői. Ide tartozik a vallás és a szerelem.” In Novalis, *Gesammelte Werke*, t. 5, szerk. K. Seelig (Herrliberg–Zürich: Buhl, 1945), 133.

¹⁵⁸ HvO 98–99.

¹⁵⁹ „A szerelem az igazságnak megfelelő fennkölt felfogásban nem más, mint a léleknek szerelme tárgyával való lelki egyesülése.” In *Dante összes művei*, szerk. Kardos Tibor (Budapest: Helikon, 1962), 122–123. A Dante–Novalis párhuzamról ld. még: G. Bianquis, „L’influence de Dante sur la littérature allemande,” *Études italiennes* 3 (1921): 140.

¹⁶⁰ HvO 89.

és természetfilozófiájának is állandó elemei, a kígyó-alakját szintén egyértelműen a Kedveshez kapcsolja.¹⁶¹

Die Königin der Schlangen
Schlich durch die Dämmerung.
Sie schien gleich goldnen Spangen,
In wunderbarem Prunk.

Ihr Krönchen sah ich funkeln
Mit bunten Strahlen weit,
Und alles war im Dunkeln
Mit grünem Gold bestreut.

Ich nahte mich ihr leise
Und traf sie mit dem Zweig,
So wunderbarerweise
Ward ich unsäglich reich.¹⁶²

Serpentina eszerint maga azonosítja be félreérthetetlenül azt az elméleti-metaforikus jelentéstartalmat, melynek egyúttal lehető legkörültekintőbben megalkotott karikatúrája is; s mint ilyen, végső soron viccet csinál az egész novalisi szerelemfelfogásból. Hoffmann szüzséje szerint az eszményi szerelem nem képes már a maga teljességében megmutatkozni ezen a világon, s afféle „attribútumként” lehet csak jelen, mint amelyekben az ókor antropomorf isteneit tisztelték.¹⁶³ Ahhoz azonban, hogy valaki beleszeressen egy kis zöld kígyóba annak sötétkéi szemein keresztül, s azt remélje, hogy egyszer, egy magasabb valóságban majd egymáséi lesznek – valljuk be – különösen erős hitre van szükség. Nem véletlen hát, hogy Dante Matildájával és Novalis Mathildéjével ellentétben, akik mindketten „hagyományos” beavatási szertartást végeznek a maguk folyóvizeivel, Serpentina, szegény, hiába szólítgatja Anselmust az Elba hullámai közül (szintén a teljes lelki megtisztulás lehetőségével kecsegtetve őt), a diák nem tudja eldönteni, hogy az aranyoszöld kígyót vagy a városi fények csillogó tükörképét látja-e valójában.

Anselmus diák majd’ eszét vesztette, mert bensőjében örült meghasonlottság támadt, melyet hiába igyekezett csillapítani. [...] egy soha nem érzett érzés – maga sem tudta, hogy gyönyör-e, avagy fájdalom – szorította görcsösen a keblét, és amint a hajós a vízbe merítette evezőjét, úgy, hogy a víz dühödten kacskaringózva, majd a magasba szökvén felcsattant és zúgott, Anselmus diák a robaj közepette titokzatos sustorgást és suttogást hallott: »Anselmus! Anselmus! Hát nem látsz bennünket? Előtted suhanunk!« »Húgocskád tekint rád újra – higgy – higgy – higgy bennünk.« És a diák úgy érezte, mintha három aranyzöld csík visszfényét látná. Amikor azonban igencsak

¹⁶¹ Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*, 328.

¹⁶² Novalis, *Schriften II*, szerk. Ludwig Tieck és Friedrich Schlegel (Berlin: Reimer, 1837), 52.

¹⁶³ Ebben a vonatkozásában Isishez, „a tudás elfátyolozott istennőjéhez” kötődik, akinek alakja szintén erősen kapcsolódik Novalis poétikájához (ld. pl. a *Jácint és Rózsavirág* című mesét).

búskomoran a vízre meredt, hogy nem tekintenek-e fel a hullámokból a bűbajos szemek, jól látta, hogy a tükröződést csupán a közeli házak kivilágított ablakai okozták.¹⁶⁴

A második *szürkül*ben (*Dämmerung*) Lindhorst felfedi Anselmus előtt a bodzabokor alatt átélt látomás igazi jelentését, s ennek hatására a fiú elhatározza, hogy másnap hozzáfog a régi kéziratok másolásához (a novalisi *Suchen* megfelelő tevékenysége). Lindhorst tehát egyértelműen az elérni kívánt rév felé irányítja Anselmust, illetve ettől kezdve ő maga veszi kézbe a fiú további sorsát. A *mester-* vagy *tanító motívum* szintén az *Ofterdingen*ből való átvétel, ahol Klingsohr, a nagy költő, ajánlja fel Heinrichnek, hogy a megfelelő módszerekkel belőle is „költőt farag”:

A poézis leginkább azt követeli meg – folytatá Klingsohr – hogy szigorú művészetként műveljék. Pusztá élvezetként megszűnik poézis lenni. [...] Ha pedig reám bízod magadat, egy nap sem fog elmúlni fölöttem anélkül, hogy gazdagodna tudásod és hasznos belátásokra tennél szert.¹⁶⁵

Heinrich természetesen azonnal aktív részese kíván lenni a Klingsohr által felvázolt programnak és szívből hálás a felkínált lehetőségért:

Óh, drága mester, minő csodás életet szántál nekem! Irányításoddal fogom csak észbevenni, micsoda nemes cél áll előttem, s hogy ezt, ha valamiképpen, csakis tanácsaid révén érhetem el.¹⁶⁶

Anselmus esetében viszont ennek épp az ellenkezőjéről van szó: nem csak hogy fogalma sincs róla, miért másoltatják vele a kéziratokat, de Lindhorst még fizet is neki a képzésen való részvételért! További jelentős különbség, hogy Lindhorst, Klingsohrral ellentétben, nem is annyira a költészet varázsának birtokosaként jelenik meg a műben, sokkal inkább, mint afféle hóbortos alkímista mágus. Az *arany virágcserep* alkímiai diskurzusban való értelmezése egyébként is igen komoly potenciált rejt magában, elsősorban épp Anselmus másolói tevékenységéhez kötődően.

Mint ismeretes, az alkímia igazi célja nem a fizikai értelemben vett aranycsinálás, hanem az emberi lélek szimbolikus megtisztítása.¹⁶⁷ Az allegorikus jelentésű alkímiai szövegek tanulmányozása, mely az alkímista hermeneutikus tevékenységének alapja, valójában a praxist végző személy lelki transzmutációjához, vagyis a lélek arannyá változtatásához (halhatatlanná

¹⁶⁴ AV 19–20.

¹⁶⁵ HvO 93.

¹⁶⁶ HvO 93.

¹⁶⁷ Erről bővebben ld.: Carl Gustav Jung, *Az alkímiai konjunkció* (Nyíregyháza: Kötet Kiadó, 1994); Umberto Eco, „Az alkímiai diskurzus és az elhalasztott titok,” in *Az értelmezés határai* (Budapest: Európa, 2013), 108–133.

tételéhez) vezet.¹⁶⁸ Anselmus ilyen értelemben vett lelki megtisztulása tehát éppen azáltal veszi kezdetét, hogy az aranyárga folyadék segítségével ártalmatlanná teszi a boszorkányt (*sublimatio*), és sikerül bejutnia Lindhorsthoz.¹⁶⁹ A különös jelekkel teleírt pergamentekercseken végzett másolói munka, a Lindthorsttal való közös étkezések és Serpentina meséje, a teljes megtisztulást szimbolizáló kristálypalackig, illetve a szerelmesek végső egyesülésig mind-mind részét képezik annak az okkult, alkímiai tevékenységnek, melyet Lindhorst a fiú tudta nélkül hajt végre rajta.¹⁷⁰ Érezhető hát, hogy a szövegben lévő alkímiai allegóriák eleve vegyítve vannak némi komikummal is. Végül az Atlantiszba való átjutás szándékosan túldimenzionált, s magával Atlantisszal teljesen inkompatibilis szimbólumai az egész kontextust is messzire átlendítik a nevetségesség határain, s mintegy önmaga paródiájává változtatják át (az arany virágcserep rekvizítumának jelentése alkímiai kontextusban pl. nem lehet más, mint maga a Szent Grál, a belőle sarjadó tűzliliomé pedig a benne őrzött krisztusi vér).

A hoffmanni szubverzió végül az utolsó *szürkület*ben (*Dämmerung*) következik be, éppen azáltal, hogy valójában *semmi sem történik*. Anselmus ekkor először is nem ott van, ahol lennie kéne, ráadásul Veronikának sikerül teljesen el is csábítania.

Anselmus diák tehát belátta, hogy késő volna elindulni Lindhorst levéltárhoz, és annál szívesebben teljesítette az aligazgató kívánságát, mivel így egész nap láthatta Veronikát, s számíthatott egy-egy titkos pillantásra, gyöngéd kézszorításra, sőt talán még egy csókra is. Ily magasra szöktek hát Anselmus diák vágyai és reményei, és egyre kellemesebben érezte magát, minél inkább meggyőződött arról, hogy hamarosan teljesen megszabadul fantasztikus képzelgéseitől, melyek kötözni való bolondot csinálhattak volna belőle.¹⁷¹

Emiatt nem találhat rá az új világra, holott ennek itt és most meg kellene történnie, hiszen Novalisnál a harmadik *Dämmerung* éppen ezt a funkciót tölti be. *Az arany virágcserep* utolsó *szürkületét* azonban az ellenséges erők beavatottjának, Veronikának jelenléte teljesen működésképtelenné teszi: Anselmus meghasonlik Serpentina iránti hitében és szerelmében, álmai pedig a nyárspolgári értékrend keretei közé szorulnak vissza.

¹⁶⁸ Kis Gábor, „Anselmus, Aureliano és a Bölcsek köve (Az arany virágcserep és a Száz év magány alkímiai kontextusban),” *Alföld* 63, 2. sz. (2012): 96.

¹⁶⁹ A finomítás vagy *sublimatio*, az első számú alkímiai művelet; így nevezik minden földszerű anyag eltávolítását a megmunkálendő fémből. In Hamvas Béla, *Tabula Smaragdina* (Budapest: Magvető, 1988), 42–47. Mindez tehát megfeleltethető a boszorkány sötét mágijának, melynek közvetlen hatása alól Anselmus ettől kezdve valóban kivonódik.

¹⁷⁰ Megjegyzendő, hogy *Az arany virágcserep* szerzői szubjektuma írás közben valójában maga is az aranycsinálás egy módját (az alkotás aktusában való megtisztulás lehetőségét) kutatja. A narratív fikció szintjén emiatt öhozza kötődik az, a tizenkét vigília által szimbolizált hermetikus újjászületés-sorozat, amely végül őt is ugyanoda vezeti el, mint korábban a főhőst – Atlantiszba.

¹⁷¹ AV 83.

Az arany virágcserepben Veronika az evilági szerelmet testesíti meg, Serpentinával ellentétben a szó minden evilági értelmében, illetve ezzel együtt a főhősre leselkedő szürke filiszterlét beteljesülésének veszélyét is. Itt érdemes felfigyelni arra, hogy már Novalisnál szerepel egy Veronika nevű lányalak, akinek hivatása nagyon hasonlóan tűnik az imént leírtakhoz. Funkcióját leginkább az adja, hogy saját kontraszjaként minél több tekintetben emelje ki Mathilde idoneitását, – minthogy ő maga egyáltalán nem illik Heinrichhez. Kizárólag azon az estén jelenik meg a történetben, amikor a főhős először találkozik Mathildével, s ottléte, nem számottevő mértékben ugyan, mégis Heinrich és Mathilde egymásra találásával ellentétes irányban hat.

Amilyen keveset szólt Mathilde, olyan bőbeszédű volt Veronika, Heinrich másik asztalszomszédja. [...] Egy és más elszállt Heinrich füle mellett; lélekben ő táncolt még, s bizony szívesen fordult volna többször is jobb kéz felé. Végül Klingsohr vetett véget Veronika csácsogásának.¹⁷²

Veronika alakja alig van kidolgozva a regényben, s a történet szempontjából szinte elhanyagolható. Heinrich számára ő jelenthetné az evilági szerelemet, amire persze nincs komoly esély, hiszen kezdettől fogva egyértelmű, hogy a fiú párja csakis a nagy költő egyetlen leánya, Mathilde lehet.

Hoffmannak viszont éppen Veronika kell. Ezért nem csupán átveszi Novalistól, hanem Serpentinaéhoz hasonló, igéző kék szemeket is ad neki, s Anselmuson kívül egyedül őt, rövid személyleírással ellátva állítja az olvasó elé: „ein recht hübsches *blühendes* Mädchen” (18) (kiemelés tőlem).¹⁷³ Benne látszik tehát tetőfokára hágni az a dezillúzió, melynek szellemében Hoffmann egymás után kasztrálja az *Ofterdingen*-t, s egyben a novalisi poézis legismertebb motívumait. Veronika neve (*Veronica officinális*, közismert vadvirág) tudniillik nem más, mint a *kék virág* egyetlen metaforikus megjelenési formája *Az arany virágcserepben*.¹⁷⁴

A *kék virág* közismerten Novalis transzcendentális költészetének¹⁷⁵ legfőbb motívuma: elsősorban a *szerelem*, s ezáltal természetesen a *poézis* szimbóluma. Emellett, mint növény, megjeleníti a két világ (*Sein – Dasein*) közti átmenet lehetőségét, s ezt összekapcsolva az első kettővel, jelenti a *tökéletes harmónia* transzcendens birodalmát, illetve ennek egyik

¹⁷² HvO 81–82.

¹⁷³ „egy nagyon csinos, tizenhat éves, *bimbózó* leány” AV 20.

¹⁷⁴ Lásd: „*Veronica officinális*,” in Dietmar Aichele és Marianne Golte-Bechtle, *Mi virít itt?: Virágkalauz* (Budapest: Cicero, 1991), 308.

¹⁷⁵ Lothar Pikulik, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung* (München: Beck, 2000), 219–222.

allegóriájaként magát Atlantiszt.¹⁷⁶ Mindezek alapján a *kék virág* egyértelműen az *Ofterdingen*-regény központi mozgatója, s első pillanattól kezdve vezeti a főhőst a költővé válás útján, Mathilde megtalálása, illetve végső célként a kettejük szerelméből megszülető abszolút poézis megvalósulása felé.

Mindezek alapján *Az arany virágcserep* Veronikája leginkább úgy definiálható, mint az eredeti *kék virág* „hamis tükörképének” megszemélyesített motívuma. Anselmus iránta való vonzódása tisztán csak fizikai vágyként jelenik meg a szövegben, mely egyszerű, földhöz ragadt álmokat plántál a szívébe, s folyamatosan elválasztani igyekszik őt Atlantisztól. Neki köszönhetően Anselmus a legnagyobb próbatételt bukja el, valójában már azelőtt, hogy a harmadik *Dämmerung* egyáltalán elkezdődne.

Mikor Anselmus diák illedelmesen és udvariasan kezét csókolt Veronikának, érezte, hogy enyhén megszorítják a kezét, és ettől minden tagja és idegszála megremegett. Veronika maga volt a derű és báj, s amikor Paulmann aligazgató elvonult dolgozószobájába, mindenféle huncutkodással és incselkedéssel annyira felizgatta Anselmust, hogy az megfélemedezett félszégéről és végül még fogócskázott is a pajkos kisasszonnyal a szobában. [...]

Szívből nevetnie kellett, amiért azt képzelte, hogy egy kis kígyóba szerelmes, és egy magas beosztású titkos levéltárost szalamandernek tartott. [...]

»Ah, mily boldog vagyok« sóhajtott fel elragadtatva a diák, »amit tegnap csak álmodtam, mára valósággá és ténylegessé vált.«

»És igazán feleségül kívánsz venni, ha udvari tanácsos leszel?« kérdezte Veronika.

»Okvetlenül!« felelte Anselmus diák...¹⁷⁷

Feltehetőleg ezért nincs is ennek a *szürkületnek* szövegbeli „párja,” hiszen valódi funkcióját egyáltalán nem képes ellátni. Ezt teszi egyértelművé a kávé élvezetes elfogyasztása: „als der Kaffee genossen und die Dämmerung bereits eingebrochen” (109), mely színével, de a kávéfőző által is (másutt a boszorkány megjelenésére szolgáló közvetítő eszköz), egyértelműen jelzi, hogy Anselmus felett a sötét erő vette át a hatalmat. Hiába érkezik meg a *szürkülettel* aztán ismét maga Lindhorst is, aki a szellem lángoló szikrájaként úszik a puncsos tálban egész este: Anselmus lelki egyensúlyát már nem lehet visszabillenteni, csak kétségbeesése fokozódik az örület határáig.

Hoffmann ezzel ténylegesen is a feje tetejére állítja a novalisi *Dämmerung*-motívumot, hiszen épp a harmadik *szürkület*, melynek eredeti rendeltetése szerint már a transzcendens, illetve Atlantisz világa felé kellett volna utat nyitnia, ez a harmadik *szürkület* teljesíti be a főhős evilági végzetét, a *köménytörökség* legvégső stádiumát. Anselmus eljövendő nyárspolgári

¹⁷⁶ B. Gaál Márta, „Novalis: Heinrich von Ofterdingen,” in *Huszonöt fontos német regény: Műelemzések*, szerk. Ambrus Éva (Budapest: Maecenas–Lord, 1996), 28–30; Lothar Pikulik, *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung* (München: C. H. Beck, 1992), 224–226.

¹⁷⁷ AV 81–82.

egzisztenciája ezen a ponton szinte láthatóvá válik: ízlésesen berendezett polgárlakás a Schossgasse-n, a szalonban Veronika s egy tál gőzölgő leves várja a munkából hazatérő titkos tanácsost. Másnap tehát ez a „*köménytörök*-Anselmus” érkezik meg a szokásos másolói munkára, aki nem látja Lindhorst házának csodáit, s természetesen pacát ejt az iratokra – miáltal a *gyermeki költői lélek* kudarca is saját korábbi megnyilvánulási formáinak megfelelően válik teljessé.

Ekkor, mintegy *deus ex machina* jelenik meg a kristály, az alkímia legmagasabb fokú tisztítószimbóluma, melynek purgáló ereje még egy utolsó reménysugár lehet Anselmus és Serpentina szerelmének beteljesülésére. Anselmus büntetése a kristálypalack-fogság, s igazából ott következik be az a "megtisztulás", ami Danténál Matildához és az Evilági Paradicsom határfolyóihoz, Heinrich esetében pedig Mathildéhez és a kék áradathoz köthető. Így végül, habár csak Lindhorst mágiája által, a palackba záródva, de Anselmusnak is sikerül átkelnie az Elba *hídján* – és mégiscsak elnyerheti az „igaz szerelmet.”

A kék szín vonzásában

Az eddig tárgyalt kapcsolati elemek mellett, *Az arany virágcserep* leglátványosabban Novalishoz kötődő motívuma kétségkívül maga a *kék* szín, melynek nem csupán szövegbeli halmozott előfordulása árulkodó (harminckét alkalom), hanem minden kontextusában tökéletesen értelmezhető is a „novalisi eredet szerint”. Novalis alkotói intenciójának megfelelően az *Ofterdingen* regényi szüzséjét teljesen áthatja a *kék*,¹⁷⁸ s bizonyos értelemben önmagában is képes szimbolizálni mindazt, amit a *kék virág*; legegyszerűbben a transzcendens vonzásának állandó allegóriájaként magyarázható. Ennek megfelelően Serpentina sötétkék szemeiben a földöntúli-makulátlan, míg Veronikáéban az evilági-érzéki *szerelem* tükröződik. Lindhorst azúrkék könyvtárszobájának falai a *költészet* itteni birodalmát határolják, s kötik össze az ottanival. Ugyanígy *túlvilági erők* manifesztálódnak a különféle varázslások alkalmával cikázó kék villámokban, s az ég távoli kékje is egy elérhetetlennek tűnő, *magasabb létezés* lehetőségét rejt magában. Végül, a tizenkettedik vigília kék lánggal lobogó itala – mintegy a transzcendentális szerelemfelfogás végső lefokozásaként – az *Atlantiszba való átkeléshez* szükséges beavatási rítust jelképezi.

A *kék* színben tehát mindig ugyanazok a transzcendens tartalmak mutatkoznak meg; ez a logika a hoffmanni szöveg egészében töretlenül nyomon követhető. Mégis van a *kék*nek egy

¹⁷⁸ Vö. Novalis megjegyzésével a *Berlini vázlatok* között: „Szinárnyalat. Minden kék a könyvemben” HvO 165.

olyan előfordulása, amelyik valahogy kilóg ebből a sorból. Noha első pillantásra Heerbrand kék zsebkendője sem tűnik kakukktojásnak, hiszen az előbbieket szerint ez is tökéletesen beazonosítható lehet akár a Veronika iránt érzett *titkos szerelem*, akár a *költészet iránti eltitkolt vonzalom* metaforájaként. Tárgyi-fizikai megjelenésében mégis messze elmarad a *kék szín* eddigi „hordozói” mögött, nem beszélve arról az evilági, patológiás rendeltetésről, melyre egy zsebkendő általában szolgál – s amely felől az eredeti német kifejezés (*Scnupftuch – Schnupfen: 'nátha'*) egyébként kétséget sem hagy. Az irattáros kék zsebkendője ez alapján nem más, mint a mágikus, éteri *kékség* teljes profanizációjának eszköze, mely vaskos humorral bagatellizálja el, s teszi nevetségessé az eredeti Novalis-motívumot. Megjegyzendő, hogy Heerbrand zsebkendője a *kék szín* utolsó evilági manifesztációja a mű szövegében, s a *kék* ezután csak Lindhorst és a fiktív elbeszélő kapcsolati elemeként jelenik meg újra; ekkor már mintegy a szerzői szubjektum túlvilági utazását készítve elő.

2.3.2. Atlantisz – a transzcendens világ mint a szöveg anomáliája

„A szellemek világa nyitva,
tenlelked zárt; szived meredt.
Fel hát, diák, s a hajnalpírba¹⁷⁹
fűröszd meg földi kebledet.”
/Goethe: *Faust*/¹⁸⁰

Atlantisz csodálatos birodalma a mű első *szürkületében* nyilatkozik meg Anselmusnak, s a Serpentina iránt fellobbant szerelemben a tökéletes természeti harmóniát tapasztalja meg. A pillanatnyi idill egységében maga is megérti a bodzabokor, az esti szellő vagy épp a napsugarak hangját, csakúgy, mint a virágok illatának énekét (*natura loquitur*). Ez a leírás tökéletesen megfelel Novalis *Aranykor* fogalmának, mely az „ősharmónia” állapotát jelenti, mikor a szavak igéző ereje még egyaránt ismert volt a természet élő és élettelen elemei előtt.¹⁸¹ Ennek, a valaha létezett *Földi Aranykornak* emlékképe az *Ofterdingen* első, Hérodotosz nyomán keletkezett meséjében, Arión történetén keresztül jelenik meg először,¹⁸² míg a harmadik fejezet Atlantisz meséje már a költővé válás allegóriájaként értelmezhető. A novalisi Atlantisz tehát az eredeti

¹⁷⁹ Goethe ezen a szöveghelyen több utalást is tesz Jakob Böhmére, ezek egyike a *hajnalpír* kifejezés, mely Böhme első és legismertebb könyvének címére (*Aurora oder Morgenröte im Aufgang, 1605*) utal.

¹⁸⁰ Goethe, *Faust*, ford. Jékely Zoltán és Kálnoky László (Budapest: Európa, 2005), 23.

¹⁸¹ Novalis, *A kereszténység, avagy Európa; A szaiszi tanítványok*, 28–34.

¹⁸² Hérodotosz, *A görög-perzsa háború*, ford. Muraközi Gyula (Budapest: Osiris, 1997), 18–19.

mitologéma új szüzsével ellátott, utópikus jelentéstartalommal mesévé bővített változata, mely a Novalisra jellemző triadikus felépítést követi (harmónia – harmónia felbomlása – harmónia helyreállítása).¹⁸³ Ugyanez az Aranykor,¹⁸⁴ illetve maga Atlantisz a regény egyre magasabb szinteken ismétlődő cselekménysorozatának betetőzésével, a történet során poétává váló Heinrich költészetének varázsából teremtdőtt volna újjá.¹⁸⁵ Ennek a klingsohri mese szolgál ugyanilyen beágyazott, párhuzamos allegóriájaként, melyben *János jelenéseinek* biblikus világa az északi mitológiával és Jakob Böhme misztikájával fonódik össze.”¹⁸⁶

Az arany virágcserep történeti struktúrájában nincs ilyen allegorikus azonosság az elbeszélés egyes szintjei között. Az intradiegetikus narrációk,¹⁸⁷ a novalisi mesékkel ellentétben, egyetlen fabula egymást követő részei, s habár ugyanazon triadikus felosztás szerint, az elsődleges történet szüzséjétől mégis teljesen különböző modell alapján cselekményesítik és szemantizálják újjá az Atlantisz-mitologémát. Fontos kiemelni továbbá, hogy a hoffmanni eljárás korántsem vezetett olyan egyértelmű eredményre, mint a Novalis-regény; s *Az arany virágcserep* „Atlantisz-mítoszának” interpretációja jelentős méretű vélemény-kavalkádot generált a szakirodalomban. Máig tisztázatlan a kérdés, hogy ezek a szövegrészek visszavezethetők-e Hoffmann egyéb saját, illetve más kortárs szerző/filozófus írásaira, vagy nincs „semmilyen mélyebb jelentéstartalmuk”, és kizárólag ebből a műből kell őket eredeztetnünk. A vélemények egyik fő irányvonala ennek megfelelően a romantikus, műmesei artisztikum fokozott, ha tetszik, hoffmanni megnyilvánulásaként értékeli őket. A másik ág képviselői viszont játékos tréfának tartják Atlantiszt, s rendszerint valamiféle *Aranykor-paródiaként* értelmezik, szintén anélkül azonban, hogy bármilyen konkrét jelentéstartalmat rendelnének hozzá – némelyek (ad absurdum) kifejezetten azt állítják, hogy Hoffmann eredeti szándéka éppen az olvasó „kétségbe ejtése” lett volna.¹⁸⁸

Nézetem szerint ezt a kérdést is az intertextualitás vizsgálata felől érdemes megközelíteni, s magából a szövegből próbálni meg „előhívni” Atlantiszt. Ennek megfelelően kiindulásként az olvasó és a szöveg közti afféle *kommunikációs anomáliaként* fogadjuk el, mint amelyről Riffaterre beszél, s amely „nem csak azért erőlteti magát az olvasóra, mert

¹⁸³ Orosz, „„Árkádiában éltem én is”, avagy aranykor a virágcserepben,” 174–178.

¹⁸⁴ A novalisi Aranykor-konceptióról s a romantika mítoszteremtő programjáról ld. még: Frode Helmich Pedersen, „Mythos und 'Goldene Zeit' bei Hermann Broch und Novalis,” *ZMG* (2015): 105–118.

¹⁸⁵ Vö. pl. a Tieck-féle befejezés egyik vázlatpontjával: „Végső álom és felébredés. Klingsohr visszatér, mint Atlantisz királya.” HvO 152

¹⁸⁶ Vö. Márton László jegyzetével: HvO 183.

¹⁸⁷ Értve ez alatt a narráción belüli másodlagos narrációt, mikor az elbeszélés aktusa maga is az elbeszélés részét képezi. In Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, ford. Jane E. Lewin (Ithaca–New York: Cornell University Press, 1983), 212–262.

¹⁸⁸ Stefan Kraus, *E. T. A. Hoffmanns "Der goldene Topf": Über die Konstruktion eines "Fantasiestücks"* (Hamburg: disserta Verlag, 2014), 70–73.

megnehezíti a feladatát, mert zavarja, hanem mert azt sejteti meg vele, hogy ehhez a nehézséghez egy megoldás is tartozik, hogy egy norma az ellenpontja ennek az anomáliának.”¹⁸⁹ Úgy gondolom, Hoffmann igen különlegesen járt el saját Atlantiszának megalkotásakor. Egyfelől persze valóban „titkosította,” hiszen a beavatott szereplők (Lindhorst és Serpentina) az elsődleges narráció alapján teljességgel azonosíthatatlan szimbólumok mentén beszélnek róla, másrészt viszont, a mű szövegébe mégiscsak bele van kódolva minden, a szimbólumok megfejtéséhez szükséges információ, csupán a megfelelő intertextust kell hozzá megtalálni.

Ebben természetesen szintén Novalist, illetve az ő transzcendens-felfogásának azon elemeit tekinthetjük iránymutatónak, melyek az *Ofterdingen* történetstruktúrájában markánsan vannak jelen, s emellett egyértelműen Jakob Böhme misztikus teozófiájához köthetők. Ilyen például Heinrich metempsichózis a regény második, befejezetlen részében,¹⁹⁰ mely végső soron megfeleltethető Böhme egyik legfontosabb filozófiai elvével, mely ugyanígy az ember saját lelkébe helyezi az intellektuális világot.¹⁹¹ Szintén népszerű, böhmei tanítás a szó teremtő erejébe vetett hit,¹⁹² mely egyben az *Ofterdingen* regény egyik elméleti alapköve is, vagy a morális asztronómia szükségszerűsége, melynek novalisi megtestesülése Astralis.¹⁹³ Nem véletlen hát, hogy Böhmének több allegóriája is van a regényben. Az első részben ő az a bányász, akitől Heinrich a misztikus természetszemlélet alapjait sajátítja el, a második részben pedig ugyancsak őt jeleníti meg Sylvester, aki spirituális vezetőként kíséri a fiút annak belső/magasabb szintű utazásán. Sylvester emellett azonos a regény kezdetekor megjelenő vándorral is, akitől a főhős először hall a kék virágról, illetve akivel Heinrich apja is ugyanígy találkozott annak idején.

Kézenfekvő hipotézis, hogy *Az arany virágcserep* Atlantisz-ábrázolása ugyanúgy novalisi mintát követ, mint ahogy ez Drezda immanens, hétköznapi világának esetében kimutatható. Novalis mintája viszont „túlvilági vonatkozásban” egyértelműen Jakob Böhme volt;¹⁹⁴ ebből következik tehát, hogy Hoffmann is az ő misztikus írásait vehette alapul. Megerősíti ezt a feltevést Atlantisz első, implicit megjelenése a szövegben, rögtön az Elba-parti *szürkülettel* együtt – mintegy a *Linkische Paradise*, vagyis a „filiszter-paradicsom” ellenpólusaként: „aus

¹⁸⁹ Riffaterre, „Az intertextus nyoma” (1996), 68.

¹⁹⁰ „A jövő világát a fantázia vagy a magasságba vagy a mélységbe helyezi, vagy a metempsichózisba, hozzánk: utazásról álmodunk a világmindenségén át – ámde nincs-e bennünk a világmindenség?” In Novalis, *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften* (Köln: Könemann, 1996), 103.

¹⁹¹ G. W. F. Hegel, *Előadások a filozófia történetéről* III., ford. Szemere Samu, Szigeti József, Molnár Erik, Mátrai László, szerk., (Budapest: Akadémiai, 1977), 217.

¹⁹² Ráfi Dénes, „Az »együgyű« Jakob Böhme és szóalkímiája”, *Különbség* (1993/1): 9–25.

¹⁹³ Vö. Márton László jegyzetével: HvO 187.

¹⁹⁴ Vö. Novalis megjegyzésével a *Berlini vázlatok* között: „A könyv befejezése Jakob Böhme szerint.” HvO 162.

tiefer Dämmerung gaben die zackichten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande” (11).¹⁹⁵

Egyértelmű, hogy a *Böhmerlande* ('Csehhon') kifejezés ebben a szöveggörnyezetben Atlantisz birodalmának Böhme nevét rejtő metaforája, noha természetesen ugyanilyen helytálló része az adott geográfiai helymeghatározásnak is. Észlelése így – Riffaterre kifejezésével élve – erősen *aleatorikus*, ahhoz azonban, hogy teljesen tudatos és szándékos utalásról van szó, kétség sem férhet. Ezt egyrészt a kifejezés *Dämmerung*-motívummal való teljes összeforrottsága pontosan érzékelteti, másrészt érdemes ehhez hozzáolvasni még egy részletet a negyedik vigíliából, amely szintén Atlantiszt idézi meg egy másik metafora segítségével: „wie eines pukhafte Erscheinung das alltägliche Leben ganz gewöhnlicher Menschen ins *Blaue* hinausrückte”¹⁹⁶ (43 – kiemelés tőlem). Látható, hogy *Böhmerlande* nagyon hasonló szöveggörnyezetben, s teljesen ugyanúgy szimbolizálja Atlantiszt, mint a *távoli kékség*, mindezt ráadásul – saját bevallása szerint – a fiktív szerző is igyekszik megsejtetni az olvasóval: „Ekkor azt hiszed majd, hogy e káprázatos birodalom közelebb van hozzád, mint máskülönben gondolnád, és ezt tiszta szívvel kívánom neked, és azon iparkodom, hogy ilyenénképpen legalábbis megsejtessem veled” (34). Erre a kijelentésre, úgy gondolom, nem kell különösebb metaértelmezést erőltetni ahhoz, hogy akár ezekre, a szövegbe rejtett „Atlantisz-kulcsokra” is vonatkoztathassuk a sejtetés szándékát.

Konkrétan Atlantiszról Lindhorst beszél először a harmadik vigíliában: ekkor s tőle ismerhetjük meg a szellembirodalom kozmogóniáját. Története végén pedig nem kevesebbet állít hitetlenkedő közönségének, mint hogy: „aber es ist dessen unerachtet nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint, sondern *buchstäblich wahr*”¹⁹⁷ (36 – kiemelés tőlem). A „betű szerinti igazság,” Böhme egyik kulcsfogalma, mely már az *Aurorában* is szerepel, mintegy a misztikus igazság megkérdőjelezhetetlenségének igazolására. A szakirodalmat ma is egységes zavar jellemzi Böhme iskolázottságát, illetve *Biblián* kívüli olvasottságát illetően, különös tekintettel arra, hogy latinul nem tudott. Az egyetlen szerző, akiről biztosan állítható, hogy Böhme ismerte egynémely írását, Theophrastus Bombast von Hohenheim,¹⁹⁸ azaz Paracelsus, akinek itteni relevanciája abból is fakad, hogy a *De nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de ceteris spiritibus* című írásában ő azonosította a

¹⁹⁵ „és a mély alkonyból csipkés tarajú hegyek adtak hírt a messzi Csehhonról” AV 10.

¹⁹⁶ „melyek [ti. Anselmus csodálatos kalandjai] kísérteties jelenéseként az egészen közönséges emberek mindennapi életét oly távoli messzeségbe röpítik” AV 33.

¹⁹⁷ „mindazonáltal a legkevésbé sem zagyvaságnak vagy akár csak allegorikus ábrázolásnak szántam; egytől egyig minden szava igaz” AV 28.

¹⁹⁸ Christoph Helfferich, *Geschichte der Philosophie* (Stuttgart: Metzler, 1992), 150.

szalamandrá a *tűz elementáljaként*.¹⁹⁹

Az intertextus közvetlen nyomai

Hoffmann számára a böhmei misztika a kortárs irodalmi divat²⁰⁰ részeként természetesen ismert volt. A hozzá való elméleti viszony vizsgálatára Hans-Dieter Holzhausen vállalkozott egy tanulmányban, részben Eckhart Kleßmann Hoffmann-életrajza alapján (illetve ennek bizonyos megállapításait helyesbítve). Állítása szerint, habár Böhme hatása Hoffmann több művében kimutatható, ez korántsem jelenti kritika nélküli azonosulását a böhmei filozófiával, sőt egy igen alapvető szembenállásra hívja fel a figyelmet.²⁰¹ Böhme talán leglényegesebb tanítása, melyről a *betű szerinti igazság* kapcsán részben szó esett, hogy a másvilág felismerése, vagyis a magasabb szellem általi inspiráció, nem lehet az ember befolyása alatt; csakis a kiválasztottak kaphatják meg látomások formájában, ajándéku – tanúság erre saját életútja is.

Épp ezért a művészetet és a tudományokat Böhme olyan emberi, következésképp hamis érdemeknek tartja, melyeken keresztül sosem válhat megismerhetővé az igazi transzcendens. Mindezt szemléletesen, s egy eléggé önkényesen citált bibliai utalás kíséretében (Ján. 10,1-11.) magyarázza el a *De incarnatione verbi* című művében. Eszerint a „Régi Ádám” a művészet és tudományon keresztül akar bejutni [ti. a juhok aklába], azt gondolva, hogy a *betűkben* maga Krisztus is megragadható, de ő tolvaj és rabló, hiszen Krisztus azt mondta „a ki nem az ajtón megy be a juhok aklába, hanem másunnan hág be, tolvaj az és rabló. A ki pedig az ajtón megy be, a juhok pásztora az. [...] Bizony, bizony mondom néktek, hogy én vagyok a juhok ajtaja.”²⁰² A műveletlen, kérdéses olvasottsággal rendelkező Böhme tehát elég elmarasztaló véleménnyel van mindenféle művészetről és tudományról, azok „beavatott” művelőivel egyetemben.²⁰³

¹⁹⁹ Az emberiség és a természet közt fennálló konfliktus alapmotívuma Fouqué *Udine* című meséjében jelenik meg először, melynek forrása szintén a paracelsusi pneumatológia, s ezt követően sokáig népszerű témája marad a romantikának. In David Gallagher, *Metamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries* (Amsterdam–New York: Rodopi, 2009), 352.

Böhme és a szalamandra alakjának közismert összefonódottságáról lásd pl. Angelius Silenius Böhme-epigrammáját in Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, III., *Barok-Mystik*, (Berlin: de Gruyter, 2010), 209: „Im Wasser lebt der Fisch, die Pflanzen in der Erden, / Der Vogel in der Luft, die Sonn im Firmament, / Der Salamander muss mit Feuer erhalten werden: / Und Gottes Herz ist Jakob Boehmens Element.”

²⁰⁰ „A németországi romantikus iskola esztelenségeinek sorában külön említést érdemel Jakob Böhme szüntelen dicsőítése és magasztalása. Ez a név valóságos jelszava volt az iskola híveinek.” Heinrich Heine, „A romantikus iskola,” in *Vallás és filozófia: Három tanulmány*, ford. Zentai Éva (Budapest: Helikon, 1967), 80.

²⁰¹ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann,” 2.

²⁰² Jakob Böhme, „De incarnatione verbi oder: Von der Menschwerdung Jesu Christi,” in *Jakob Böhme's sämtliche Werke*, t. 6, szerk. K. W. Schiebeler (Leipzig: Barth, 1846), 229.

²⁰³ Sata Lehel, „Von der „Vielheit” zur „Einheit”: Novalis' *Die Lehrlinge zu Sais* mit Jakob Böhme gelesen,” *Studien zur Germanistik* 8 (2002): 181.

Állításai ráadásul gyökeresen mondanak ellent Hoffmann alkotói hitvallásának, mely szerint mindenféle művészetben a transzcendens világ ragyogása csillan fel, illetve ebbe enged bepillantást. Ennek a „művész-credonak” legkorábbi összefoglalására hozza Kleßmann példaként a *Gluck lovagot*, melyben szerinte Hoffmann egyik állandó témájára (*Lebensthema*) talált rá. Ettől kezdve műveiben következetesen képviseli azt az igényt, hogy a művészeti alkotásokon keresztül az ember isteni eredete tükröződik vissza, illetve ez ad számára lehetőséget a transzcendenssel való találkozásra – még a szürke hétköznapi terhek közepette is.²⁰⁴

Mindezt szem előtt tartva aligha lehet véletlen, hogy Böhmének ugyanebből az írásából „beazonosítható” a hoffmanni Atlantisz keletkezéstörténetének minden „szereplője” is. A Liliom a böhmei misztika egyik legfőbb szimbóluma; a megváltást, illetve az igaz hitben való újjászületést jelképezi. A *De incarnatione verbi* első részében Böhme a misztika képes-szimbolikus nyelvén többek között azt mondja el, hogy miként keletkezett az ember kettős természete, s hogyan jut a jó örök élethez, a rossz pedig örök kárhozatra.²⁰⁵ Ennek megfelelően „Új Ádámnak” vagy „A szűz gyermekének” nevezi az emberben lévő transzcendens jót, mely a keresztségben fogant és attól a Szűztől született, akit az ember saját akarata tart meg magában, mint az „Angyal-világ”, illetve a „Szentháromságban lévő tisztaság és szemérmesség tükörképét”. Ez a Szűz a Liliom, aki Máriához hasonlóan az Úr hitvese lesz, s gyermeke, az új „Liliomgyermek”, „a Szűz gyermeke” (*Jungfrauen Kind*) tulajdonképp az emberi lélek, mely a szent szellemben megváltatott.²⁰⁶ Mellette azonban továbbra is létezik a „Régi Ádám,” az evilági bűnök és hívságok rabja, a betűk majmolója, aki „Bábel Szajhájától” született, s aki maga is úgy viselkedik, mint *János jelenéseiben* a mindent felzabálni vágyó Sárkány (Jel. 12,4-17.).²⁰⁷

Innen a böhmei s a bibliai szöveg tulajdonképpen „párhozamosan” fut: a bűnöktől a Sárkány, aki egyben természetesen maga az Ördög, egyre erősödik, üldözi a „Szűz gyermekét” és örökös küzdelem áll fenn kettejük között, mígnem a Sárkány végül az Úr haragjának tüzeiben

²⁰⁴ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann,” 4.

²⁰⁵ Böhme, *Jakob Böhme's sämtliche Werke*, 6:216–237.

²⁰⁶ „in dem rechten Glauben gehet die Schwängerung an, denn der Glaube ist Geist und begehret Wesen, und das Wesen ist ohne das in allen Menschen; und fehlet nur daran, daß es der Glaubensgeist ergreife: [...] so blühet und wächst die schöne Lilie aus, nicht allein ein Geist, sondern das jungfräuliche Bild wird aus dem Tode ins Leben geboren.” In Böhme, *Jakob Böhme's sämtliche Werke*, 6:226.

²⁰⁷ „Darum stehet das Jungfrauen Kind gegen dem alten Adam; dieser erzeiget sich mit Begierden der zeitlichen Wollust, Ehren, Macht und Gewalt, und ist ein grimmiger Drache, der nur fressen will, wie ihn die Offenbarung Johannis darstellt, einen feuerspeienden oder einen greulichen scheußlichen Drachen.” In Böhme, *Jakob Böhme's sämtliche Werke*, 6:230.

megsemmisül (Jel. 20,2-10.).²⁰⁸ A „Szűz gyermeke” ellenben megmenekül a keresztség által, illetve *János jelenéseit* olvasva tovább, Krisztus által, aki maga küldi el angyalát, hogy a Sárkányt legyőzze, s „hogy az egyházakban tanúsítsa ezeket: Én vagyok Dávid gyökere és sarja, a fényes *Hajnalcsillag*.” (Jel. 22,15-16.) A Phosphorus elnevezést, mely szintén az Esthajnalcsillag latin neve, Böhme természetesen nem használja; végig a Keresztről, illetve Krisztusról beszél. Maga Hoffmann feltehetőleg Gotthilf Heinrich Schuberttől kölcsönözte, akinek természetfilozófiai írásában – melyet Hoffmann közvetlenül *Az arany virágcserep* megírása előtt olvasott²⁰⁹ – Phosphorus a *szerelem* és a *halál* ókortól fogva ismert allegóriájaként szerepel.²¹⁰ Hésziadosz szerint az Esthajnalcsillag Asztraiosz és Eósz, az Alkony és a Hajnal, vagyis az *Abenddämmerung* és az *Aurora* gyermeke;²¹¹ a névválasztás tehát minden szempontból telitalálat.

Mindezek alapján Atlantisz keletkezéstörténete nem más, mint a *Mysterium Pansophicum*, című műben kifejtett böhmei teremtésszemlélet és az újjászületés-tan együttes, mesei-parodisztikus átírata. A *Mysterium Pansophicum* első öt textusa alapján Atlantisz kozmogóniája teljes mértékben nyomon követhető,²¹² motívumai pedig ugyanazok a misztikus/biblikus szimbólumok, melyekkel Böhme a Szent Szellemben való újjászületés legmagasztosabb problematikáját adja elő; s amelyeket ezúttal – Lindhorst utasítása szerint – éppen a legalacsonyabb, *betű szerinti* jelentésükben, vagyis igazi „mesefigurákként” képzelhetünk magunk elé:

Atlantisz transzcendens világa maga is az idők kezdetén keletkezett, s eleve magában

²⁰⁸ „... wenn der Drache seinen Strahl auf das [Jungfrauen Kind] scheußt, so muß sich's beugen und unter das Kreuz treten, so nimmt der Zorn Gottes des Drachen Feuer an.” In Böhme, *Jakob Böhme's sämtliche Werke*, 6:231.

²⁰⁹ Holzhausen, „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann,” 3.

²¹⁰ Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden: Arnold, 1808), 73. Bár Schubert másik alapműve, a *Die Symbolik des Traumes* (Bamberg: Kunz, 1814) szintén részletesen tárgyalja a Phosphorus-féle „androgün csillaglányok” vagy például a „természet hieroglifanyelvének” teozófikus koncepcióit, a közvetlen hatástörténeti kapcsolat feltételezése módszertanilag problematikus. Mivel e kötet és *Az arany virágcserep* ugyanabban az évben, 1814-ben jelent meg Bambergben, inkább talán a tágabb német romantikus miliő párhuzamos, egyidejű szellemi áramlatáról beszélhetünk.

²¹¹ Hésziadosz, „Istenek születése,” in *Istenek születése; Munkák és napok*, ford. Trencsényi-Waldapfel Imre (Budapest: Európa, 2005), 19.

Böhme szerint az érzékek feletti világban újjászületettek androgün csillaglányok lesznek, akik, bár ismerni fogják, nem vágnak már előző létformájuk alacsonyabb egzisztenciális vonásaira (pl. régi nemükre). Vö.: Jakob Böhme, „Az érzékfeletti életéről: A tanítvány és a mester közötti beszélgetés,” ford. Buji Ferenc, in *Axis Polaris: Tradicionális Tanulmányok I* (2001): 19 (48. szakasz), elérhető: http://www.bujiferenc.hu/download/forditasok/forditasok_05.pdf, hozzáférés: 2026. augusztus 21. A meghatározhatatlan nemű Astralis, úgy tűnik, éppen ezt a magasabb rendű létállapotot jeleníti meg az *Offerdingen*ben. Phosphorus latin nevének végződése azonban, habár nyilvánvalóan a novalisi csillaglány „párhuzamos” motívumáról van szó, egyértelmű hímnemet jelöl.

²¹² Jakob Böhme, „Mysterium pansophicum avagy A földi és égi misztérium igaz ismertetése,” ford. Isztray Botond, in *Szent sóvárgás*, szerk. Károly Péter (Kerepes: Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997), 52–64.

hordozta a *gonoszságot*, habár rejtett alakban. Ennek a gonoszságnak a felébredését és különválását jeleníti meg a fekete dombon nyíló Tűzliliom újjászületése a Phosphorussal való mitikus coitusból. Ekkor valójában a természeti élet tüze és a szellemi élet fénye,²¹³ tehát két ellentétes princípium egyesül; melyet sajátos böhmei jellemzőként egy erőltetett bibliai utalás is megelőz (Máté 19,5.). Ennek következtében a természet mélyén szunnyadó *turba*,²¹⁴ harag formájában rögtön felébred, s egy ismeretlen lény sarjad, mely a Liliomot megsemmisíti, hiszen az *esszenciális élet* nem képes a *szellemi élet* megragadására.²¹⁵ A Liliom szenvedése és tűzhalála azonban megváltja őt, s tisztán a *fény tinktúrából*²¹⁶ születik újjá, miközben a gonoszság a föld mélyéből előbújt Sárkánnyal válik eggyé. Phosphorus legyőzi a fekete Sárkányt, s kirekeszti Atlantiszból, ám az a gonoszság szuverén képviselőjeként megjelenik a halandó világban. Habár később ismét foglyul ejtik, addigra már saját mágiája és utódai támadnak a földön.²¹⁷ Közben beköszönt Atlantisz Aranykora: mikor a Liliom királynőként uralkodik a völgyben (NB: a hajdani és eljövendő paradicsomi állapot neve Böhménél szintén *Liliomok Kora*²¹⁸).

A bonyodalmat aztán ismét az Atlantiszban jelen lévő érzékiség – mely a szellembirodalmaktól általánosan elvárható mértéket egyébként messze felülmúlja –, vagyis a szalamandra zöld kígyó iránti fékezhetetlen vágya okozza, s az újonnan felgerjedő harag ezúttal magát a szalamandrárt szállja meg, aki örült dühében pusztítani kezdi Atlantiszt. Phosphorus büntetésből a nyomorult halandók közé számúzi őt: ott kell vezekelnie, s küzdenie a Sárkánytól származó gonosz erőkkal. Emberi mivoltában azonban „nem csak őrzi ősállapotának emlékét, de újjászületvén szent harmóniában él az egész természettel, megérti csodáit, és rendelkezik a fivéreivé lett szellemek hatalmával”²¹⁹ – vagyis archiváriusi alakjában valójában az *abszolút poézis* ölt evilági testet. Lindhorst neve a *Lind/Lint* (‘Schlange’) és *Horst* (‘Gästrauch’) összetétel szerint azt jelenti: ‘a kígyók bokra,’²²⁰ s kígyó alakú lánykaival (akik maguk is az anya halálából nyertek megváltást a liliombokor-béli nászt követően) földi küldetésében úgy tűnik leginkább arra hivatott, hogy három „gyermeki lélek”, s a költészet segítségével magát a szerelmet váltsa meg Atlantisz számára. Mindez egyelőre persze csak az első delikvenssel, Anselmussal sikerül úgy, ahogy – a teljes „beteljesülés” felől tehát nem lehetünk biztosak.

²¹³ Böhme, „Mysterium pansophicum,” 55.

²¹⁴ Böhme, „Mysterium pansophicum,” 56.

²¹⁵ Böhme, „Mysterium pansophicum,” 54.

²¹⁶ Böhme, *Jakob Böhme's sämtliche Werke*, 6:220.

²¹⁷ Böhme, „Mysterium pansophicum,” 57.

²¹⁸ Ernst Benz, *The Mystical Sources of German Philosophy*, ford. Blair R. Reynolds és Eunice M. Paul, Pittsburgh Theological Monographs (Pittsburgh: Wipf & Stock, 2004), 106.

²¹⁹ AV 76.

²²⁰ Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, 180, 250.

Amennyiben viszont Lindhorst eléri célját, végül ő maga is megtisztulva születhet ismét újjá Atlantisban, s uralkodni fog a teljes szellemvilág felett (mindhárom cserép virágot hoz; újra beköszönt a *Liliomok Kora*).

Fentiek alapján elmondhatjuk, hogy az Atlantisz-mitológéma nem csupán strukturális, de funkcionális értelemben is egész másfajta kifejtéshez jut Hoffmannál, mint Novalis meséjében. „A mese Novalis által tételezett utópikus vonása, hogy (legalábbis potenciálisan, egy csodálatos szellemvilágban) helyreállítja a világ elveszett egységét, megalapozza a mese kiterjesztését az egész művészetre, illetve költészetre is, amely ezáltal az így értelmezett mesével azonos lesz, [...] s] a vágyott magasabb fejlődési szakaszt reprezentálhatja.”²²¹ Novalis meséi tehát – ahogy erről a disszertáció bevezetőjében már szó esett – az emberiség kulturális fejlődésének is sajátos történetfilozófiai foglalatát jelentik. *Az arany virágcserep* Atlantisza azonban nem úgy szemantizálódik, mint a földön valaha létezett Aranykor, s ennek egy elképzelt, magasabb szintű helyreállítása, hanem az Árkádia-toposz szkeptikus-ironikus átíratában; egy, a valóságtól teljesen független fantáziabirodalomként (vö. pl. a *Don Juan*-beli Dzsinnisztánnal). Hoffmann ezáltal nem csupán a korai romantika „új Aranykor-ideáját” kérdőjelezi meg, hanem annak bármiféle közvetítő eszköz általi megvalósíthatóságát is.²²²

2.3.3. A paródiától az alkotói szubjektivitásig

Az elemzés vizsgálati eredményeinek összegzéseként megállapítható, hogy *Az arany virágcserep*ben ábrázolt kétféle világszegmens valójában egy igen akkurátusan megkonstruált paródia tökéletesen összeillő darabjait alkotja. A Novalistól, illetve Böhmétől kölcsönzött motívumok együttes jelentéskonstituáló szerepe teljes mértékben megfelel annak, a dolgozat bevezetőjében részletesen leírt paródiaértelmezésnek, mely szerint a paródia a változtató s egyúttal ironikusan megfordító jelentésintegráció megjelenési formája. Nem egyszerűen arról van szó tehát, hogy a mű a szürke, nyárspolgári létformát, vagy az ennek keretei közt szorongó, s túlélni törekvő művész-sorsot gúnyolná ki csupán. Hoffmann egyfelől minimum ambivalens viszonyban van a böhmei misztika mindenek fölötti magabiztossággal tett kinyilatkoztatásainak egynémely állításával, másfelől viszont nagyon is valószínű, hogy a böhmei motívumok kizárólag a Novalissal kapcsolatos textuális viszonyon keresztül válhattak *Az arany virágcserep* transzcendens világának alkotóivá. Az „elsődleges szövegközi kapcsolat” eszerint a *Heinrich von Ofterdingen* vonatkozásában azonosítható, mely szemantikai síkon, a számos expliciten

²²¹ Orosz, „„Árkádiában éltem én is”, avagy aranykor a virágcserepben,” 173.

²²² Mayer, „Das Unheimliche als Strafe und Warnung,” 60–64.

jelölt szövegelem által markánsan kirajzolódik, illetve egyéb szövegek bevonásával még tovább nyomozható. Ebbe az összefüggésbe ágyazva jelenik meg aztán az a „másodlagos textuális viszony,” mely a böhmei misztikus-szimbolikus nyelvhasználat egyes elemeihez fűződik.

Nézetem szerint *Az arany virágcserep* elsősorban és alapvetően annak a novalisi elképzelésnek a humoros replikája, mely a művészet rendeltetését a valóság öncélú átrozantizálásában keresi és látja, miközben maga az alkotás pusztán a kiválasztottsággal együtt járó feladatként teljesül. Ennek megfelelően az *Ofterdingen*-en keresztül Hoffmann valójában Novalis költői nyelvét, s a korai romantika Schiller idealizmusát tükröző esztétikai-filozófiai nézeteit parodizálja. Jól látható ez azokon a Novalis-motívumokon, melyeket a dolgozat első fele tételesen tárgyalt, s amelyek a hoffmanni változtató integráció eredményeként egytől-egyig eredeti jelentésük csonka-komikus torzóivá változtak át. A szöveg más, szintén Novalis nyelvhasználatát idéző kifejezéseit általában a hozzájuk rendelt kontextus túlozza el, vagy halmozott előfordulásuk teszi őket nevetségessé. Egyértelműen ezt a célt szolgálják például a negyedik vigília elején egymásra halmozott novalisi képek (pl. „minden földi élvezet körén túllépő kívánság”; „szigorú neveltetésű, félénk gyermek”; „gyönyörteli fájdalmat, pontosabban vágyat fakaszt benne, mely egy más, magasabb létet ígér” stb.),²²³ köztük a szöveggel abszolút inkoherens – s szintén schilleri esztétikai alapokon nyugvó – *elfátyolozott istennő* toposzának citátumával.²²⁴ A műben megjelenő kétféle alkotó: a költővé váló Anselmus, illetve a fiktív szerzői én ráadásul jól el is különíti egymástól a parodizált és a parodizáló nyelvet, így *Az arany virágcserep* tekinthető akár a bahtyini paródia-meghatározás „direkt etalonjának” is.²²⁵ Ezen a ponton nem kerülhető meg tehát a műfajiság kérdésköre sem, különös tekintettel arra, hogy a címben szereplő szerzői műfajmeghatározás ellenére (*Az arany virágcserep, Egy mese az új időkéből*), mely maga is – úgy tűnik – inkább a megalkotott fiktív világ része, a szöveg több szempontból is *regényi* sajátosságokat mutat.

Anselmus fiktív személyén keresztül Novalis költői nyelve is stilizált-parodisztikus ábrázolás tárgyává válik, minthogy a diák alakjában és nyelvében Hoffmann valójában az *Ofterdingen* főhősének alakját és nyelvét parodizálja. A célpont persze nem egyszemélyben a Novalis-hős, sokkal inkább a korai romantikára jellemző misztikus-szinkretista rajongás s az ehhez rendelt nyelvhasználat, valamint az, a schilleri idill-teória megvalósítását célzó, üdvözítő

²²³ AV 33–34.

²²⁴ A toposzt szintén Friedrich Schiller *Az elfátyolozott szaiszi szobor* című verse nyomán kapta fel a Goethe-kor, így pl. *A szaiszi tanítványok*-nak is állandóan visszatérő eleme. In Pierre Hadot, *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, ford. Michael Chase (Cambridge: Harvard University Press, 2006), 273.

²²⁵ Mihail Mihajlovics Bahtyin, „Az eposz és a regény,” 27–68.

episztemológia, melynek szellemében a Novalis-mesék megfogantak.²²⁶ Hoffmann tehát – akárcsak az ókor parodisztikus-travesztív alkotásai –, „magát a műfajt, a stílust, a nyelvet teszi [...] idézőjelek közé, azt az ellentmondásos valóságot csúsztatva háttérül mögéjük, amely már nem fér el kereteiken belül.”²²⁷ Vagyis *Az arany virágcserep*, mint a novalisi regény- és mesefelfogás paródiája, mondhatni fölül is írja azokat, illetve bizonyos távolságot vezet be a romantikus műmese univerzalizált, utópikus műfajától.²²⁸

Külön érdekessége továbbá a fiktív elbeszélő diskurzusában testet öltő parodizáló nyelvnek, hogy a tizenegyedik vigília befejeztével hirtelen csődöt mond, s az ironia, mely eddig a paródiát táplálta, saját beszédszobjektumát veszi célba. Az egyes szám harmadik személyű, mindent tudó elbeszélő, aki korábban az olvasót is rendszeresen maga instruálta, mit hogyan volna érdemes elképzelnie (ld. a negyedik, hetedik és tizedik vigília metalepsziseit²²⁹), most keserű önironiával jelenti be neki saját inkompetenciáját a történet befejezését illetően, s eddigi jogairól mintegy lemondva, én-elbeszélővé változik át.

...amikor elkedvetlenedve láttam, mennyire homályos minden kifejezés, melyet kiötlöttem, igen fájdalmas érzés támadt lelkemben nyomorúságos környezetem, szűkös kis életembe való bezártságom miatt. Úgy jártam-keltem, mintha álmodtam volna, egy szó, mint száz, olyan állapotba kerültem, mint Anselmus diák, amiről, nyájas olvasó, a negyedik vigiliában beszámoltam. Igencsak elkeseredtem, amikor átfutottam a sikeresen megalkotott tizenegy vigiliát, és azt gondoltam, soha nem adatik meg, hogy hozzátegyem a tizenkettediket...²³⁰

Gesztusa mellett, hogy végre az olvasói szobjektumnak is teljes önállóságot ad, a saját hősén való kívülre kerülés, azaz a „külső nézőpontból való ábrázolás” lehetetlenségét demonstrálja. Ennek megfelelően „Anselmus evilági alter egójaként,” maga is szerves részévé válik a megalkotott fiktív világnak, s ugyancsak Lindhorsttól kap segítséget, hogy főhősét követhesse Atlantiszba.

Pontosan tizenegy órakor eloltottam a lámpát íróasztalomon, és lopva elsiettem Lindhorst levéltároshoz, aki már a folyosón várt. [...] Majd a káprázatosan ragyogó kerten át az azúrkék szobába vezetett, ahol megpillantottam az ibolyaszínű asztalt, melynél Anselmus dolgozott.²³¹

A narráció szobjektumának önazonossági krízisében, illetve a referenciális valóság

²²⁶ Tánzos Péter, „Az én misztikája a német koraromantikában,” *Különbség* 14, 1. sz. (2014): 198; ehhez ld. még: Valastyán Tamás, „Különvalóság: Novalis és a mese,” *Híd* 70, 4. sz. (2006): 17–24.

²²⁷ Mihail Mihajlovics Bahtyin, „A regénynyelv előtörténetéhez,” 231.

²²⁸ Orosz Magdolna, „*Progresszív egyetemes poézis*”, 140.

²²⁹ Metalepszis alatt a fikció határátlépését értem, mikor a szerző az olvasó felé fordulva avatkozik be saját elbeszélésébe. In Gérard Genette, *Metalepszis: Az alakzattól a fikciógig*, ford. Z. Varga Zoltán (Pozsony: Kalligram, 2006).

²³⁰ AV 106.

²³¹ AV 109.

felszámolásával, végleg elveszik tehát az az objektíváló beszédmód, mely eddig a parodizáló nyelvet működtette. Az antimetalepszis²³² eszerint nem csupán az egyetlen releváns nyelvhasználat, mely által a történet befejeződhet, hanem a válságba jutott parodisztikus elbeszélői nyelv feletti ironia megnyilvánulásaként, poétikai funkcióhoz jut.²³³ A történet befejezését megalkotni képtelen elbeszélő alanyiség önfelszámolása egyben arra utal, hogy a narratív szöveg – az elmondott történeten túl – magában hordozza az elbeszélő nyelv, valamint az elbeszélő nyelvnek alárendelt alany történetét is. Ily módon a nyelv átalakulása ugyanúgy elválaszthatatlan a szerzői szubjektum átalakulásától (metaforikus újjászületésétől), mint a szövegsubjektum létrejöttétől.²³⁴ Ez a differenciált szubjektum-felfogás, mely a hőstől, a fiktív elbeszélőn és szerzőn át egészen az olvasóig kiterjed, szintén ellentmond a mese műfaji hagyományainak, különösen pedig a novalisi mesetradíciónak,²³⁵ s vele szemben – újabb regényi jellemzőként –, a schlegeli ironia-értelmezést juttatja érvényre.

Schlegel szerint „a szókratészi ironia az egyetlen, valóban szándékolatlan és mégis józanul megfontolt átváltoztatás. [...] A teljes közlés feltétlensége és feltételelessége, lehetetlensége és szükségszerűsége közti feloldhatatlan harc érzését kelti.”²³⁶ Hoffmann ironikus szövegalkotói eljárása szintén ezt a szemléletet tükrözi, amennyiben a teljes műalkotás létrejöttéhez ugyanúgy kevésnek tartja a pusztán intuíciót követő mimetikus- (Anselmus), mint a kizárólag tudatos reflexivitáson alapuló, parodisztikus (narrátor) ábrázolást. A romantikus ironiában rejlő távolságtartás célja ugyanakkor sosem pusztán a nevetségessé tétel, hanem éppen ennek a művészi belátásának, „a nem-tudatosság tudatának” abszolútum felé irányuló, közvetítő funkciója.²³⁷ Az *arany virágcserep* történetében az abszolút poézis mellett ennek az „abszolút ironiának” inkarnációjaként is értelmezhető Lindhorst transzcendens alakja, aki így az újabb önazonossági krízis küszöbén álló narrátornak is megmentője lehet:

»Ah, boldogságos Anselmus, ki levetted a hétköznapi élet terhét [...] és immár gyönyörök és örömek közepette élsz lovagi birtokodon Atlantiszban! – Ám nekem, boldogtalannak! [...] vissza

²³² Az antimetalepszis fogalmán azt értve (ugyancsak Genette alapján), hogy „a fikció ártja bele magát a valós életbe...” Genette, *Metalepszis*, 23.

²³³ S. Horváth Géza, „Ironia vs. paródia: A regény két műfajképző alakzatáról,” *Filológiai Közöny* 57, 4. sz. (2011): 356–370.

²³⁴ A szövegsubjektum fogalmáról ld. Sztár Katalin, „Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről – Kovács Árpád: *A perszonális elbeszélés: Puskin, Gogol, Dosztojevszkij*,” *Literatura* 22, 1. sz. (1996): 95–105.

²³⁵ Novalis a mese műfaját valójában arra használta fel, s ennek irodalmi megjelenítésére vállalkozott az *Ofterdingen* megírásával is, hogy végérvényesen felszámolja az ábrázoló- és az ábrázolt világ közti ontológiai különbséget, mintegy teljesen kiiktatva az ábrázolás feltételét jelentő esztétikai distanciát. Korai halála miatt a regény végül (ténylegesen is) befejezetlen maradt.

²³⁶ Friedrich Schlegel, „Kritikai töredékek,” in *August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső, szerk. Zoltai Dénes és Vészits Ferencné (Budapest: Gondolat, 1980), 231–232.

²³⁷ B. Gaál Márta, *Romantikus ironia – transzcendentális ironia*, 50.

kell térnem padlásszobámba, hol a silány élet nyomorúsága szorongatja szellememet, s tekintetemet milliónyi vész háborítja sűrű ködként...« [...] »Csitt, csitt, barátom! Ne bánkódjék. [...] mi más lehetne Anselmus boldogsága, mint élet a poézisben, minden lény szent egybecsengése, a természet legmélyebb titkának kinyilatkoztatása?»²³⁸

Lindhorst végszavával, mely valójában a művész-én autentikus létezését teszi egyenlővé magával az alkotással, Hoffmann egyértelműen túllép a paródia eddigi értelmezési keretein, s az *alkotás új, romantikus mítoszt* fogalmazza meg, *melyben a művészet*, korábbi eszköz jellegéből, *tisztán öncéllá* változik át. A művész beavatottsága eszerint nem a valóság átformálására való végzetes felhívás, melynek eredményeként a hön vágyott harmonikus létállapot (újra) előállhat, hanem éppen abból a felismerésből fakad, hogy ez a boldogság az alkotás aktusában a szubjektivitás folyamatos elvesztése- és elnyerése során újra és újra megtapasztalható – és csakis ott tapasztalható meg.

2.3.4. Árkádiából Atlantiszba: A schilleri idillteória ironikus újraírása *Az arany virágcserepben*

Műelemzésem korábbi szakaszában *Az arany virágcserep* szövegszintű motívum- és jelentésstruktúráinak feltárásával rámutattam arra, hogy az eredeti novalisi motívumkincs ironikus eltorzítása miként szervezi a szöveget egy koherens és akkurátusan megkonstruált paródiává. A narráció szintjén ez a konstrukció azonban akkor éri el elméleti teljességét, ha felismerjük, hogy ugyanez a parodisztikus szemantika egyúttal a schilleri idillteória sajátosan hoffmanni, ironikusan reflektált beteljesítéseként is funkcionál. Ezen a ponton válik ismét kulcsfontosságúvá a romantikus ironia fogalma, ami nem pusztán stiláris sajátosságként, hanem a paródiát és az idillt egyszerre mozgásban tartó poétikai princípiumként írható le. Ez a működés a szöveg önreflexív szerveződésében, a jelentések folyamatos újraképződésében, valamint a valóság és a fantasztikum közötti határ instabilitásában válik megragadhatóvá. Éppen ez teszi lehetővé ugyanis, hogy maga a paródia ne a schilleri eszmény felszámolását jelentse *Az arany virágcserepben* hanem annak folyamatos, reflexív újrakonstruálását.

Ahogy erről a korábban már részletesen szó esett, Anselmus alakját a schilleri értelemben vett „naiv” költő novalisi mintákat is mozgósító ironikus ábrázolásának tekinthetjük. Ő az, aki képes a közvetlen, reflexió nélküli egységre lépni Atlantisz világával, aki nem csupán elképzei, hanem egész egyszerűen átéli a csodát. Ugyanígy a művészi

²³⁸ AV 112.

elragadtatás pillanatában Anselmus képes a tisztán mimetikus alkotásra is, így; miközben ő maga azt hiszi, hogy Lindhorst titokzatos iratait másolja, valójában létrehozza saját műalkotásait. Vele szemben az olvasóval beszélgető narrátor – szintén – fiktív alakja, vagyis az elbeszélés történetének hőse, a schilleri értelemben vett szentimentális költő. Ő már el van választva Atlantisztól, csupán írni tud róla és sóvárog utána, miközben mindvégig tudatában van saját valóságának (a nyomorúságos padlásszoba vigíliái). Fantáziája révén azonban ő maga is létre tudja hozni Atlantiszt, önmagát Anselmusnál reflektáltabb pozícióban látja.²³⁹ Ennek a kétféle alkotói diszpozíciónak egymástól való megkülönböztetése úgy tűnik, más Hoffmann-szövegekben is megjelenő poétikai elgondolás.

Hoffmannak a művészetről tett kijelentéseiben, szövegei világának különböző mozzanataiban alapvetően két ellentétes felfogás áll szemben egymással, melyek – némi leegyszerűsítéssel és jobb híján – mimetikus, illetve nem-mimetikus programnak nevezhetők [...] A mimetikus program a „természet pusztá leírásával” (A g-i jezsuita templom, 116) beéri, alapja a látott, tapasztalt, átélt dolgok és jelenségek – gyakorta mechanikus – pontos visszaadása, vagyis (a művészet nyelv- és jelszerűségét szem előtt tartva) a jelölt és a jelölő egy-értelmű megfelelése. [...] A másik program, amelyet nem-mimetikusnak lehetne nevezni, szintén az alkotás jelszerűségének tudatos számbavételén alapulva a jelölt és a jelölő közötti egyezésre törekszik, azonban ez az egyezés nem lehet mechanikus [...] Ebben az esetben a jelölt, a tárgy tulajdonképpen a művész bensőjében (képzeletében) keletkező és megjelenő kép (egy „idea”), amelyet át kell ültetnie a műbe. Az e felfogás szerint munkálkodó művész képes olyan műveket alkotni, amelyek ekként, azaz, mint „csodálatos látomás [...]”; a művészi ihletettség pillanat[ában]” (A g-i jezsuita templom, 120) fogannak meg benne.²⁴⁰

Az arany virágcserep esetében e két szerzőn túl, jól érezhetően ott van még egy „magasabb rendű” szerzői szubjektum, amely nem redukálható sem a naiv, sem a szentimentális pozícióra, hanem azok fölé emelkedve reflexív módon működteti mindkettőt. Ez a sokrétű szubjektumfelfogás felel meg egyúttal a Schlegel irónia definíciójának, mely szerint az igazi romantikus irónia nemcsak a világot gúnyolja ki, hanem saját vágyát az eszmény után, sőt, magát a művet is, amit éppen ír. Az ilyen költő tehát egyszerre naiv (benne van a csodában), és egyszerre szentimentális (reflektálja a csodát a szürke valóság talajáról) és egyszerre tud mindezeket túllépni is – jelezve saját műalkotásának korlátait.

A hoffmanni alkotói szubjektum, mintegy a naiv és a szentimentális költői lelkület

²³⁹ Ezt a különbséget Schiller is hangsúlyozza: „noha a régi költők [...] győznek a formák egyszerűségében, és abban, ami érzékileg ábrázolható és testi, az újabb költő maga mögé utasítja őket az anyag gazdagságában, abban, ami ábrázolhatatlan és kimondhatatlan, egyszóval abban, amit a műalkotásban szellemnek nevezünk.” NSZK 288.

²⁴⁰ Orosz Magdolna, „Romantikus művészet és műalkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben,” in *A fantázia hippogriffje: A romantikus képzelőerő elbeszélhetősége*, szerk. Nagy Beáta, Surányi Beáta és Ujvári Nóra (Budapest: reciti, 2017), 163–165, elérhető:

[70](https://mek.oszk.hu/19500/19598/19598.pdf#:~:text=ret%20vert%20a%20fantasztikum%2C%20a%20k%20A%20Ds%20A%20rteties%20%20A%20s,vil%20C%20A%20g%20C%20A%20B%20a%20szecesszi%20C%20B%20i%20el%20D%20besz%20A%20sbe%20hajl%20C%20B3, hozzáférés: 2026. augusztus 21.</p>
</div>
<div data-bbox=)

dinamikus szintéziseként, nemcsak a valóságot relativizálja az eszmény felől, hanem ugyanilyen következetességgel kérdőjelezi meg magát az eszményt is – mégpedig elsősorban az ahhoz fűződő vágyakozás ironikus reflexiója révén. Nemcsak a drezdai nyárspolgárok világa válik gúny tárgyává, hanem Anselmus öntudatlan „naiv” létezése és Atlantisz mesebirodalma is; sőt, a szöveg ugyanilyen ironikus-kritikus fénytörésbe helyezi a narrátor saját, szentimentális pozícióját is, amelyet éppen az eszmény iránti vágyakozás konstituál.²⁴¹ Ezt bizonyítja az a sajátosan hoffmanni meglátás, miszerint a transzcendens szférák megnyílását előidéző szerelem-tapasztalat mediációját egy nagyon is profán, pszichoaktív szer, az alkohol is tökéletesen helyettesítheti (lásd pl. a puncstársaságról szóló leírást). Ennek megfelelően a regény fiktív elbeszélője sem a misztikus szerelmi beavatódás által nyer bebocsátást Atlantiszba, hanem a Lindhorsttól kapott lángoló arrak felhajtása után válik képessé arra, hogy – átlépve a hétköznapi valóság határait – részesüljön Anselmus boldogságából. Maga az alkohol tehát, mint az esztétikai transzgresszió közvetítő közege egyúttal komikussá teszi és le is leplezi az ihlet emelkedettségét.

Ez a többszörös relativizáció azt eredményezi, hogy egyik beszédmód sem válhat dominánssá: a szatirikus és az elégius perspektíva²⁴² folyamatosan egymásba játszik, miközben mindkettőt felülírja az a reflexív pozíció, amely saját működését is láthatóvá teszi. A romantikus ironia így tehát nem pusztán kísérőjelenség, hanem éppen az a poétikai mechanizmus, amely lehetetlenné teszi a schilleri kategóriák tiszta elkülönítését. Ezen a ponton válik érthetővé az idill sajátos hoffmanni újraértelmezése is. Schiller szerint az idill az a helyzet, amelyben a valóság és az eszmény közötti ellentét megszűnik, és egy harmonikus egység jön létre – az „eljövendő aranykor” költői előképeként.

Hoffmann azonban ezt az egységet nem a valóságban, hanem a költői tudat reflexív működésében hozza létre. Az *arany virágcserep* záró szakaszában Lindhorst szavai éppen erre a lehetőségre utalnak: a harmónia nem ontológiai adottságként, hanem esztétikai tapasztalatként jelenik meg. A költészet aktusában – és csakis ott – válik lehetővé az a pillanatnyi egység, amelyben a valóság és az eszmény ellentéte felfüggesztődik. Ebben az értelemben a hoffmanni idill tehát nem a schilleri eszmény közvetlen megvalósulása, hanem annak ironikus, tudatosított

²⁴¹ A narrátor szerelméről saját alkotói potenciálja iránt lásd pl.: Sarah Kofman, *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*, ford. Winifred Woodhull (New York: Columbia University Press, 1988), 129–144. Kofman elmélete szerint a narrátor Lindhorsttal való egyesülése azért ironikus, mert a művész valójában egy fantazmagória (saját elméjének kivetülése) által termékenyítődik meg, és a műalkotás (a szöveg) ebből a magányos, autoerotikus, nárcisztikus nászából „születik”.

²⁴² Szintén schilleri kategóriák: „Akárcsak a szatírának, az elégiának is két osztálya van. A természet és az eszmény vagy szomorúság tárgya, ha amazt mint elvesztett, emezt mint el nem értet ábrázolják, vagy pedig öröm tárgya mindkettő, amennyiben valóságosként jelenítik meg őket. Az első adja a szűkebb értelemben vett elégiát, a második a legtágabb értelemben vett idillt.” NSZK 296–297.

változata: egy olyan „belső idill”, amely a művészi reflexió terében jön létre, és amelynek fenntarthatósága eleve korlátozott. Nem a világ átalakítását ígéri, hanem a világ és az eszmény közötti feszültség elviselhetőségének esztétikai formáját kínálja fel. Lindhorst korábban idézett záró-kérdése ennek a felismerésnek végső megfogalmazását rejti, amely egyszerre teszi lehetővé és teszi relativizálttá a fantasztikus tapasztalatot: az Atlantiszba való „belépés” így nem a valóság meghaladását, hanem a költői képzelet működését jelöli.²⁴³ Ebből következően a szöveg végső értelmezési horizontja nem a transzcendens beteljesülés (ahogy a korai romantika és különösen Novalis művészetfilozófiájában), hanem a reflexív tudat működése. Az idill nem külső világként, hanem a szubjektum saját esztétikai konstrukciójaként jelenik meg.²⁴⁴

A hoffmanni Árkádia-toposz „új aranykora” ennek megfelelően nem történetfilozófiai távlatban kibontakozó közösségi létállapot, hanem az egyén szellemi birtoka: olyan belső tér, amelybe a művész szükség esetén visszahúzódhat a világ sivársága és érthetlensége elől. Ez a fajta „belső emigráció” ugyanakkor nem semleges jelenség, hanem határozottan elitista vonásokat hordoz. Azt feltételezi ugyanis, hogy a művész olyan tapasztalati és igazságbeli szférákhoz fér hozzá, amelyek a „filisztervilág” számára eleve hozzáférhetetlenek. A schilleri értelemben vett történetfilozófiai modell Hoffmannnál így alapvetően átalakul, s a természettől elszakadt ember nem a kollektív harmónia helyreállításának irányába halad, hanem – a kultúra és a reflexió közvetítésével – művésszé válva, önmaga számára lehet képes létrehozni egy imaginárius Atlantiszt. Nem véletlen, hogy a későbbi recepció – mindenekelőtt Grosszman értelmezésében – ezt a jelenséget már az „esztétikai elszigetelődés” és a „romantikus individualizmus” kategóriáival írja le, rámutatva arra, hogy az efféle művészi pozíció nemcsak poétikai, hanem egzisztenciális és – bizonyos határpontokon túl – etikai implikációkkal is járhat.²⁴⁵ Ebben az értelemben a hoffmanni művész-figura nemcsak előképe, hanem problematikus előzménye is lehet azoknak a dosztojevszkiji hősöknek, akiknél az esztétikai kiválasztottság tudata már a morális kivételesség igényébe csap át.

²⁴³ James M. McGlathery, *E. T. A. Hoffmann* (New York–London: Twayne Publishers – Prentice Hall International, 1997), 118.

²⁴⁴ Ehhez lásd még pl.: Claudia Schwabe, „Orientalism in Kunstmärchen: E. T. A. Hoffmann’s Escape to the Mythical Realm Atlantis,” *Marvels & Tales* 34, 1. sz. (2020): 10, elérhető: <https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol34/iss1/10>, hozzáférés: 2026. augusztus 21.

²⁴⁵ Lásd pl.: Гроссман, *Поэтика Достоевского*, „Стилистика Достоевского” c. fejezet; Grossman, *Dostoevsky: A Biography*, 51–52.; 66.

3. A HOFFMANNI „MŰVÉSZ-ÉN” ÉS „ATLANTISZ” DOSZTOJEVSZKIJ RESZEMANTIZÁCIÓJA

3.1. A pétervári Álmodozó hoffmanni gyökerei

A dolgozat első fejezetében ismertetett Hoffmann-hatás szakirodalmi recepciójának sajátos módszertani paradoxona, hogy jóllehet a kutatástörténeti konszenzus a *Fehér éjszakák*at tekinti „a hoffmanni tradíció legtisztább dosztojevszkiji párlatának”,²⁴⁶ a komparatív vizsgálatok mindezidáig adósak maradtak a közvetlen, konkrét Hoffmann-műveket vizsgáló motivikus kapcsolatok feltárásával. A filológiai bázisú összevetések szintén rendkívül szűk koordinátarendszerre szorítkoznak, még Ch. Passage is csupán Hoffmann egy kevésbé ismert, *A három barát* (*Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde*, 1818) című elbeszélését említi, amely ráadásul nem is a cselekmény vagy az ábrázolt karakterek vonatkozásában, mint inkább „atmoszférateremtő impulzusként” inspirálhatta a művet.²⁴⁷

Saját elemzésem ezt a módszertani hiányt pótolva Dosztojevszkij első originális karaktertípusa, a pétervári Álmodozó (*mecstatyel*) genealógiája felől közelíti meg.²⁴⁸ Ezen a ponton – a kutatástörténetben eddig kiaknázatlan intertextuális referenciaként – Hoffmann *Az elhagyott ház* (*Das öde Haus*, 1817) című elbeszélését vonom be a vizsgálatba, melyet közvetlen poétikai és strukturális párhuzamba állítok a figura legelső, manifesztumszerű dosztojevszkiji artikulációjával: az 1847. június 15-én a *Szentpétervári Közlemények* (*Szankt-Petyerburgszkije Vedomosztyi*) hasábjain megjelent *Pétervári krónika* (*Petyerburgszkaja letopisz*) című feuilleton-sorozat negyedik darabjával. A két szövegtér összevetése egyfelől

²⁴⁶ Vö.: „A *Fehér éjszakák* közelebb áll a Tieck, Eichendorff vagy Hoffmann nevével fémjelzett német romantika szellemiségéhez, mint Dosztojevszkij bármely más alkotása.”; „A *Fehér éjszakák* mérföldekkel hitelesebben mutatja fel a hoffmanni atmoszférát és a hoffmanni dikciót, mint a Hoffmann-művek bármelyik olyan orosz fordítása, amely ebben az időszakban napvilágot látott.” Terras, *The Young Dostoevsky*, 30, 38.

²⁴⁷ Passage, *Dostoevsky the Adapter*, 78–81.

²⁴⁸ Az Álmodozó alakjának értelmezése természetesen számos alkalommal felmerült már a szakirodalomban. Az egyik meghatározó szerző, Emma Zsiljakova, aki a szentimentalizmus hagyományát kutatja Dosztojevszkij szövegeiben, sajátos ciklusként tekint az 1847 és 1849 között keletkezett korai szentimentális-romantikus szövegekre, melyek Zsiljakova szerint a romantikus világérzékelést és szemléletmódot mintázzák. E ciklus szövegei közé sorolja a már említett feuilletonokat (*Pétervári krónika*), *A háziasszony*, a *Lágy szív* (*Gyöngé szív*) és a *Fehér éjszakák* című műveket, valamint a *Nyetocska Nyezvanovna* című, 1849-ben íródott befejezetlen regényt, illetve a szintén ebben az évben keletkezett *A kis hős* című elbeszélést., melyeket az köt össze, hogy mindegyikben az Álmodozó főhős szerepel. Vö. Жилыкова, Э. М. *Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского*. Томск. 1989. 152. A mi kutatásunk, amely a hoffmanni-schilleri intertextusok feltárása és továbbélése felől közelíti meg az Álmodozó alakját, nem ugyanerre a szövegkorpuszra irányul.

lehetőséget ad arra, hogy rámutassak arra a poétikai cezúrára, amely a hoffmanni „egészséges utazó rajongó” (Theodor) öniróniája, valamint a dosztojevszkiji „patologikus Álmodozó” (mint Makar Gjevuskin vagy Jakov Petrovics Goljadkin) dezintegrálódó szubjektuma között feszül. Véleményem szerint ugyanez a Hoffmann-pretextus a *Fehér éjszakák* elemzésének is konkrét irányt szab, további kritikai szempontból értékelve át az „én-elbeszélővé vált Álmodozó főhős” specifikus pozícióját. Mindezek után a kisregény mikroszintű motívumelemzésében, a Dosztojevszkij-szöveg sajátos poétikai eljárásait közvetlenül Hoffmann, *Az arany virágcserep* című művének a korábbiakban részletesen tárgyalt történetképző motívumaival (lásd: 2.2.) vetem össze.

Dosztojevszkij a fent említett, *Pétervári krónika* (*Petyerburgszkaja letopisz*) című írásában az elnéptelenedett nyári metropolisz bemutatásától jut el az Álmodozó karakterének leírásához, akinek egzisztenciális válságát a társadalmi hasznosság és a belső aktivitás közötti diszkurzív feszültségként definiálja:²⁴⁹

... nem az a boldogság, ha valakinek megvan a társadalom biztosította lehetősége ölbe tett kézzel ülni, [...] hanem az örökös, fáradhatatlan tevékenység, valamennyi hajlamunk és képességünk gyakorlati kifejtése. [...] Ha elégedetlen az ember, ha nincs módja megnyilatkozni, megmutatni, ami a legjobb benne (nem hiúságból, hanem abból a legtermészetesebb emberi szükségletből, hogy megismerjük, megvalósítsuk és érvényesítsük Énünket a valóságos életben) [...] Akkor a tevékenységre szomjas, közvetlen létre szomjas, valóságra szomjas, de gyöngé, nőies, puha jellemekben lassacskán megszületik az, amit álmodozásnak neveznek, és az ember végülis megszűnik embernek lenni, hanem valamilyen furcsa, semleges nemű lény lesz – álmodozó. És tudják-e uraim, mi az álmodozó? Pétervári lidércnyomás, a megtestesült bűn, tragédia, szótlan, titokzatos, komor, vad tragédia minden féktelen szörnyűséggel, minden katasztrófával, sorscsapással, bonyodalmakkal és kifejeletekkel – és ezt korántsem tréfából mondjuk.²⁵⁰

Dosztojevszkij értelmezésében az álmodozás tehát távolról sem valamiféle magasabb elhivatottság vagy lelki gazdagságot jelző, romantikus esztétikai minőség, sokkal inkább egyfajta léthiányos állapot, amit rendszerint a valóság elvesztésének az érzete, a „meg nem testesültség” gondolata²⁵¹ hív életre az orosz lélekben:²⁵²

²⁴⁹ A háziasszonyt 1847 szeptember kilencedikén véglegesítette, s két részben jelent meg az *Otyecsesztvennije Zapiszki* (Hazai Jegyzetek) októberi és novemberi számában. A *Lágy szív* (Gyöngé szív) ugyanitt, az 1848-as év 2. számában, a *Fehér éjszakák* pedig a 12. számban látott napvilágot.

²⁵⁰ TLV 196–198.

²⁵¹ A háziasszonyban olvashatjuk: „...ő még csak félénken érezte a forma eredetiségét, igazságát, és sajátosságát; erejét próbálgatva már jelentkezett, egyre formálódott és erősödött a teremtő szellem, de a megtestesülés, az alkotás még messze, talán nagyon messze volt, sőt talán lehetetlen is volt!” Dosztojevszkij: „A háziasszony”, 381.

²⁵² Ezt a dosztojevszkiji értelemben vett, „meg nem testesült” egzisztenciális léthiányt ugyanakkor nem csupán a társadalmi-hivatali hierarchia kényszerpályái, hanem maga a specifikus térpoétikai környezet: Pétervár mint kiagyalt, fiktív város ontológiai státusza is determinálja. A Jurij Lotman és Vlagyimir Toporov által leírt kultúrszemiotikai tradíció értelmében a metropolisz eleve egy absztrakt uralkodói eszme, egy racionális utópia terméke, amely állandóan a lét és a nemlét, a megtestesülés és a semmibe foszlás határán lebeg. Ez a sajátos genezis alapvetően határozza meg a város poétikai képét, visszautalva Puskin *A bronzlovassal* című művének

...és ez már egy tisztán orosz sajátosságot tár fel: erőnket meghaladó feladatba fogni csúnya dolog, nem engedi a lelkiismeret, teljes lealacsonyodást jelent. Ez a sajátosság világosan kirajzolja nemzeti szokásunkat, és mindenben, még a közélet legjelentéktelenebb tényeiben is megnyilvánul. [...] De vajon sokan vannak-e közöttünk, oroszok között olyanok, akiknek megvan rá a lehetőségük, hogy szeretettel tegyék a dolgukat, ahogy kell; hiszen minden dolog szenvedélyt követel a cselekvőtől, egész embert követel. Sokan találtunk-e rá végülis igazi tennivalónkra?²⁵³

Külön érdekessége a Dosztojevszkij-tárcának, hogy ezt a költői kérdést, valójában egy másikkal válaszolja meg, az Álmodozó részletes karakterrajzának mintegy befejező akkordja gyanánt: „Hát nem tragédia az ilyen élet? Nem bűn és nem iszonyat? Nem karikatúra? És nem vagyunk-e valamennyien többé-kevésbé álmodozók?”²⁵⁴

Jól látható tehát, hogy amíg Hoffmann poétikájában a „rajongó” – ahogy például *Az arany virágcserep* főhőse és narrátora is – erkölcsileg a filisztervilág fölött áll, transzcendens érzékenység és kivételes adottságok birtokosa, addig Dosztojevszkijnél ez az állapot a végzetes magány és elszigetelődés előszobájaként jelenik meg. Hoffmannál a szubjektum különlegessége „felsőbb áldás”, Dosztojevszkijnél viszont a személyes cselekvőképtelenség és a valóságtól való patológiás elidegenedés szimptómája.

A dosztojevszkiji Álmodozó e korai meghatározása természetesen nem önmagában áll, hanem egy jól körülírható irodalmi hagyományhoz kapcsolódik. A figura teljesebb megértéséhez ezért szükséges annak a hoffmanni modellnek a felidézése, amelyhet Dosztojevszkij egyfelől felidéz, másfelől azonban határozottan el is tér tőle. A hoffmanni és dosztojevszkiji Álmodozók közti kontraszt megértését leginkább megkönnyítő Hoffmann-szöveg *Az elhagyott ház* (*Das öde Haus*) című novella, melyet a hoffmanni fantasztikum-teória foglalataként is számontart a szakirodalom.²⁵⁵ Ennek a történetnek a főhőse, elbeszélője és kritikusa is az az utazó rajongó, név szerint Theodor (Hoffmann saját alteregója), aki barátai

mitologikus nyitóképeire, ahol Nagy Péter a pusztá, üres hullámok partján állva („*На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн...*”), tiszta gondolatból, szinte a semmiből vizionálja meg a leendő birodalmi központot. A *Pétervári krónika* lázálomszerű látomásai mögött így magának a vízió-szülte városnak a „léttelenített létezése” húzódik meg: a racionális utópia materiális díszletei közül elillan a valóságos élet, és ez az utópikus locus mintegy törvényszerűen „termeli ki” magából a patológikus elvagyódás hőjét, a specifikusan orosz típusú pétervári Álmodozót. Ehhez lásd még: V. Ny. Toporov, „Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban. Bevezetés”, in *Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve*, szerk. Nagy István (Budapest: Argumentum Kiadó, 2003), 317–336.; Jurij Lotman, „Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái”, in *Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve*, szerk. Nagy István (Budapest: Argumentum Kiadó, 2003), 131–143.

²⁵³ TLV 197.

²⁵⁴ TLV 200.

²⁵⁵ Renate Lachmann, *Erzählte Phantastik: Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 87–91. A történet az *Éjszakai történetek* (*Nachtstücke*) második kötetében látott napvilágot, 1817 nyarán. E. T. A. Hoffmann, „Az elhagyott ház,” ford. Halasi Zoltán, in *Az elveszett tükörkép története: Novellák* (Budapest: Magvető, 1996), 262–263.

szemében ugyan excentrikus figura, mégis mindannyian tisztában vannak azzal, hogy az övéknél magasabb rendű percepciók birtokosa.

[É]n úgy képzelem, hogy az ilyen látnoki képességgel bíró, a csodákat is látni tudó emberek valamiképpen olyanok lehetnek, mint, mint a denevérek; a denevérekben ugyanis – ezt Spalanzani, a tudós anatómus fedezte föl – működik egy igen fejlett hatodik érzék, s ez a hatodik csalafinta módon nemcsak hogy egymaga elintézi mindent a többi helyett, de a tetejébe még sokkal többre is jut, mint az összes többi érzék együttevve.

– Állj, állj! – kiáltott fel ekkor Franz. – De hisz ez nem más, mint a mi Theodorunk, úgy látom, most is valami egészen különleges dolog járhat a fejében, mert olyan különös, réveteg tekintettel bámul maga elé.²⁵⁶

A befogadói attitűd leírása szinte azonos; Hoffmann és Dosztojevszkij Álmodozójának tekintete is ki van élezve a „furcsaságra”, s a mindennapi valóság legapróbb banalitása mögött is állandóan a „másik világ” nyomait és a fantasztikumot keresi – azaz képzelete révén képes átesztetizálni és csodássá transzformálni a teljesen hétköznapiat.

...az élet legmindennapibb aprósága, a legüresebb, köznapi dolog nyomban fantasztikus színeket ölt benne. Már a látása is úgy formálódott, hogy mindenben a fantasztikusra figyeljen fel. Zárt spaletták fényes nappal, csúf vénasszony, egy szembejövő úr, aki hadonászik és hangosan beszél magában, amelyet egyébként sokat látni, családi kép egy szegényes faházikó ablakában, mindez már majdnem kaland.

A képzelet felpezsdül; rögvest egész történet születik, elbeszélés, regény...²⁵⁷

A Hoffmann-novellában olvasható leírás szinte szó szerint ugyanezt mondja:

...minden jelenségben, legyen az személy, cselekedet vagy esemény, azonnal egy dologra figyel: hogy van-e benne valami különtség, olyasmi, ami elüt a megszokottól [...] Ettől van az, hogy sokszor napokig futkos ismeretlen emberek után, csak mert a járásukban, az öltözködben, a hangjukban, a tekintetükben valami furcsaságot fedezett föl: ettől, hogy ha valami olyan eseményről vagy cselekedetről hall, amit más csak úgy léhán, odavetve mesél el, mint olyasvalamit, amiben nincs semmi figyelemre méltó, és csakugyan nem is figyel oda rá senki, hogy az ilyesmi őt viszont mélyen elgondolkoztatja, magában mindjárt lekezdi egymás mellé rakosgatni a legellentétesebb dolgokat, és addig fantáziál, amíg olyan összefüggéseket hámoz ki belőlük, amik álmában sem jutnának eszébe soha senkinek.²⁵⁸

Fontos azonban, hogy míg Hoffmannál az efféle álmodozás a transzcendensre nyitott művészlélek spirituális többletének az attribútuma, addig Dosztojevszkij nagyvárosi antropológiájában ez a hajlam a személyiség szétesésének tragikus forrásává válik. Dosztojevszkij Álmodozója ugyanis leginkább olvasás közben merül el az ábrándozásban, s egyre inkább meg is elégszik ezekkel a könyvekben talált világokkal és „másodlagos” tapasztalatokkal. A közvetlen valóságot a pétervári Álmodozó könyvekből nyert irodalmi és

²⁵⁶ Hoffmann, „Az elhagyott ház,” 262.

²⁵⁷ TLV 199.

²⁵⁸ Hoffmann, „Az elhagyott ház,” 262.

esztétikai impulzusokkal helyettesíti, azok alapján konstruálja meg saját fiktív valóságát, s úgy tűnik, végső soron ez a „többszörösen mediált” létmód válik totális elmagányosodásának végső zálogává.

Szeretnek olvasni [...], de a második, harmadik oldalnál rendszerint abbahagyják az olvasást, mert teljesen kielégültek. Mozgékony, csapongó, könnyed fantáziájuk már fölserkent, az élmény megszületett, s a teljes álmovilág – örömmel és bánatokkal, pokollal és paradicsommal, vonzó nőkkel és hőstettekkel, nemes tevékenységgel, mindig valami gigászi harccal, bűnökkel és mindennemű rémségekkel – hirtelen úrrá lesz az álmodozó egész lényén. [...] Olykor egész éjszakák roppennek el észrevétlenül, leírhatatlan gyönyörök közepette; gyakran néhány óra alatt átéli a szerelem édenét vagy az egész hatalmas, gigászi, példátlan, álomszerűen csodálatos, grandiózusan gyönyörű életet. Valamilyen ismeretlen kényszer folytán pulzusa felgyorsul, előtörnek könnyei, lázas tűzben ég a sápadt, könnyáztatta arc, és amikor a hajnal rózsás fénye beragyog az ablakon, beteg, elgyötört, és boldog. Szinte önkívületben az ágyra veti magát, és elalvás közben még sokáig érzi szívében ezt a betegesen kellemes hangulatot, szinte fizikailag is... A kijózanodás percei iszonyúak; a szerencsétlen nem képes elviselni, és nyomban újból beveszi a mérget új, még nagyobb adagokban. Megint csak könyvek, egy-egy dallam, valamilyen réges-régi emlék a valóságos életből, egyszóval egy az ezernyi semmi kis ok közül, és a méreg kész, a fantázia újból élénk, tékozlóan szétterül a csendes, titokzatos álmodozás szeszélyesen kicirkalmazott vásznán.²⁵⁹

Jól látható emellett az is, ahogy Dosztojevszkij leírásában a fantáziálás a kábítószeres természetével rokon módon hatalmasodik el az egyénen, mintegy önmagán kívüli, *extatikus* állapotba helyezve őt.²⁶⁰ Az Álmodozó elveszíti önrendelkezését és cselekvőképességét; s a kezdetben esztétikai örömforrásként szolgáló passzió destruktív szenvedéllyé változik át, totális egzisztenciális izolációhoz és megsemmisüléshez vezet.

Ugyanitt érdemes talán visszagondolni arra is, hogy Novalis főhősét egy szinte ugyanilyen álom²⁶¹ még lázas keresésre ösztökélte, s a hagyományos népmesei értelemben indította útnak, hogy a való világban is rátaláljon az álmában megjelent „kék virágra”. A korai romantika művészetfelfogása szerint az álom, mint transzcendens minőség, a romantikus költő

²⁵⁹ TLV 198.

²⁶⁰ Itt meg kell említenünk Piszcarev alakját *A Nyevszkij prospekt* című Gogol-elbeszélésből, akiről ezt olvashatjuk: „Végül az álom lett a festő igazi élete, és attól fogva egész sorsa különös fordulatot vett: azt lehet mondani, ébren is álmodott, s álmában is ébren volt. Ha valaki látta, amint némán ült egy üres asztal mellett, vagy magába roskadtan ballagott az utcán, biztosan holdkórosnak nézte, vagy olyannak, akit tönkretett a sok erős szeszes ital.” Nyikolaj Vasziljevics Gogol, „A Nyevszkij prospekt”, in *Az örült naplója. Pétervári elbeszélések* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 30. Piszcarev ópiumot vesz be, hogy segítségével újra és újra előidézhesse álmait, végül megőrül, és egy borotvával elvágja a saját torkát. Piszcarev alakját a *Fehér éjszakák* Álmodozójának prototípusaként tárgyalja Kroó Katalin már idézett monográfiájában. Kroó Katalin, „Gogol prózaműve a Fehér éjszakákban”, in Kroó Katalin, *Irodalmi szövegfolytonosság: A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012), 155–166.

²⁶¹ „A fiú lassacskán elmerült édes ábrándjaiban, és elszunnyadt. Beláthatatlan távolokról és ember nem járta, vad vidékekről álmodott előbb. Tengeren kelt át felfoghatatlan könnyedséggel; csodás állatokat látott; sokféle-fajta emberrel élt együtt, hol háborúban, ádáz tusákban, hol csendes kunyhókban. Fogságba esett, siralmas nyomorúságba. [...] Végtelenül színes életet élt; meghalt és visszatért; a leghőbb szenvedéllyel szeretett, majd szerelmétől örökkéig elválasztott. Végre virradatkor, amikor felderengett az ég, lecsillapult a lelke; tisztábbak és maradandóbbak lettek a képek.” HvO, 9–10.

fejlődéstörténetének kiindulópontja, azaz, belülről kifelé vezet. Ezt az irányvonalat a hoffmanni székepszis sem változtatja meg, sőt a Serapion-elv kimondja, hogy az írónak először a belső szemével kell látnia a képet, de az csak akkor lesz hiteles, ha a valóságos, érzékelhető világ elemeiből (az utcai nyüzsgés megfigyeléséből, a hétköznapi alakok "továbbgondolásából") építkezik.²⁶² Dosztojevszkij Álmodozója azonban épp az „ellenkező irányba” indul útnak, emiatt saját tehetségének valóságos kiteljesítése helyett, ő csupán absztrakt ideák csapdájába gabalyodik bele menthetetlenül.

Emberünk lassacskán idegenkedni kezd a tömegtől, a közösség érdekeitől, és fokozatosan, észrevétlenül eltompul benne a valóságos élethez való érzéke [...] önkényes fantáziája szolgáltatta élvezetek pompásabbak, érdekesebbek a valóságos életnél. Eltévelyedésében végül teljesen elveszíti azt az erkölcsi érzéket, amely az embert a valóság teljes szépségének értékelésére képessé teszi, kallódik, tengődik, elszalasztja a valóságos boldogság pillanatait, s apatikusan, lustán, tétlenül ül, és nem akar tudomást venni arról, hogy az emberi élet önmagunk szakadatlan szemlélése a természetben és a mindennapi tevékenységben.²⁶³

Hoffmann Teodorját nem fenyegeti az álmodozás ilyen értelemben vett elhatalmasodása, hiszen ő – legalábbis utólag – képes kritikusan szemlélni önmagát, s tudja, hogy még a hatodik érzéknek sem szabad minden helyzetben feltétel nélkül hinni. Theodor esetében a „helyesen alkalmazott önironia” tehát saját lelki egészségének megóvását szolgálja. Ez a kijózanító belső kontroll, a szubjektív individualizmus felett gyakorolt racionális ítélőképesség szólal meg barátaihoz intézett soraiban is, ahol a látomások bűvöletét már a tapasztalat szűrőjén keresztül értékeli (át):

Ti persze aligha lepődtök meg ezen; hisz ti, vidám ifjúságom derék cimborái, mindnyájan tusjátok, mennyire hajlamos voltam mindig is a képzelődésre, hányszor véltem úgy, hogy csakis énnekem kelnek életre egy csodálatos világ különös jelenségei – mivelhogy ti, földhözragadt elmék, az ilyen dolgoknak még a létezését is tagadtátok! Nos, nézzetek rám olyan mindentudó, olyan szörszálhasogató vizsga képpel, amilyennel csak akartok, most már készséggel beismerhetem: képzelgéseimmel sokszor saját magamat is csak ámitottam, csúnyán fel is sülttem velük nem egyszer...²⁶⁴

Ez az önreflexió a hoffmanni romantikus ironia egyik legtisztább megnyilvánulása, amikor a szerző nemcsak megteremti a fantázia birodalmát, hanem képes kívülről is rátekinteni saját alkotói lázára. Lényegét tekintve pontosan ugyanezzel az ironikus szemléletmóddal kezeli *Az*

²⁶² A Serapion-elv kimondja, hogy az írónak először a belső szemével kell látnia a képet, de az csak akkor lesz hiteles, ha a valóságos, érzékelhető világ elemeiből (az utcai nyüzsgés megfigyeléséből, a hétköznapi alakok „továbbgondolásából”) építkezik. Ehhez lásd: Uwe Japp, „Die Serapions-Brüder,” in Kremer, *E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, 263–265.

²⁶³ TLV 199.

²⁶⁴ Hoffmann, „Az elhagyott ház,” 265–266.

arany virágcserep narrátora is saját hősét, Anselmust, az önmaga által elbeszélte különös történetet, sőt, végső soron önnön mesélői szerepét is. A naiv rajongás és a szkeptikus józanság e kettőssége teremti meg azt a kényes egyensúlyt, amelyben a csodás elemek mindvégig hitelesek maradnak, anélkül azonban, hogy veszélyessé válnának saját kitalálójukra. Teodor beismerése épp ezért szintén nem a képzelet vereségét, hanem annak diadalát jelenti: az elme szabadságát bizonyítja, amely még saját illúzióit is képes emelt fővel, szellemi játékként kezelni.

Terras korábban idézett véleményével részben egyetértve, úgy gondolom, hogy Dosztojevszkij legelső Hoffmant idéző műveiből – így például *A hasonmásból*, *A háziasszonyból*, de még a *Lágy szívből* (*Gyöngye szív*) is – hiányzik ez a fajta romantikus irónia. Ez a hiány ugyanakkor nem véletlen mulasztás eredménye, hanem nagyon is tudatos szerzői intenció. Dosztojevszkij ugyanis éppen azt akarta megmutatni, miért nincs és nem is lehet a gogoli hagyományokon nyugvó csinovnyikvilágban efféle ironikus gondolkodás. A pétervári csinovnyik ugyanis, ellentétben a szabadon utazó, polgári kötöttségektől mentes Theodorról, egy olyan merev, bürokratikus hierarchia foglya, amely nem engedi meg a szubjektum számára a külső, reflektáló pozíció felvételét. A pétervári hivatalnok világa nem esztétikai játék, hanem egzisztenciális kényszer. Szintén ebből a strukturális kiszolgáltatottságból fakad továbbá az a belső igény is, amellyel ezek a hősök görcsösen ragaszkodnak egy mesterségesen felépített, méltóságteljes önkép fenntartásához. Ez, a leginkább üres hivatali sémákból és társadalmi szokásjogból álló „szerepkör” számukra az ontológiai túlélés egyetlen záloga a szürke és érzéketlen Péterváron. Ebből következően a dosztojevszkiji kishivatalnokot egy állandó, neurotikus rettegés hajtja: a mások elítélő, megsemmisítő véleményétől, a nyilvánosság előtti lepleződéstől és a kollektív megaláztatástól való félelem. A környezet gúnyos pillantása vagy nevetése itt nem egyszerű szituatív kudarc, hanem az önkép radikális szétrombolása, amely – ahogyan azt Goljadkin úr esete tökéletesen példázza – azonnal elindítja a szubjektum visszafordíthatatlan mentális és pszichikai dezintegrációját. Romantikus (ön)irónia híján a hősök mentális értelemben teljesen kiszolgáltatottak. Mivel nem képesek szkeptikus távolságtartással, „szellemi játékként” kezelni saját belső illúzióikat, a fantázia náluk nem a szubjektum szabadságát, hanem annak elkerülhetetlen patológiáját katalizálja.

Goljadkin úr éppen azt kísérli meg, hogy mások előtt szégyellt, nagyra törő vágyait a valóságban is megélje, ám ezzel egyszersmind nyíltan szembeszegül csinovnyik-sorsának általánosan elfogadott társadalmi korlátaival. Legtitkosabb álma ugyanis, hogy kitörjön a kishivatalnoki létből, feletteseivel egy társadalmi osztályba tartozzon, a főnöke lányának udvarolhasson, elegáns hintón járjon, és kiszolgálják az igényeit. Ebből a skizofrén helyzetből

fakad nála egy eredendő, görcsös „hamis beszéd”, amely legtisztábban a saját orvosa előtt előadott álszent monológjában érhető tetten. Goljadkin itt képmutató módon azt bizonygatja, hogy ő büszke „kisember”, aki megveti mások intrikáit, nyíltan jár az életben és mossa kezeit, miközben valójában pontosan a könnyebb mellékutakra és az elit státuszra áhítozik.

Amikor azonban ezt a titkos ambíciót (hamis) tettekre váltja, és szép ruhában, parádézva hajtat végig a pétervári arisztokrata sétálóközönség előtt, rögtön működésbe lép a neurotikus rettegés: a lelepleződéstől, a társadalmi álarc lehullásától való félelem. Alig néhány boldog percet tölthet csupán saját kéklő Atlantiszában – a halványkék hintóban –, amikor hirtelen hivatali kollégáit pillantja meg, majd hivatali főnöke is éppen szembe jön vele az úton. A lelepleződés sokkja miatt olyan szorongás keríti hatalmába, mely rögtön a gazdája ellen fordítja a „romantikus” fantazmagóriát („páni rémülettel a kocsi legsötétebb zugába húzódott”, „meghűlt benne a vér”²⁶⁵). Miközben Goljadkin úr kétségbeesett akarati koncentrációval, kitartóan ismételteti, hogy ő nem ő („Nem én vagyok, nem én – suttogetta szinte hangtalanul –, egyáltalán nem én, ez nem én vagyok, Andrej Filippovics, nem én, nem én, és kész.”²⁶⁶), a belső vágyak eltagadásában és a hamis diskurzusban rejlő – Hoffmann meséiből is jól ismert – sötét szómágia nyer performatív, valóságalkotó erőt.²⁶⁷ Ez a patológikus nyelvi önvédelem hívja életre a valóságban is a minden hájjal megkent, gátlástalan hasonmást, aki végül tényleg megvalósítja Goljadkin elfojtott karriervágyait, de ezzel párhuzamosan minden evilági szerepéből végleg kitúrja a főhőst...

Úgy tűnik, Dosztojevszkij pétervári Álmodozóinak valóban nincs, és nem is lehet igazi, menedéket nyújtó Atlantisza. Miközben Hoffmannál a szellem iróniája hidat ver a hétköznapiak és a csodák birodalma közé, Dosztojevszkij hőseinél az álmvilág védtelenül omlik össze a valósággal való kíméletlen összeütközés során. Emiatt van, hogy Ordinov és Vászja Sumkov fantáziái szintén nem egy magasabb valóságba emelik át hősüket, hanem egyszerűen semmivé foszlanak, mint ködképek a befagyott Néva fölött.

Ennek a poétikai fejlődési ívnek egyetlen megszakítása, illetve, véleményem szerint tulajdonképpen csúcspontja, a *Fehér éjszakák* című elbeszélés, ahol nem csupán a fabuláris-motivikus Hoffmann-párhuzamok és a többször említett stílusimitáció érhető tetten, hanem az én-elbeszélő narrátor is pontosan ugyanezt a Hoffmann-féle romantikus (ön)iróniát alkalmazza végig az elbeszélte történet során, melynek köszönhetően a mű narratív struktúrája is ugyanolyan

²⁶⁵ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, „A hasonmás,” in *Kisregények és elbeszélések*, I, ford. Grigácssy Éva (Budapest: Európa, 1965), 161.

²⁶⁶ Dosztojevszkij, „A hasonmás,” 162.

²⁶⁷ Ehhez lásd: René Wellek, „The Concept of 'Romanticism' in Literary History II: The Unity of European Romanticism,” *Comparative Literature* 1, 2. sz. (1949): 147–178.

többrétegű, ahogy azt *Az arany virágcserep* esetében láthattuk. Épp emiatt tekinthető ez a mű Dosztojevszkij hoffmannizmusának „legjobban sikerült” – vagy ha tetszik: egyetlen igazán jól sikerült – darabjának. Aligha lehet véletlen, hogy a *Fehér éjszakák* Dosztojevszkij első olyan műve is, melyben a műalkotás problematikája közvetlen fókuszba kerül, tematikus értelemben is szerves intertextuális kapcsolatot létesítve *Az arany virágcsereppel*, illetve magával a hoffmanni ars poétikával is.

Ez a reflexív működés ráadásul nem merül ki a hoffmanni hagyománnyal való intertextuális párbeszédben: ²⁶⁸ a korai, a szakirodalomban gyakran „hoffmannizálóként” leírt dosztojevszkiji elbeszélések több esetben autopoétikus módon saját szövegtörzsekre is visszautalnak. A *Fehér éjszakák* ennek szintén paradigmaticus példája, melyben explicit módon jelenik meg a *Szegény emberek* és *A háziasszony* címe, jelezve, hogy a szöveg nemcsak egy külső irodalmi tradícióval, hanem saját poétikai előzményeivel is dialógusba lép. ²⁶⁹

3.2. A hoffmanni poétika lebontása és újraalkotása a *Fehér éjszakákban* (a ház mint egzisztenciális metafora)

Annak a szakirodalomi konszenzusnak, miszerint Dosztojevszkij a *Fehér éjszakákban* kerül a legtisztább szimbiózisba a hoffmanni poétikai hagyománnyal, véleményem szerint éppen az lehet az oka, hogy ez a Dosztojevszkij-szöveg két korábban említett, reprezentatív Hoffmann-művel is közvetlen intertextuális viszonyban áll. Míg *Az elhagyott ház* a cselekmény kronotoposzát – a történet helyszínét, idejét és szituációs kereteit – szolgáltatja, addig *Az arany virágcserep* a szüzsés kompozíció és a narratív struktúra, illetve az eddig megszokottnál összetettebb szubjektum-felfogás mintájául szolgál. Utóbbi esetében Dosztojevszkij azt az ironikus narrátori pozíciót adaptálja, amely reflexív távolságtartással parodizálja az Álmodozó

²⁶⁸ Alfred Bem tanulmányában *A háziasszonyt* pszichoanalitikus megközelítésben tárgyalja. Amellett érvel, hogy Ordinov látomása vagy lázálma („bред”) valójában magában a hősből játszódik le, és a külső események voltaképp ennek a belső történetnek a projekciói. Ugyanebben a tanulmányában Bem Ordinov és az Álmodozó alakját Hoffmann *Die Irrungen: Fragment aus dem Leben eines Fantaste* című elbeszéléssel és Theodor von S. báró alakjával állítja párhuzamba. Vö.: A. Л. Бем, „Драматизация бреда („Хозяйка“ Достоевского),” in *Исследования. Письма о литературе*, сост. С. Г. Бочаров (Москва: Языки славянской культуры, 2001), 264–326.

²⁶⁹ Vö.: „Mit törődik ő a való élettel, amelyben hideg és komor minden?... Szegény emberek!” In *Fehér éjszakák*, ford. Devecseri Gábor et al. (Budapest: Európa, 1965; online kiadás: Magyar Elektronikus Könyvtár, 2004), 13, elérhető: <https://mek.oszk.hu/04600/04681/04681.pdf>, hozzáférés: 2026. augusztus 22.; „Igaz, - mert hiszen nem is lehetett másképp - találkoztam két-három nővel; de milyen nők voltak azok! Ah, afféle gazdasszonyok!” uo., 7. (Oroszul: „Правда, — ведь не могло же быть иначе, — я встречал двух-трех женщин; но что это были за женщины! Ah, такие хозяйки...”.) A *Fehér éjszakák* szövegét minden további esetben erről az URL-ről idézem, FÉ rövidítéssel és az oldalszámmal.

hős beszédmódját és cselekedeteit, analóg módon ahhoz, ahogyan Hoffmann elbeszélője viszonyul Anselmushoz (illetve rajta keresztül a korai romantika bizonyos alkotásfilozófiai nézeteihez). Bár a *Fehér éjszakák* és *Az arany virágcserep* regényi szüzséi közti motivikus-fabuláris párhuzam első pillantásra csekélynek tűnik, a szöveginterpretáció szempontjából ez a kapcsolódás alapvető jelentőségű.

Ugyancsak ebben a művében dolgozta ki Dosztojevszkij végleges formájában „a pétervári Álmodozó” karakterét – egyfelől azt a leírást ültetve át szépirodalomba, amit a *Pétervári krónikában* ő maga adott, másfelől pedig konkrétan is belehelyezve így megszületett hőstét abba a szituatív keretbe, amelyikben Hoffmann Theodorját ismerhettük meg *Az elhagyott ház* című novellában. Ezzel az író mintegy ontológiai státuszt ad a korábban vázolt elméleti konstrukciónak, s a *Fehér éjszakák* hős-narrátora immár nem csupán egy intertextuális reflexió, hanem a Hoffmann-féle „ironikus elbeszélő-tradíció” és az ehhez szervesen kötődő dosztojevszkiji szubjektumfelfogás szintetikus egységének megtestesülése.

A cselekmény expozíciójában, a pétervári nyár és az utcákat járó Álmodozó főhős bemutatkozásában Dosztojevszkij explicit módon szembesíti szövegét *Az elhagyott ház* Theodorjának saját történetéhez tartozó bevezetőjével; Berlin nyári képeivel és a hoffmanni flâneur-élmény perceptuális leírásával.²⁷⁰ Fontos ugyanakkor, hogy ezen szembesítés során a dosztojevszkiji reflexió kezdettől fogva egy igen érdekes, kettős dinamikát követ: egyfelől kontrasztív módon rögzíti a pétervári Álmodozó alakjának Theodorétól való egzisztenciális távolságát, másfelől viszont jól felismerhető, komikus párhuzamokat létesít a két figura között. Ez a poétikai eljárás nem csupán adaptálja a Hoffmann-hős karakterjegyeit, hanem egyfajta kedélyes intertextuális dialógust kezdeményez a hoffmanni poétikai hagyattal.

²⁷⁰ A flâneur kifejezés nem idegen elem Dosztojevszkij poétikájától sem, hiszen Dosztojevszkij maga is használja a szót Ordinov jellemzésére *A háziasszony* első rész 7. bekezdésében: „Всё более и более ему нравилось бродить по улицам. Он глазел на всё как фланер.” Itt elsősorban mint típust, abban a jelentésében értjük, mely a 19. század első felének nagyváros-irodalmában, Párizsban jelent meg, s a bulvársajtó és a nagyváros típusait bemutató fíziológiák és panorámaesszéik kedvelt központi figuráját jelenti, aki egyszerre tárgya és szerzője is saját szövegének. Ennek a típusnak lehet jó példája Edgar Allan Poe *A tömeg embere* (1840) című novellája, illetve Dosztojevszkij imént említett, *Pétervári krónika* című tárcasorozata is. A flâneur kifejezés későbbi, baudelaire-i értelemben vett modern-művész jelentése ugyanakkor (ehhez lásd: *A modern élet festője*, 1863), éppen a Hoffmann-szöveg vonatkozásában lehetne indokolt, amennyiben Baudelaire-hez hasonlóan maga Hoffmann is azt vallja, hogy a valódi művész nem a valamilyen szempontból kiemelt jelentőségű vagy fontos helyzeteket és jeleneteket keresi, hanem a városi élet mindennapi mozzanatait szemléli, azokban találva meg a szépség és örökvényűség általános jegyeit (Hoffmann legismertebb novellája ebből a szempontból az *Unokabátyám sarokablaka*). A gogoli *Pétervári elbeszélések*, különösen a *Nyevszkij prospektben* szereplő Piszkarjov kapcsán kerül elő a flâneur figurája. ld.: Игорь Турбанов, „Фланёры Н. Гоголя и Ф. Достоевского,” *Тонко: Литературно-философский журнал*, 2011. december 27., elérhető: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/flanery-n-gogolya-i-f-dostoevskogo>, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

Tóth Benedek, „A flâneur mint típus és mint analitikus kategória,” *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 37–38 (2022): 153–167, elérhető: <https://acta.bibl.u-szeged.hu/77923/>, hozzáférés: 2026. augusztus 22. Ehhez, lásd: Claudia Lieb, „Das öde Haus” in Detlef Kremer (Hrsg.), *E. T. A. Hoffmann, Leben – Werk – Wirkung*, Berlin–Boston, De Gruyter, 2012, 197–202.

Ennek köszönhetően, habár mindkét mű cselekménye a nagyvárosi nyár pezsgő miliőjébe ágyazódik, a szezonális vitalitás fenomenológiai adottságai eleve is éles ellentétbe állítják a dosztojevszkiji, illetve a hoffmanni Álmodozó szubjektív diszpozícióját. Míg Hoffmann Theodorja élvezi a vidám nyüzsgést, a berlini nyár színes utcai forgatagát, addig Dosztojevszkij hősét furcsa rettegés (*toszká*) keríti hatalmába²⁷¹, s szomorúan konstatálja, hogy *végképp egyedül maradt*:

H: „tavaly az egész nyarat ***nben töltöttem. A rengeteg régi barát és ismerős, a kedélyes és szabad élet, a művészetek és tudományok pezsdítően sokszínű hatása, mindez ott marasztalt. *Soha nem voltam még ilyen derűs hangulatban, élveztem, hogy megint egyedül csatangolhatok az utcán*, megállhatok minden kiakasztott rézmetszet, minden kiragasztott hirdetmény előtt, és kedvemre gyönyörködhetek bennük, *nézegethetem a szembejövőket, egyik-másiknak még a horoszkópját is elkészítettem fejben; s nemcsak a kiállított műalkotások és fényűző holmik pazar gazdagsága készítetett rá, hogy ilyen szenvedélyesen hódoljak e régi kedvtelésemmek, ellenállhatatlan erővel ösztökélt erre a sok-sok pompás palota látványa is*. Azon a palotákkal szegélyezett széles fasoron, amelyik a ***gi kapuhoz visz, szokott egymásnak találkozót adni a rangja vagy vagyona folytán az élet dúsabb élvezetére jogosult úri közönség. [...] Ebben az utcában találhatók a legelőkelőbb szállodák, a külföldi követek többnyire ezekben laknak, képzelhetitek hát, milyen nagy élet, mekkora nyüzsgés van itt, inkább, mint bárhol másutt a székvárosban, amely épp ezért népesebbnek is mutatkozik itt, mint amilyen valójában. (kiemelések tőlem – L. L.)”²⁷²

D: „Már mindjárt reggel valami különös boru fogott el; úgy tetszett, mintha mindenki futna előlem, kerülne, magamra hagyna. Bizonyára joggal kérdezhetnék tőlem: Ugyan, hát ki az a „mindenki”? Mert nyolc év óta, hogy Péterváron lakom, egyetlen egy ismerősre sem tudtam szert tenni. *De hát minek is az ismerős? Ismerősöm nekem egész Pétervár*. És ha ma reggel úgy tetszett, hogy „mindenki” itt hagy, ez azért volt, mert egész Pétervár kiment faluzni. [...] Persze, ezek közül az ismerős arcok közül engem egyik sem ismert; de én mindnyájukat ismerem, még pedig nagyon jól; tanulmányoztam ezeket az arckifejezéseket; le tudom róluk olvasni örömeiket és bánataikat és osztozom bennük. *Szoros barátságot kötöttem [...] egy kis öreg úrral, akivel csaknem minden nap találkoztam bizonyos órában a Fontánkán. [...] Közel is voltunk már ahhoz, hogy köszönjünk egymásnak, [...]*d]e még idejekorán jutott eszünkbe, hogy hiszen nem ismerjük egymást, s csupán érdeklődő pillantást váltottunk.”²⁷³
Ha terhes szekerek hosszú sorával találkoztam, melyek lassan döcögtek tova, roppant halmaz bútorral, székkal, asztallal, török és nem török dívánnyal és mindenféle házieszközökkel megrakottan, [...] ha láttam az apróbb hajókat, melyek házi cókókkal megrakodva siklottak

²⁷¹ Ez az orosz *тоска* ('szorongás, vágyakozás, szomorúság, lelki fájdalom, szenvedés, rettegés, unalom, levertség, csüggedés'), ami pl. Vlagyimir Nabokov szerint lefordíthatatlan más nyelvre. Vö: „Ни одно английское существительное не передает всех оттенков этого слова. На самом глубоком и мучительном уровне это чувство сильнейшего душевного страдания, часто не имеющее объяснимой причины. В менее тяжелых вариантах оно может быть ноющей душевной болью, стремлением непонятно к чему, болезненным томлением, смутным беспокойством, терзанием ума, неясной тягой. В конкретных случаях оно означает стремление к кому-то или чему-то, ностальгию, любовные страдания. На низшем уровне — уныние, скука. В. В. Набоков, *Комментарий к роману А. С. Пушкина „Евгений Онегин“* (Санкт-Петербург: Искусство-СПБ – Набоковский фонд, 1998), 180. A *toszká* fogalmának értelmezéséhez ld. még: Н. А. Бердяев, *Самопознание: Опыт философской автобиографии* (Москва: Международные отношения, 1990), 336. Kovács Árpád az a cselekvés diszpozíciójaként és az elbeszélés forrásaként azonosítja Dosztojevszkij művészi világában különösen a *Fehér éjszakákban*. Kovács Árpád, „Таинственный знак“ у Достоевского,” *Slavistična Revija* 53, 3. sz. (2005): 261–281.

²⁷² Hoffmann, „Az elhagyott ház,” 264.

²⁷³ FÉ 3.

le a Néván vagy a Fontánkán, ki a szigetek felé: a terhes szekerek és a hajók megtízszereződtek, megszázsorozódtak a szemem előtt. *Úgy tetszett, mintha fölkerelkednék az egész város és karavánokban vonulna ki s hogy Pétervár pusztasággá változik.* [...] Szomorított bántott ez. Mert én nem mehettem nyaralni! Pedig kész lettem volna elmenni minden szekérrel, [...]e egy sem, egyetlen egy sem hívott.²⁷⁴ Átmentem a sorompón s nekiindultam a mezőknek és réteknek, nem törődve a fáradsággal, hanem csak azt érezve egész valómban, hogy teher esett le a lelkemről. [...] *És én olyan elégedett voltam, mint még soha. Úgy éreztem egyszerre, mintha Olaszországban volnék, annyira hatott a természet reám, szegény félbeteg városi emberre, akit a kőházak fullasztó levegője már-már megölt.*²⁷⁵ (– kiemelések tőlem, L.L.)

A Hoffmann- és Dosztojevszkij szövegek egymással való összevetése rávilágít, hogy a dosztojevszkiji Álmodozó valójában a hoffmanni Theodor alakjának negatív tükörképeként (szubjektív ellenpontjaként) tételeződik. Ez a kontraszt ráadásul jól láthatóan kiterjed a teljes térélményre is: a kiürülő Pétervár a nyári Berlin gazdag, heterogén forgatagának tökéletes fogalmi antitézise, ahonnan a kicsit is tehetősebb réteg vidéki rezidenciákra menekül, magával cipelve minden értékesebb holmit.

Míg Hoffman Theodorjának a városi lét a művészetek és a társas élet szimbiózisaként a szellemi inspiráció igazi közegét jelenti, addig Dosztojevszkij hősének Pétervár-élményét az izoláció határozza meg. Az Álmodozó nyolcévnyi városi léte során nem alakított ki valóságos emberi kapcsolatokat; számára a társasági élet csupán projektív fantazmagória. A kis öregúrral kötött „szoros barátság” jól érezhető visszacsatolás ugyan Theodor horoszkópkészítő passziójára, ám miközben a Hoffmann-hős számára ez csupán pillanatnyi, az intellektuális felüdülés részét képező játék, addig az Álmodozónak hosszú idő óta ez az egyik legvalóságosabb szociális élménye. A két karakter szabadságfogalma is eltérő: Theodor a nagyvárosi impulzusok sűrűjében leli meg az önfeledtséget, Dosztojevszkij hőse viszont csak a város terein kívül, a természetben képes a felszabadult lélegzetvételre.²⁷⁶ Mindemellett a szövegközi dialógus iróniája kétségtelenül abban csúcsosodik ki, hogy a dosztojevszkiji Álmodozó három napja tartó, traumatikus elmagányosodása valójában fiktív veszteség, végtére is a város valódi lakóihoz eddig sem volt semmi köze, azaz csak az ismeretlen tömeghez kapcsolódó ismerős fantazmagóriák időleges hiánya keseríti el.

Meglátásom szerint ennek az létmódbeli differenciának a felismerése azért is kulcsfontosságú, mert Dosztojevszkij ezzel a felütéssel – a hoffmanni tradícióval szintén éppen

²⁷⁴ FÉ 4–5.

²⁷⁵ FÉ 5.

²⁷⁶ Nem kizárt, hogy ezzel az álmodozó egy másik, rousseau-i előképét is megidézi, aki így kezdi az *Egy magányos sétáló álmodzásai*-t: „Egyedül vagyok hát itt a földön s nincs többé se testvérem, se felebarátom, se barátom, se egyéb társaságom magamon kívül.” Jean-Jacques Rousseau, *Egy magányos sétáló álmodzásai*, ford. Rácz Lajos (Budapest: Franklin Társulat, 1924), 12.

szembe menve – valójában azt a történeti közeget teremti meg, amelyben a pétervári Álmodozó a transzcendens tapasztalat (vö. Anselmus találkozása Atlantisz csodabirodalmával a Linke-féle paradicsomból való kirekesztődésnek köszönhetően) helyett, a nagyváros szürke realitásával szembesülhet. Jól látható, hogy miközben Hoffmannál a főhős szociális izolációja valójában a szakrális vagy fantasztikus szféra felé nyit utat, addig Dosztojevszkijnél a kedves, otthonos fantazmagóriák elvesztése a hőst eddigi biztonságos magányából hirtelen a hús-vér valóságba taszítja. Éppen ez a traumatikus „elszigetelődés-élmény” teremti meg tehát annak lehetőségét, hogy az Álmodozó egyfelől kilépjen szubjektív börtönéből, és valódi lehetőséget kapjon a Másikkal való autentikus emberi találkozásra. Másfelől, hogy a valósághiányt mint a saját valóságának a hiányát érzékelje el, és *jelenléthiányként* sajátítsa el.

Kovács Árpád értelmezésében az az alapvető szorongás-élmény, melyet a történet bevezetője leír, rögtön feltárja az érzés akarati irányultságát, s ez váltja ki a visszaemlékező az írás igényét is. „A szorongás diszpozíciója már túlmutat a magány rettegésben vagy csüggedésben kulminálódó állapotán – a magány közvetítése a belső beszéd révén az első szembenézést, az első akarati aktust jeleníti meg.”²⁷⁷ A narratív nyelv hiányának szignálja a szövegben nem sokkal később explicit módon is megjelenik: „Nincs nekem történetem” – mondja a főhős Nasztyenkának. „Dosztojevszkij számára ez maga a jelenléthiány tünete, és a hozzá tartozó nyelvdeficit meghatározása.”²⁷⁸

Az Álmodozó egzisztenciális hasadtságát Dosztojevszkij a Nasztyenkával való dialógusok során a beszédmód mesterkéltségével is nyomatékosítja. A hős ugyanis képtelen a spontán, élőnyelvi közlésre; megszólalásai nem a pillanatból fakadnak, hanem egy előre gyártott esztétikai mintázatot követnek. Ezt a transzparenciát maga Nasztyenka is érzékeli, amikor éleslátóan jegyzi meg, hogy beszélgetőpartnere mintha nem is hozzá szólna, hanem egy láthatatlan könyvből olvasna:

De hallja, ön nagyon jó elbeszélő; nem tudna-e kevésbé szépen elbeszélni? Azt hinné az ember, hogy könyvből olvassa!

»Nem, kedves Nasztyenka,« feleltem komoly és szigorú hangon, alig állhatva meg nevetés nélkül, »nagyon jól tudom, hogy jó elbeszélő vagyok; de megbocsásson, másképp nem tudok elbeszélni. [...] Kérem is Nasztyenka, hogy ne szakítson többé félbe; hallgassa meg csendesen és engedelmesen azt, amit mondani akarok? mert különben hallgatok.«²⁷⁹

²⁷⁷ Kovács Árpád, „Dosztojevszkij írásmódja,” in *Próza mű és elbeszélés: Regénypoétikai írások* (Budapest: Argumentum, 2010), 131–132.

²⁷⁸ Kovács, „Dosztojevszkij írásmódja”, 131–132.

²⁷⁹ FÉ 12.

Ez a jelenet még inkább rávilágít arra a paradoxonra, hogy a hős számára a nyelvi szépség (a „szépen elbeszélés ideája”) valójában az igazi, spontán kommunikáció gátja. Az Álmodozó válasza – amelyben egyszerre van jelen a komolyság és az elfojtott nevetés – jelzi, hogy ő maga is tisztában van saját szerepjátékával. Itt, a Nasztyenkával való beszélgetés során válik nyilvánvalóvá, hogy azért nincs a főhősnek saját élettörténete, hiszen minden története hamis: „könyvekből idézett fiktív narratíva.”²⁸⁰

Visszaemlékezéseiben ellenben egy sztori helyett saját szorongását, mintegy a szorongás történetét, pontosabban a szorongás alanyának megszületését igyekszik elbeszélni. [...] Ez az a helyzet, amelyben a szorongás közvetítésére, megosztására és visszacsatolására, azaz dialógusra nyílik lehetőség. A diszpozíció ilyenkor a cselekvésakarás indítékának bizonyul, az általa vezérelt tett pedig ebben a helyzetben az alkotás és a szép ismérveit egyaránt megtestesíti. Nem gyakorlati, nem megismerési és nem etikai produktivitás, hanem poétikai jelenlétmód – a saját élet egyszeri diskurzusa ölt benne testet. A *Fehér éjszakák*ban e nyelvezet elsajátítása a perszonális elbeszélés aktusában történik meg.²⁸¹

A Nasztyenka iránti valódi szerelem megtapasztalása – bár a diegetikus síkon, az ifjú elbeszélő számára kudarcélmény marad – az emlékezés és az írói reflexió folyamatában romantikus értelemben vett ihletforrássá, míg az Álmodozó szövegképző alannyá transzformálódik át. A főhős ezen a ponton mintegy lezárja az absztrakt fantazmagóriák gyártásának korszakát, és a történet rögzítése által megteremti saját narratív azonosságát. Ricoeur szerint az önismeret közvetett: az én csak a „történetek” (narratívák) közvetítésével érhető el, és a szubjektum azáltal nyeri el azonosságát, hogy életét elbeszélhetővé teszi. Ebben a Ricoeur-i értelemben az elbeszélő ezen a ponton valójában tehát saját élettörténetének szerzőjévé válik: a széteső, fragmentált álmokképek helyett egy összefüggő, esztétikailag megformált narratívába rendezi énjét.²⁸²

Ez a narratív öntükrözés által megszülető identitás felülírja a szerelmi kudarc privát traumáját. A műalkotássá rögzített emlékezésben így megszületik végre az a pillanatnyi, mégis érvényes dosztojevszkiji Atlantisz, amely – a perszonális elbeszélés Nasztyenka alakjához kötött lehetőségén keresztül – az eredeti romantikus »újjászületés-szemantikát« is hűen képviseli.

Értelmezésem szerint a parodisztikus poétikai gesztus – mely az explicit intertextuális referenciák révén megidézett hoffmanni tradíciót nem a transzcendens távlatok, hanem a profán valóság irányába mozdítja el – szerves részét képezi az urbánus térről, nevezetesen a *házakról*

²⁸⁰ Kovács, „Dosztojevszkij írásmódja,” 132.

²⁸¹ Kovács, „Dosztojevszkij írásmódja,” 132.

²⁸² Paul Ricoeur, „Narratív azonosság,” in *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, ford. Szegedy-Maszák Mihály et al. (Budapest: Osiris, 1999), 373–384.

folytatott hoffmanni, s ehhez közvetlenül csatlakozva dosztojevszkiji diskurzus is. Amint az ismert, Hoffmann novellájában a fantasztikum katalizátora egy elhagyatott épület (Das öde Haus), amelyik éppen elhagyatottságával vonja magára Theodor figyelmét a fényűző szállodák, követségi paloták és luxusáruházak között.

Már jó néhányszor végigsétáltam a fasoron, midőn egy nap hirtelen szemembe ötlött egy ház, amelyik különös- és furcsamód elűtött a többitől. Képzeltetek el egy alacsony, négy ablak szélességű házat, két magas és pompás épület közé beszorítva; az emelete alig emelkedik valamivel a szomszédos ház földszinti ablakai fölé: ütött-kopott teteje, helyenként papírral beragasztott ablakai, színehagyott falai mind-mind teljes elhanyagoltságról, a tulajdonos nemtörődömségéről tanúskodnak. [...] Egy lakatlan ház itt ezen a környéken; hát nem furcsa?! [...] valahányszor elhaladtam az elhagyott ház mellett, magam sem tudom, miért, szinte földbe gyökerezett a lábam, s mindjárt egész különös gondolatokba merültem; nem, nem is merültem, úgyszólván beléjük gabalyodtam.²⁸³

Dosztojevszkij természetesen nem hagyja reflexió nélkül a hoffmanni rajongó ezen megnyilvánulását sem, s az Álmodozó sajátos fogalmi viszonyrendszerébe transzponálva, ironikus felhanggal karikírozza ki a kiindulópontul szolgáló motívumot. A hoffmanni vizuális anomáliát az Álmodozó szubjektív-animista világszemléletére hangszereli át, melyben az épületek nem csupán a fantasztikum hordozói, hanem a hős izolációját igazoló, mesebeli-megszemélyesített beszélgetőpartnerek.

Nagyon jól vagyok a házakkal is. Ha az utcán megyek, elibem siet mindenik, rám néz valamennyi ablakával és azt mondja:

»Jó napot! Hogy van? Nekem hál' istennek semmi bajom. Májusban emeletet kapok.« [...] »Sohasem fogom elfelejteni az esetemet egy igen csinos gyenge-rózsaszín házacskával; kicsike kőház volt s mindig olyan nyájasan nézegetett rám és olyan megvetően az otromba és esetlen szomszédaira, hogy szinte örültem, valahányszor közelébe kerültem. A múlt héten egyszer ismét arra járok s amint barátom felé tekintek, panaszos szavát hallom:

»Sárgára mázolnak! A tolvajok! A barbárok! Nem kímélik semmimet, se oszlopaimat, se párkányomat...« [...] Azóta aztán feléje sem mertem menni a szegény elcsúfított háznak, melyet az alvilág színével borítottak be.²⁸⁴

Nem kizárt ráadásul, hogy ugyanez, a házokról folyó dosztojevszkiji diskurzus egyúttal a kibontakozó szerelmi cselekmény szimbolikus prefigurációja is. Hiszen a »gyenge-rózsaszín házacska« sorsa – amely kezdeti nyájassága után a hős számára idegen, »alvilági« színbe kényszerül – előrevetíti Nasztyenka („félrefordította az arcát, mely olyan piros lett, mint a rózsa”²⁸⁵) és a hős egymáshoz való viszonyának alakulását is. Ahogy az épület esztétikai integritását megtöri a külső, autoriter hatalom (a sárgára mázolás), úgy válik a hős számára

²⁸³ Hoffmann, „Az elhagyott ház,” 265.

²⁸⁴ FÉ 3–4.

²⁸⁵ FÉ 24.

Nasztyenka is elérhetetlenné vőlegénye visszatérése miatt. Innen nézve a kedves kis kőház elcsúfítása az Álmodozó szempontjából nem csupán egy számára érdektelen építészeti változtatás, hanem a vágyott esztétikai-érzelmi objektum végleges elvesztésének és a rideg városi realitás győzelmének metaforája is.

Meg kell jegyeznünk, hogy a ház, illetve házkeresés motívuma gyakorta a cselekmény kiindulópontja Dosztojevszkij műveiben. *A háziasszony* Ordinovja azért indul el „kószálni” a pétervári utcákon, hogy lakást változtasson, azaz új lakást szerezzen magának s így lel Murin és Kátyerina házában egy „sarokra”; Vászja halála után Arkagyij átalakulásának története azzal kezdődik a *Lágy szívben* (*Gyöngé szív*), új lakást keres magának, mert „eddigi lakása tűrhetetlenné vált számára”; később a *Megalázottak és megszorítottak* elbeszélő hőse, Ivan Petrovics ugyancsak új lakást keresve kerül az események középpontjába, s találkozik az öreg Smith-szel, akinek negyedik emeleti lakásába beköltözik; sőt Raszkolnyikov története is úgy kezdődik, hogy a főhős elhagyja házát és kilép az utcára.

A *Fehér éjszakák* szövegben a továbbiakban két „háztípus” rajzolódik ki: az egyik Nasztyenka háza, amelynek leírása a szentimentális hagyományt követi a hősnő már előre „kész”, az irodalmi sablonok alapján építkező történetének megfelelően: „Igaz, el is felejtettem elmondani, hogy a babuskának saját háza van, azaz csak házikója, csupa fából, mindössze három ablaka van és olyan ódon, mint maga a babuska. Padlás-lakás is van benne.”²⁸⁶ Ezzel szemben az Álmodozó háza és lakása nem annyira a hétköznapiaságból vagy az irodalmi hagyományból épül fel, hanem sajátos, *egzisztenciális metaforaként* jelenik meg a szövegben.

A lakás, és benne a „sarok, zugoly, odú” (or. угол) ugyanis rögtön úgy manifesztálódik, mint a *jelenléthiány felismerésének* a locusa: „Otthon meg még nehezebb volt a sorom. Két estén át gyötörtem magamat azzal a kérdéssel: Hát mi hiányzik itt, ebben a zugolyban?”²⁸⁷ Ez párhuzamban áll Pétervár kiürülésével mint kvázi „pusztasággá változásával”: „Ugy tetszett, mintha fölkerelkednék az egész város és karavánokban vonulna ki s hogy Pétervár pusztasággá változik.”²⁸⁸ A *hiány* és a *pusztaság* egyben többértelműséget kölcsönöznek az otthon nélküliségnek, és az alkotás, a visszaemlékező írás iniciátoraként mutatkoznak meg. A látást elhomályosító „füstös falak” és a „pókhálós mennyezet” kifejezések az álmodozó önérzékelésének kiindulópontjaként, mintegy az önmagától való elidegenedés első fázisát képviselik. Korábban ugyanis ez a lakás a fantáziavilág életben tartására szolgáló tökéletes helyszínnek bizonyult: „Mit gondol, miért szereti ez olyan nagyon az ő négy falát, amelyek

²⁸⁶ FÉ 18.

²⁸⁷ FÉ 4.

²⁸⁸ FÉ 4.

mindenesetre zöldre vannak mázolva, csupaszok és füstösek?”²⁸⁹ Ez a felismerés pedig a visszaemlékező-elbeszélő önmegnevezéseinek sorát nyitja meg: az álmodozó olyan „átmeneti” lényként («среднее существо») határozza meg önmagát, aki úgy „hozzánő a zugolyához, mint valami csiga, azaz hogy jobban hasonlít a teknősbékához”.²⁹⁰ Sőt, fantáziájával mindent és mindenkit úgy belesző „a maga aranyvásznába, mint legyeket a pókhálóba”²⁹¹ A pókháló így találja meg poétikai funkcióját az alany önreflexív megnevező gyakorlatában, és a képzelet, az álmodozás és ábrándozás saját, önmagára záruló, illuzórikus világát fejezi ki, az „ábrándok birodalmát”, amely beszövi és eltakarja a valóságot a szeme előtt és megbénítja valódi cselekvését.

Ezen a ponton az Álmodozó odú-toposza teljesen közvetlen módon utal vissza *Az arany virágcserep* fiktív narrátorának térpoétikai pozíciójára. Hoffmann meseregényében ugyanis a történet megalkotásának helyszínéként szintén egy nyomorúságos padlásszoba szolgál, ahol az elbeszélő – szembesülve saját nyelvi inkompetenciájával – képtelen megírni Anselmus történetének záró vigíliáját. Hoffmannál az alkotói krízisből és a szűkös realitásból való kiút kizárólag a narrátor saját fantáziavilágába való transzcendens átlépés által biztosított: a fiktív elbeszélő kénytelen fizikailag is elhagyni szobáját, hogy beléphessen Lindhorst azúrkék könyvtárába, ahol a lángoló arrak felhajtása után, extatikus vízióban pillantja meg Anselmus atlantiszi boldogságát. Hoffmannál a transzcendencia performatív sikere abban áll, hogy a narrátor az éber valóságba visszatérve már készen, a papíron megírva találja a műalkotás végét. Dosztojevszkij a *Fehér éjszakák*-ban ezt a fajta mágikus-romantikus térelgondolást nyilvánvalóan nem használja. Az Álmodozó zöldes-kormos odúja megtartja ugyan a hoffmanni padlásszoba elszigeteltségét, ám belőle már nem nyílik transzcendens átjárás a poézis birodalmába: a dosztojevszkiji hős számára nincs kék pálmaszoba vagy megváltó mágikus ital, a szoba kormos falai a szubjektum belső izolációjának és a jelenlethiány felismerésének kikerülhetetlen locusaivá merevednek. A fiktív elbeszélő így már nem a csoda útján kapja meg a kész szöveget, hanem a szerelmi kudarc egzisztenciális magányában, a visszaemlékező írás tisztán szellemi aktusával kénytelen felépíteni a saját »Lét Házát«.

A ház tehát a romantika hoffmanni és más hagyományaitól eltérően (vö. pl. a ház és a kastély szerepével a gótikus regényben vagy E. A. Poe szövegeiben, pl. az *Usher ház pusztulása* című szövegben) itt az *én* egzisztenciális helyzetét jelöli. Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól sem, hogy mind a teknősbéka, mind a pók kozmikus szimbólum (gondoljunk a földet a

²⁸⁹ FÉ 11.

²⁹⁰ FÉ 11.

²⁹¹ FÉ 13.

páncélján hordozó vagy azzal megtámasztó teknősré, melynek neve az alvilághoz is köthető (pl. *tartaruga*), vagy a kozmosz szövetét alkotó pókhálóra, s arra, hogy a pók számos mítoszban az égitestek teremtettségét jeleníti meg²⁹²). A ház ezért egyben a Lét Házának megtestesítője (ahogy később ezt a pozíciót foglalja el az „Odú” vagy „Egérlyuk” is), vagyis a létben való létezés módja (a „hogyan lenni” kérdésre válaszolva).

A „pókháló” a történetben áthelyeződik a szerelmi remények világára: az Álmodozó mindvégig azt reméli, hogy Nasztyenkával boldog lehet, s megtalálta valódi „háziasszonyát”, míg Nasztyenka kijózanító levele a remény szétaprósításával válik egyenértékűvé. Minden bizonnyal a tisztánlátás megszületését fejezi ki a „pókhálók eltávolítása” a történet végén, amit Matrjona jelent be a hősnek: „Leszedtem a pókhálót, valamennyit. Ha meg akarsz házasodni, hát tiszta a ház.”²⁹³ Az új látásmód megszületése a szövegben a kvázi jövőbe látás képessége demonstrálja, amelynek kifejtéséhez a visszaemlékezések alanya ismét a ház-metáforához fordul segítségért:

Nem tudom, miért találtam úgy, mintha a szobám is ép annyira megvénült volna, mint ez az öreg asszony. Fala, padlója színehagyottá, fakóvá lett, pókháló pedig csak annyi volt, mint valaha. Nem tudom, miért tetszett úgy, mintha a szemközti való ház, amint az ablakból rápillantottam, szintén roskatag lenne már, mintha a vakolata lemállanék, párkányai megfeketednének, falait kiverné a ragya... Talán mert a felhők közül előtörő napfény ismét elbujt és újra komorrá lett szemem előtt minden, vagy talán mert jövőmnek egész képe olyan örömtelennek és sivárnak tűnt fölöttem, és tizenöt évvel vénebbnek láttam magamat ugyanebben a szobában, ugyanilyen magányosan, mint most, ugyanezzel az öreg Matrjonával, aki az évek folyása alatt sem lett okosabb.²⁹⁴

Az elbeszélő tehát a ház-metáfora segítségével alkotja meg saját, önleíró nyelvét, melynek része a szerelmi kudarc tapasztalatának reflexiója, de amely elkerüli a teljes desztrukciót (pusztulást, halált vagy örületet, s ezzel nem teljesíti be sem a gogoli Pisztkarev, sem a goethei Werther sorsát, azaz elkerüli mind a romantikus, mind a szentimentális végkifejletet). A „jövőbe látás”, vagyis a látomás jelenről (amely Dosztojevszkij *A kamasz* című regényében a jövő eltalálása, megjósolása kifejezésben tér vissza és az írói képességet jelöli, vö. «угадать будущее») itt voltaképp a *feljegyzések jelenébe* való megérkezésnek a metaforikus kifejezése. Másképpen szólva, az „akkori” jövőbe látás a „mostani” jelen elnyerésére, vagyis a *jelenlét elnyerésére* irányul, méghozzá a visszaemlékező szöveg megalkotása révén. A Lét Háza így az Álmodozó

²⁹² Pál József és Újvári Edit, szerk., *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából* (Budapest, 1997).

²⁹³ FÉ 37.

²⁹⁴ FÉ 38.

számára az általa megalkotott szövegben konkretizálódik.²⁹⁵ Láthatjuk tehát, hogy Dosztojevszkij hogyan számolja fel (parodizálja), alakítja át (részeire bontja és önkifejező nyelvvé alakítja), s ugyanakkor folytatja a Hoffmann által megteremtett ház-motívumot.

3.3. A 'fehér-éjszaka' és a 'Dämmerung' intertextuális motívumkapcsolata

Az orosz irodalomtörténeti diskurzusban Szentpétervár ábrázolása kitüntetett helyet foglal el; a város itt nem pusztán referenciális, topográfiai keretként, hanem a városi szellemiségének a művészi szövegekben realizálódó szubsztrátumaként tételeződik. Vlagyimir Toporov meghatározása szerint: „A várost nem csak az építészek, hanem a költők is formálták. Az orosz költészet és általában az irodalom, igazi mélységében ragadta meg a Pétervár-érzést. Azét a Pétervárét, amely jelenség a nemzeti kultúrában, és amely témája a lélek történéseit feltáró irodalomnak.”²⁹⁶

Dosztojevszkij korai prózájának darabjai kivétel nélkül ezen „pétervári szöveg” szerves alkotóelemei, s mint ilyenek, a nemzeti kánon legproduktívabb rétegéhez tartoznak. Ebben a megközelítésben a káprázatok mitikus városa és az arra reflektáló narratíva valóban „egy mélyebb realitásszférát alkotnak, amelynek terében folytonosan az élet és a halál alaptémái játszódnak le”²⁹⁷ – kijelölve az utat a halál legyőzéséhez és a megújulás metafizikai távlataihoz. Ebben az összefüggésben válik tehát igazán relevánssá Hoffmann *Az arany virágcserep* című művével való közvetlen poétikai rokonság, melyet elsőként a transzcendens határátlépést jelző *Dämmerung*-motívum szövegbeli jelenléte, és történetsszervezésben betöltött szerepe támaszt alá.²⁹⁸ Ahogy azt a második fejezet mintaelemzése részletesen kifejtette, a naplemente, vagy

²⁹⁵ A ház effajta egzisztenciális metaforaként való értelmezését alátámaszthatja Dosztojevszkij későbbi szövegeiből néhány más ház is: pl. Rogozsin háza *A félkegyelműből*, vagy az öregasszony háza a *Bűn és bűnhődésből*, amely a „Noé bárkája” metaforikus elnevezést kapja.

²⁹⁶ V. Ny. Orlov, „Rabul ejtő Pétervár,” ford. H. Végh Katalin, in *Történelem és mítosz: Szentpétervár 300 éve*, szerk. Nagy István (Budapest: Argumentum, 2003), 415; Hajnád Zoltán, „A Pétervár-mítosz az orosz irodalomban,” *Modern Filológiai Közlemények* 6, 1. sz. (2004): 62–73, elérhető: https://matarka.hu/koz/ISSN_1585-0439/6_evf_1_szam_2004/ISSN_1585-0439_6_evf_1_szam_2004_062-073.pdf, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

²⁹⁷ Toporov, „Pétervár és a pétervári szöveg az orosz irodalomban”, 317.

²⁹⁸ A lemenő nap motívumának értelmezése az orosz irodalomtudományban kiterjedt hagyománnyal rendelkezik: a jelenség mitopoétikai és térszemantikai aspektusait többek között Toporov vizsgálja (vö. В. Н. Топоров, *Петербургский текст русской литературы: Избранные труды*, Москва: Прогресс – Культура, 1995); vallási-szimbolikus jelentésrétegeit Sz. N. Durilin emeli ki (vö. С. Н. Дурьлин, *В своем углу: Из старых темпадеи*, Москва: Московский рабочий, 1989); míg a motívum poétikai és narratív funkcióját a magyar szakirodalom ban többek között Kovács Árpád elemzései teszik láthatóvá (vö. Kovács Árpád, „A költői beszédmód diszkurzív elmélete,” in *A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és*

derengés (Dämmerung) *Az arany virágcserep* legfőbb történetképző motívuma, mely valójában maga is Novalis poétikájára visszavezethető szövegelem. Fontos különbség azonban, hogy miközben a novalisi szürkület még leginkább a hajnali fényviszonyokhoz, s ezeken keresztül az új élet születésének valódi, természet ihlette metaforikájához kötődik, a hoffmanni Dämmerungokban ez az átváltozás már az éjszakai sötétség beálltát megelőző színpompás naplementékhez, s rajtuk keresztül az emberi fantázia tarka birodalmához rendelődik. Dosztojevszkij eszerint eleve is ezt a hoffmanni mintát viszi tovább, s a *Fehér éjszakák* Álmodozó hősnél is ugyanez az idősík válik a kettős létállapot katalizátorává.²⁹⁹ Az immanens és a transzcendens szférák összemosódása így Dosztojevszkijnél is az álom és a szubjektív képzelet találkozásában ölt testet, melynek vizuális korrelátumai a naplemente színes fényei. Ez a szimbolikus fénytörés készíti elő a terepet ahhoz az egzisztenciális drámához, amelyben az Álmodozó – a hoffmanni hagyománnyal dialógusba lépve – saját belső mitológiáját kísérli meg a pétervári realitás fölé emelni.

Kedves barátnőm, Nasztyenka; van a napnak egy órája, amelyet kiválóan szeretek. [...] Ebben az órában az én hőszám, - mert engedje meg, Nasztyenka, hogy ismét csak harmadik személyben beszéljek, mert első személyben nagyon kínos dolog ilyenről szólni, - tehát ebben az órában az én hőszám, aki szintén nem foglalkozástalan ember, útban van hazafelé, mint mindenki. [...] Érdeklődéssel szemléli az esthajnalt, mely lassan vonul föl Pétervár hűvös egére. Amikor azt mondom, hogy »szemléli« hazudok; ő nem szemléli, csak révetegen nézdegél, mint a fáradt ember, vagy aki önmagában sokkal érdekesebb dolgokkal van elfoglalva. Csak elvéve s mintegy önkéntelenül ér rá maga körül is szemlélni. [...] Gazdag ember ő most, gazdag, belsőleg. Gazdag, mondom, s a leáldozó nap búcsúsugara nem hiába ragyognak neki, Szívében egész raját keltették a képeknek és benyomásoknak. Most apróra nézegeti az útnak minden kis részletét. Most a »fantázia istenasszonya« [...] már meghímezte számára csodaujjával az arany szövetet s egy fantasztikus, képzelt lét szeszélyes alakzatait szövi bele. Felemelte hőszámunkat a hetedik égbe, a »kristály égbe«, amely ugyancsak távol esik a kitűnő gránit kövezettől, amelyen hazafelé ballag. [...] Oh, Nasztyenka, mit törődik ez a kéljgő semmittevő a valódi étellel, ezzel a siralmas, szegény valóval, amelynek összes éveit odaadná az ő képzelődése egyetlen órájáért? Vannak rossz órái is, de amíg azok ismét beköszöntenek (mert most boldog) nem kíván semmit, *fölötte áll minden vágnak, megtehet mindent, uralkodik, maga teremti, alkotja meg magának az életét és újra alkotja minden pillanatban, amilyenné csak akarja.* (– kiemelés tőlem L. L.)³⁰⁰

Ugyanez a konkrétan azonosítható hoffmanni motívumátvétel világít rá azonban a címadó »fehér éjszakák« valódi metaforikus jelentőségére is, ami egyúttal a Nasztyenkával való

költészettan köréből, szerk. Kovács Árpád és Nagy István [Budapest: Argumentum, 1999], 11–66; uő, „Prozéma és metafora: Szavak és tettek Dosztojevszkij prózájában,” in *A regény és a trópusok: Diszkurzívák*, szerk. Kovács Árpád [Budapest: Argumentum, 2007], 89–135).

²⁹⁹ Emma Zsiljakova elemzésében a „nappal” és „éjszaka” dichotómiáját hangsúlyozza, melyet az álom és az ébrenlét helycseréjével mint a romantika világérzékelésével hoz összefüggésbe. Ezzel kapcsolatban kiemeli az Álmodozó átmeneti helyzetét, krízisét. In Э. М. Жиликова, *Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849)*, под ред. Ф. З. Кануновой (Томск: Издательство Томского университета, 1989), 203–215.

³⁰⁰ FÉ 13.

találkozás egyedüli lehetséges ontológiai keretét adja.³⁰¹ A fehér éjszaka a magas földrajzi szélességek azon éghajlati és fénytani jelensége, amely során a Nap a horizont alá bukva sem éri el a szürkület határát, így az éjszaka folyamán a légköri fényszóródás miatt a teljes sötétség helyett mindvégig egy sajátos, ezüstös félhomály uralkodik. A „fehér éjszakák” diffúz megvilágításában a tárgyak kontúrjai élesek maradnak, ám elveszítik plaszticitásukat és mélységüket, amittől a városi tér kísértetiessé és díszletszerűvé válik. Az a tény, hogy a hősnő Nasztyenkával való találkozása nem a Hoffmann-féle szín pompás naplemente, hanem az oroszországi fehér éjszakák sajátos derengése közben megy végbe, alapvető szemantikai hangsúlyeltolódást jelez. Ebben az esetben ugyanis nem a dosztojevszkiji Álmodozó hajtja végre – az előbbi idézet szerinti – transzcendens határátlépést, hanem éppen fordítva: a valóság talál rá arra a résre, amelyen keresztül bebocsátást nyerhet az Álmodozó fikciós sémáktól túlterhelt világába. A fehér éjszaka tehát nem a fantázia diadala a realitás felett, hanem egy olyan *köztes állapot*, amelyben a valóság – mondhatni, a megfelelő mértékben fantasztikussá színeződve – képes lehet az Álmodozó tudatába való behatolásra.

Ahogy arról korábban szintén szó esett, a romantika művészetfilozófiája szerint az igaz szerelem a transzcendens birodalmának közvetítő médiuma, mely a hűséges szerelmeit saját magasabb létformájának elérésére ösztönzi, egyben pedig maga is az így értett műalkotás ihletforrása. Az *arany virágcserep* Anselmusa éppen ezzel az eszményi szerelemmel, vagyis Serpentinával találkozik a már említett Elba-parti naplementében, s ennek köszönhetően sejti meg egy magasabb világ létezését.

A dosztojevszkiji Dämmerung-szubverzió egyik legfontosabb következménye tehát éppen az, hogy Nasztyenka motivikus funkciója szintén nem értelmezhető a Serpentina-alakkal vont egyszerű poétikai párhuzam mentén; sőt, a két alak között funkcionális inverzió figyelhető meg. Nasztyenka metaforikus szerepe – melyre nevének belső formája (Anasztázia → ἀνάστασις = feltámadás) is nyomatékosan utal – nem a transzcendensbe való átlépés elősegítése, hanem a főhős visszavezetése az immanens létezésbe, a hús-vér valóságba. Médium-funkciója eszerint Serpentináéval éppen ellentétes irányba mutat: miközben a Hoffmann-hősnő az igaz szerelem által elhagyja a hétköznapi realitást, Dosztojevszkij Álmodozója a városi valóságban szembejövő nőalak közvetítésével kaphatna esélyt arra, hogy felszámolja önnön absztrakt izolációját, és feltámadjon a való világ számára.

³⁰¹ A *Fehér éjszakák* idődimenziójának szövegbe emelése valódi dosztojevszkiji poétikai bravúr, hiszen köztudott, hogy ez a csillagászati jelenség egyáltalán nem a naplementék megszokott vörös-arany lángjátékát jeleníti meg az égbolton, sokkal inkább afféle ezüstös-opálos derengés, melyben a gyöngyház, a halványkék és a tejszín árnyalatai dominálnak. Illyés Gyula, *Oroszország: Útirajz* (Budapest: Nyugat, 1934), 22–23; Szőke György, *Dosztojevszkij világa, Írók világa* (Budapest: Európa, 1970), 28–30.

A regényi szűzsé egyik fordulópontját épp emiatt az a jelenet adja, amikor a hős maga is felismeri sajátos válságállapotát, hiszen a Nasztyenkával való találkozás után az Álmodozó hermetikusan elzárt fantáziavilágának korábbi integritása nem lesz helyreállítható.

»Tudom, Nasztyenka, tudom!« kiáltottam fel, nem bírva többé uralkodni érzelmeimen. »És jobban tudom, mint valaha, amióta ön mellett vagyok és annál inkább érzem e tudat keserűségét, mert önt maga a jó isten küldte, drága angyal, hogy ezt nekem megmondja és bebizonyítsa. Most, hogy ön mellett vagyok, hogy beszélek önnel, csak annál kínosabban esik a jövőre gondolnom, a jövőre, mely csak sivár magány, céltalan élet lehet. És miről fogok álmodozni most, hogy boldog vagyok ön mellett, a valóságban? Oh, legyen áldott, amiért vissza nem utasított, és amiért elmondhatom, hogy legalább két igazán boldog estém volt ez életben.«³⁰²

Az, hogy a fiktív elbeszélő legalább olyan kritikus szemmel nézi önmaga fiatalkori mását, ahogy *Az arany virágcserep* narrátora nézte a maga Anselmusát, a szöveg későbbi szakaszaiban, amikor az önreflexió már a pétervári Álmodozó nyelvi meghatározottságára és saját létezésének irodalmi közvetítettségére irányul, teljesen nyilvánvalóvá válik. Ennek egyik legszemléletesebb példája a síró leány megszólításának kudarca, ahol az autentikus cselekvés gátját éppen a hős intertextuális túlterheltsége jelenti. A szituáció spontaneitását kioltja az a felismerés, hogy a rendelkezésére álló nyelvi készlet csupán regényekben olvasott, elcsépekliséből áll:

Istenem! elállott a szívem verésem. És bármilyen félénk vagyok is a hölgyekkel szemben... De ez olyan megható pillanat is volt!... Megfordultam, odamentem hozzá és már meg is akartam szólítani:

»Kisasszony!« ...

Csak eszembe ne jutott volna, hogy ez a megszólítás, hasonló körülmények közt, már ezerszer fordult elő a nagy világ összes regényeiben. Csakis ez tartóztatott, s mialatt valami kevésbé használatos megszólítást kerestem, a leány észrevett, felegyenesedett és tovasuhant a csatorna mentén.³⁰³

Anselmussal ellentétben (aki a szerelmes elragadtatás extatikus pillanataiban gond nélkül beszél a novalisi nyelvet) Dosztojevszkij Álmodozóját a romantikus irodalmi kánonból megőrzött szófordulatok nem, hogy nem segítik, hanem egyenesen ellehetetlenítik számára a Másikkal való hús-vér találkozást. Ez az epizód, még ha az olvasó arcára önkéntelen mosolyt csal is, szintén pontosan illusztrálja a hős egzisztenciális válságállapotát. Az Álmodozó számára a valóság ugyanis minduntalan fennakad a fikciós sémák hálóján, ezért az ő esetében az ábrándozás nem annyira menedék, mint a való életet esztétizáló, s egyúttal devalváló börtön is.

³⁰² FÉ 15.

³⁰³ FÉ 6.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a narratív szöveg ezen a ponton – Hoffmann mintáját követve, de már a maga sajátos, dosztojevszkiji-módján – éppen a schilleri idill-koncepció esztétikai célkitűzését teljesíti be. Az elbeszélő szubjektum, felismerve az árkádiái egység visszahozhatatlanságát, az emlékezés és a narratív konstrukció aktusában teremti meg saját – a hoffmanni poétikából is ismert, s a pillanatban végtelenné táguló – Elysiumát. Ahogy Kroó Katalin rámutat, a műben végbemenő metamorfózis pontosan követi a schilleri esztétika által kijelölt utat: „Ha a *Fehér éjszakák*ban így modellált változási folyamatot kezdő- és végpontjában igyekszünk megragadni, valóban a Schiller-tanulmányból absztrahált utat rögzíthetjük; azt, ahogyan a regény hőse újraalkotott természetű összhangot talál a természet (pétervári szerelme és annak kulturális rögzítése) és a kultúra (újfajta elégia [azaz, a schilleri értelemben vett idill – L.L.]³⁰⁴, szerelme újjálényegült kulturális értelmezése) között, miközben régi természete újjá változik át.”³⁰⁵ Az elbeszélés záróakkordja („Én istenem! Egy egész pillanata a boldogságnak! Hát kevés az – egy egész emberéletre is?”) emiatt nem csupán egy magányos hős rezignált sóhaja, hanem az esztétikai szublimáció diadala a hétköznapiak sivársága fölött. Az idősödő Álmodozó a kudarcélményt a schilleri értelemben vett idillbe fordítja át, ahol a privát veszteség kulturális értékévé, a mulandó pillanat pedig egy egész életet igazoló, maradandó műalkotássá lényegül át.

Ugyanitt érdemes azonban kiemelni azt is, hogy Dosztojevszkij ezt a hoffmanni szellemű *Atlantiszt Az arany virágcserep* transzcendens tartományokba vezető szüzséjének szubverzív újraírásán keresztül teremti meg. Míg Hoffmannál a beavatás egy metafizikai síkon létező fantáziabirodalomba irányul, addig az Álmodozó Násztjenkával való találkozása során valójában a nyers realitásba nyer profán »beavatást«. A dosztojevszkiji poétikai nóvum eszerint éppen abban áll, hogy ebben a deszakralizált, fikciómentes állapotban lesz képes felmutatni egy olyan ontológiai tartományt, ahol az átlényegülés mégiscsak érvényessé válhat: a emberi emlékezés tisztán szellemi aktusát. A hoffmanni modelltől eltérően itt a transzformáció tárgya nem egy imaginárius, rögzíthetetlen vágyvilág, hanem a ténylegesen megtörtént esemény, amely a retrospektív narráció és az emlékezeti munka révén emelkedik az örökérvényű irodalmi műalkotás szférájába.

³⁰⁴ A pontosítást a Schiller-szöveg alapján tettem (NSZK 296–297)

³⁰⁵ Kroó, „»Árkádiá«-tól »Elysium«-ig,” 174.

3.4. A schilleri „schöne Seele” transzpozíciója a *Fehér éjszakák*ban (A pétervári Álmodozó mint irodalmi anakronizmus és esztétikai kategóriaugrás)

Külön említést érdemel ezen a ponton még Leonyid Grosszman műinterpretációja, melyben az Álmodozót egy sajátos műveltségbeli konfliktus áldozataként definiálja.³⁰⁶ A főhős irodalmi genezise Grosszman szerint arra a mélyen gyökerező anakronizmusra épül, hogy belső világát nem a történeti valóság, hanem a Walter Scott-i romantikus historizmus középkori lovageszménye, az önös érdek nélküli legtisztább affektusok és erények határozzák meg.³⁰⁷ Ezt, a Scott iránti irodalmi rajongást a szöveg szintén explicit módon felfedi, hiszen Scott regényei nem csak Násztjenka irodalmi kiművelésének kezdőpontját jelentik a történetben („Igy kezdtük el olvasgatni Walter Scottot s egy hónap alatt körülbelül el is olvastuk a felét.”³⁰⁸), hanem maga az Álmodozó is jól felismerhetően hivatkozik legalább két művére:

Mit törődik ő a való élettel, amelyben hideg és komor minden? ... Szegény emberek! – gondolja magában az álmodozó; szegény emberek, akik a valóságban élnek! [...]
de hát miről álmodik? Mindenről! A költő szerepéről, akit előbb félreismertek, azután borostyánnal koszorúztak. A mesélő Hoffmannról, a Bertalan-éjéről, Rettenetes Iván hőstetteiről, Husz Jánosról, amint a konzisztórium előtt megjelenik, a halottak idézéséről az Ördög Róbertben [...]
Mina és Brendáról, a berezinai ütközetéről...³⁰⁹

Ebből a felsorolásból jól látszik, hogy az Álmodozó főhős erkölcsi értékrendjében a walter scotti romantikának, a keresztes háborúk időszakából ismert, »gáláns lovag« ideájának van meghatározó szerepe, s éppen ez kerül éles ellentétbe az 1840-es évek gogoli Pétervárjának deheroizált világával. Az Álmodozó egzisztenciális válságát persze innen nézve is ugyanaz okozza: a szürke városi bürokráciája szenvtelen világában ez az idejétmúlt lovagi póz nem képes közösségi érvényre jutni, csupán a szubjektum totális elszigetelődését konzerválja. Érdeemes ugyanakkor ezt az elgondolást ismét csak párhuzamba állítani Friedrich Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* című tanulmányának ide vonatkozó

³⁰⁶ Grosszman, *Достоевский*, 1965, 63.

³⁰⁷ A Waverley-típusú passzív hősről lásd pl.: Alexander Welsh, *The Hero of the Waverley Novels*, New Haven, Yale University Press, 1963.; Arról, ahogy Scott egyszerre romantizálja és kritizálja a lovagságot, például az Ivanhoe-ban, ahol a hős a nemes ideál megtestesítője, de a regény egésze rámutat a lovagi eszmények gyakorlati fenntarthatatlanságára és a társadalmi változásokkal szembeni anakronisztikus jellegére: Mark Girouard, *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*, New Haven, Yale University Press, 1981.

³⁰⁸ FÉ 20.

³⁰⁹ FÉ 13–14. Mina és Brenda *A kalóz* című regény főhősei (*The Pirate*, 1821), a berezinai ütközetnek pedig egy egész drámai hangvételű fejezetet szentel a Scott-féle Napóleon-életrajz (*The Life of Napoleon Buonaparte*, 1827). A legfrissebb magyar fordítás ugyanitt még egy Scott művet említ „Diana Vernon, a *Rob Roy* című regény hősnője kapcsán. Ehhez lásd: F. M. Dosztojevszkij, „Fehér éjszakák”, in F. M. Dosztojevszkij, *Fehér éjszakák, A szelíd teremtés, Proharcsin úr*, ford. Devecseriné Guthi Erzsébet (Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2025), 31, 179.

megállapításaival. Ahogy arról korábban már szó esett, Schiller teóriája szerint az emberi szubjektum fejlődése során törvényszerűen következik be a szakadás az eredeti egységállapot és a civilizációs lét között:

Amíg az ember még tiszta [...] természet, addig osztatlan érzéki egységként és harmonikus egészként működik. Érzékek és ész, befogadó és öntevékeny képesség ekkor még nem válnak el aszerint, hogy mi a dolga az egyiknek és mi a másinak, s még kevésbé állnak ellentmondásban egymással. [...] Amikor viszont az ember a kultúra állapotába lép, és kikezdi őt a műviség, akkor megszűnik benne amaz érzéki harmónia, s ő maga most már csak morális egységként nyilatkozhat meg, azaz csak úgy, mint aki törekszik az egységre. Érzésének és gondolkodásának összhangja, mely az első állapotban valóságosan megvolt, most pusztán eszmeileg létezik; már nem benne van, hanem rajta kívül, nem életének ténye többé, hanem gondolat, melyet még realizálni kell.³¹⁰

Schiller tipológiája felől a *Fehér éjszakák* főhőse ugyancsak „a naiv költői lélek” megtestesítőjének tekinthető, akinek belső integritása a műviség állapotába jutva végérvényesen felbomlott. Az Álmodozó narratívája szerint ez a hasadás-élmény a nyolc éve kezdődött pétervári izoláció és intenzív olvasmányélmények (a Walter Scott-i ideák megismerésének) időszakával esik egybe. A hős számára a természet az egyetlen olyan szféra, ahol – a város határain kívül – még megtapasztalható az érzelmi felszabadulás és a tehermentes létezés (vö.: „Átmentem a sorompón s nekiindultam a mezőknek és réteknek, nem törődve a fáradsággal, hanem csak azt érezve egész valómban, hogy teher esett le a lelkemről.”³¹¹). Ugyanez; a hitvány valóság és a reflexív módon elsajátított romantikus eszmények közötti szakadék azonban bent a város szürke tereiben áthidalhatatlan. Az Álmodozó morális önazonossága így nem »életének ténye«, hanem egy külsőleges, csupán a fantázia világában realizálható konstrukció. Ebben a schilleri értelemben vett »beteg« állapotban a folyamatos szerepjáték és fikcióba menekülés nem választás, hanem a szubjektum egzisztenciális deficitjének tünete: a valóság és az eszmény közötti hasadást a hős csak az önmaga számára megkonstruált narratív esztétizálás árán képes elviselni. Schiller azt írja, hogy a naiv költőzseninek, ha a műviség állapotába kerülve, „szellem nélküli anyaggal látja magát körülveve”, két választása marad: vagy „kilép fajtájából és szentimentálissá válik, csak hogy költői legyen” vagy „kilép neméből és közönséges természetté válik, csak hogy természet maradjon”.³¹² A Dosztojevszkij-elbeszélés tétje ezen a ponton nagyon hasonlóvá válik tehát *Az*

³¹⁰ NSZK 284–285.

³¹¹ FÉ 5.

³¹² NSZK 324.

*arany virágcserepé*hez, ahol a Kümmeltürke-Anselmus előtt állt ugyanez a válaszút: filiszter vagy költő lesz-e belőle a történet végén?³¹³

A Násztyenkával való találkozás hatására a pétervári Álmodozó is belátja, hogy eddigi ábrándozása folytathatatlan, ámbar – ahogy erről korábban már szó esett – Násztyenkája sajnos nem Serpentina, hanem sokkal inkább Veronika szerepét kapta meg Dosztojevszkijtől. A Násztyenka iránti szerelem beteljesülése épp emiatt a polgári integrációt, a „közönséges természetű” válást jelentené: Álmodozónk a fikciókkal felhagyva, végre-valahára a kenyérkereset és a családfenntartás pragmatikus világába léphetne át. A lány vőlegényének visszatérte és a szerelmi kudarc azonban egy másik, magasabb rendű megoldást kényszerít ki – s egy érdekes csavarral így érünk vissza *Az arany virágcserep* eredeti végkifejletéhez –; a hős ráatalál saját írói hangjára, és szentimentális költővé transzformálódik. Ez az átlényegülés teszi lehetővé, hogy a kudarcot vallott élet irodalmi alapanyaggá váljon, s a Násztyenkával való találkozást – immár szerzőként – egy magasabb esztétikai síkon tegye maradandóvá.

Valóban azt mondhatjuk tehát, hogy a dosztojevszkiji Álmodozó-karakter eddigi esztétikai és morális „csúcstípusát” a *Fehér éjszakák* főhős-elbeszélője jelenti. Ő az első olyan figura, aki – Anselmus és *Az arany virágcserep* narrátorának mintáját követve – a retrospektív narráció révén képessé válik az önreflexív megkettőződésre, s végrehajtja azt a schilleri értelemben vett „kategória-ugrást”, melynek köszönhetően naiv integritását feladva a szentimentális szintézis szintjére emelkedik. Nem véletlen, hogy a mű alcíme – „*Egy álmodozó visszaemlékezéseiből*” – eleve ezt a reflexív távolságtartást rögzíti poétikai keretként, amely ráadásul közvetlen, parodisztikus-kritikai tükörképe a hoffmanni tradíció alapvető műfajmegjelölésének („*Lapok egy utazó rajongó naplójából*”). A Dosztojevszkij-elbeszélő

³¹³ Amikor a Dosztojevszkij-próza szövegszerkezetét a schilleri idill- és elégiateória felől közelítjük meg, megkerülhetetlenné válik a hazai Dosztojevszkij-kutatás azon vonulata, amely a textuális szövegfollyonosság és a műfaji struktúrák összefüggésében vizsgálja a szentimentális regényforma poétikáját. Kroó Katalin akadémiai monográfiájában – kifejezetten a *Fehér éjszakák* elemzése kapcsán – a schilleri idillkoncepciót közvetlen és autonóm vizsgálati alapként működteti, s azt szigorúan szövegbelső, textuális-műfaji kódként értelmezi. Olvasatában a tanulmányból absztrahált »Árkádiától Elysiumig« vezető út egy olyan zárt folyamat leírója, amelyben a lírai-elégiai intertextusok formális egybeépülése révén, a regényzárlatban megvalósul az esztétikai összhang és a poétikai illeszkedés. Ezzel szemben jelen vizsgálat a schilleri idill-programot és az esztétikai antropológia kategóriáit nem önmagában, hanem E. T. A. Hoffmann prózapoétikájával, illetve a korai német romantika (Novalis) Árkádia-toposz hagyományával szoros elméleti-motivikus összefüggésben kezeli. Jelen dolgozat így a Kroó-féle textológiai megközelítést a történeti poétika diskurzusába fordítja át. A schilleri idill-teória jelen olvasatban nem egy elszigetelt, formális szövegesztétikai rítus leírója, hanem egy olyan tágabb irodalomtörténeti paradigmába ágyazott, dinamikus poétikai mintázat, amely a hoffmanni Árkádia-karikatúrával és a romantikus alkotásmitoszokkal folytatott alkotói párbeszédben, a hősök szerelmi és alkotói kudarcán, illetve, azon krízistapasztalat egzisztenciális megélésén keresztül realizálódik, hogy absztrakt ideáik a valósággal ütközve hamisnak bizonyulnak. Ehhez lásd: Kroó Katalin. „»Árkádiá«-tól »Elysium«-ig a műfaji gondolkodás útján: A szentimentális idill művésze a *Fehér éjszakák*-ban.” In *Irodalmi szövegfollyonosság: A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban*, 166–175. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2012.

ezáltal immár nem a patológikus álmodozás immanens foglya, hanem saját múltbéli állapotának esztétikai távlatot adó krónikása. Ezzel, a Hoffmanni hagyományban gyökerező narratív kerettel párhuzamosan azonban egy másik elméleti horizont is megnyílik a szövegben, jelesül a Walter Scott-i romantikus historizmus és lovagi ethosz szövegbe emelése révén, s a Dosztojevszkij-főhős belső minőségére vonatkozóan. A *Fehér éjszakák* lovagias, önfeláldozó hőisében Dosztojevszkij ugyanis jól érezhetően a schilleri definíció szerinti »szép lélek« (*schöne Seele*) esztétikai modelljét kelti életre.³¹⁴

Schiller szerint a művészet és az esztétikai tapasztalat (nevelés) az az út, amely elvezeti az embert a vadságtól az erkölcsi szabadságig. Schiller számára a »szép lélek« tehát az az ideális állapot, ahol az ember kötelessége (ész/erkölcs) és hajlama (ösztön/érzések) teljes harmóniába kerül; az ilyen jellemnek nem kell küzdenie a jóért, mert természetéből fakadóan a jót akarja:

Szép léleknek nevezzük, ha az erkölcsi érzés az ember valamennyi érzetét végül hatalmába kerítette oly fokig, hogy bízvást átengedheti az indulatainak az akarat irányítását, és sohasem kerül abba a veszélybe, hogy az akarat döntéseivel ellentmondásban álljon. Ezért egy szép lélekben tulajdonképpen nem az egyes cselekedetek erkölcsiek, hanem az egész jellem az. Nem is lehet egyet sem a cselekedetek közül érdeméül betudni, mert az ösztön kielégítése sohasem nevezhető érdemnek.³¹⁵

A *Fehér éjszakák* Álmodozójában Dosztojevszkij tehát a schilleri esztétikai humanizmus mentén alkotja meg a pétervári Álmodozó egyetlen teljes és egészséges formáját. A lovageszmény pozitív értékrendjét játékba hozva a szöveg szoros poétikai kapcsolatba lép Schiller *Kellemről és méltóságról* című értekezésével is. Schiller ebben a művében többek között amellettt érvel, hogy az ember alapvetően két kényszer: az érzéki ösztön (vágyak) és a formaösztön (erkölcsi törvények) között őrlődik. Állítása szerint a művészet az, ami életre hívja a harmadik, úgynevezett játékösztönt („az ember csak ott egészen ember, ahol játszik”). Az esztétikai élmény során a szubjektum „szabaddá” válik, mert mindkét kényszer alól mentesül. A szépség által „nevelt” emberben az erkölcs már nem külső szabály, hanem belső igény lesz – így konstituálódik végül a dosztojevszkiji hős is a „szép lélek” kategóriájában, akinél az érdek nélküli lemondás már nem belső harc, hanem a jellem harmonikus megnyilvánulása.

Ezt a schilleri értelemben vett esztétikai-erkölcsi összhangot a *Fehér éjszakák*ban, a hős Násztyenkával való viselkedésében láthatjuk maradéktalanul megvalósulni. Amikor a hős

³¹⁴ Ezt az értelmezést erősíti Pierre R. Hart megfigyelése is, aki rámutat, hogy Dosztojevszkij már a *A kis hős* című elbeszélésében (1849) is a schilleri „szép lélek” narratív megjelenítésén dolgozik. Hart szerint a fiatal hős belső fejlődése – az érzéki impulzusok és a morális önfegyelem közötti feszültség tapasztalata – a Friedrich Schiller által leírt esztétikai nevelési folyamat sajátos irodalmi megjelenéseként értelmezhető. Lásd: Pierre R. Hart, „Schillerian Themes in Dostoevsky’s ‘Malen’kij geroj’,” *Slavic and East European Journal* 15, 3. sz. (1971): 305–315.

³¹⁵ Friedrich Schiller, „Kellemről és méltóságról,” in *Schiller válogatott esztétikai írásai*, vál. Vajda György Mihály, ford. Székely Andorné, Szemere Samu és Vajda György Mihály (Budapest: Magyar Helikon, 1960), 144.

szembesül a szerelmi beteljesülés (akarati szféra) kudarcával – a vőlegény váratlan felbukkanásával –, nem a sértettség, hanem a szuverén lelki nemesség diktálta ösztönös cselekvés válik meghatározóvá. A hős számára saját vágyának háttérbe szorítása és Násztyenka boldogságának önzetlen elősegítése nem külső morális kényszer, hanem belső lényegéből fakadó, „kellemmel” véghezvitt aktus. Ebben a pillanatban az Álmodozó túllép a pusztá érzelmi affektuson: a lemondás gesztusa nála az a játékos és szabad választás, amelyben a kötelesség és a hajlam identitása megteremtődik. A hős így nem áldozata, hanem szuverén alkotója lesz saját sorsának; a szerelmi csalódás privát traumáját az önfeláldozás esztétikai méltóságává emeli.

3.5. Az ironikus szubjektumtól a szövegsubjektumig: a szubjektumképződés Dosztojevszkij korai prózájában

Az alábbi fejezetben az eddigi elemzések tapasztalatából kiindulva megkísérlem összegezni mindazt, amit a vizsgált szövegek alapján az Álmodozó alakjáról, mint a korai Dosztojevszkij-szövegek domináns szubjektum-alakzatról elmondhatunk.

Lukács György korai regényelméletében abból a német esztétikában györekező megállapításból indul ki, hogy *az irónia a modern regényforma* lényegi összetevője, amely a költői szubjektum belső meghasadását jelenti.³¹⁶ A külső „objektumvilág” és a belső „szubjektumvilág” közötti hasadás *felismerése* nyomán születik az a reflektív én, amelyik a külső világban csak önelégült, szubsztanciátlan formaiságot lát („az istentől elhagyott világ”), míg önmagához való viszonyát – ugyancsak éles, szatirikus fénnnyel bevilágítva – a tiszta önismerethez vezető útként igyekszik megragadni („a problematikus individuum vándorútja önmagához”).³¹⁷ A szubjektivitás önmaga megismeréséhez vezető útja azonban az önmegszüntetésen keresztül éri el célját, ami az iróniát ontológiai dimenzióval ruházza fel.³¹⁸

Ezt a folyamatot radikalizálja Paul de Man iróniafelfogása, amely szerint az irónia nem más, mint a szubjektum retorikai önfelszámolása: minden kijelentés egyúttal saját érvényességének megkérdőjelezése is, s így a megszólaló én sohasem eshet egybe önmagával. A szubjektum ebben az értelemben nem stabil kiindulópont, hanem a nyelvi működés effektusa,

³¹⁶ Lukács György, „A regény elmélete,” in *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika; A regény elmélete: Ifjúkori művek* (Budapest: Magvető, 1975), 479–593.

³¹⁷ Lukács, „A regény elmélete,” 534.

³¹⁸ S. Horváth Géza, „Irónia vs. paródia,” 356–370.

amely a jelentésképzés folyamatában jön létre, miközben folyamatosan ki is csúszik önmaga alól. Az irónia így nem egy későbbi reflexív szint, hanem a megszólalás feltétele: a beszélő csak abban a mozgásban válik elgondolhatóvá, amelyben saját kijelentéseit is folyamatosan aláássa.

Az irónia azonban nemcsak a jelentést, hanem a megszólalás pozícióját is instabillá teszi. A beszélő hang egyszerre van jelen mint kijelentő és mint saját kijelentéseit reflektáló instancia, ami a szubjektum kettősségét nemcsak tematizálja, hanem performatívan létre is hozza. A szubjektum így nem egyszerűen megkettőződik, hanem saját megkettőződésének tudataként létezik, miközben e tudat sem stabilizálható.³¹⁹

Ezt a működést Paul de Man *A temporalitás retorikája* című tanulmányában még inkább kiélesíti, amikor E. T. A. Hoffmann *Brambilla hercegnője* kapcsán az irónia időbeliségét elemzi. Értelmezésében az ironikus beszéd nem egyszerűen kettős jelentést hoz létre, hanem olyan temporális hasadást, amelyben a kijelentés mindig késleltetve viszonyul önmagához: a megszólalás pillanata és annak reflektált értelmezése nem esik egybe, hanem egymást folyamatosan elcsúsztató időbeli viszonyba kerül. Az irónia így nem stabil jelentésstruktúra, hanem olyan ismétlődő önmegszakítás, amelyben a szubjektum minden egyes kijelentéssel újra létrejön, majd azonnal fel is függesztődik. A *Brambilla* karneváli identitásjátéka ennek megfelelően nem a szubjektum felszabadulását, hanem annak végtelen halasztását teszi láthatóvá: a szerepek és maszkok váltakozása nem egy rejtett identitás feltárásához vezet, hanem éppen annak lehetetlenségét demonstrálja. Ebben az értelemben az irónia időbelisége a szubjektum létmódjára vonatkozó állítássá válik: az „én” nem önazonos jelenlétként, hanem saját késleltetett és mindig újraírt önviszonyának folyamatában létezik.³²⁰

A dosztojevszkiji hősök esetében a világ és az én idegenségének felismerése nem pusztán tematikus szinten jelenik meg, hanem a szöveg immanens szervezőelvévé válik. A benső és a reflektáló tudat kettőssége nem oldódik fel, hanem állandósul, aminek következtében a szubjektum önmagához való viszonya eleve közvetített lesz. Az én így mindig már saját reprezentációinak tárgya, azaz nem közvetlenül, hanem csak önmaga narratív konstrukciójaként hozzáférhető. Dosztojevszkij korai hősei így nem pusztán pszichológiai vagy spirituális értelemben „meghasadt” figurák, hanem olyan szövegsubjektumok, akiknek identitása éppen e reflexív működés során konstituálódik. Ordinov és Vaszja Sumkov alakja

³¹⁹ Horváth Kornélia, „Irónia és én-szerkezet Petri György lírájában,” in *Irodalom, retorika, poétika* (Budapest: Editio Princeps, 2009), 167–183; különösen 170–175.

³²⁰ Paul de Man, „A temporalitás retorikája,” 5–60; különösen 45–54.

különösen élesen mutatja meg ennek a folyamatnak két eltérő, de szerkezetileg homológ formáját.

Ordinov esetében a megkettőződés éppen a megismerés folyamata során következik be, s ezen a kognitív szinten érhető tetten a leginkább. *A háziasszony* hősének a világ tudományos igényű rendszerezésére irányuló törekvése kezdetben a szubjektum stabilitásának ígérétét hordozza, ám a cselekmény előrehaladtával minden értelmezési kísérlete saját elméleti tudása érvényességének megkérdőjelezésévé válik. Az a nyelv, amelyen a hős a villámcsapásszerű szerelem sokkhatása alatt megszólal, feltűnő »hoffmanizmust« mutat. Ez a diskurzus ebben az összefüggésben nem pusztán stiláris utánzasként, hanem a szubjektumképzés kudarcának retorikai jelöléseként olvasható. Az a dagályos, metaforizáló és túlretorizált beszédmód, amelyet Ordinov a romantikus szerelem adekvát nyelveként a könyvek világából kölcsönöz – s amelyen keresztül saját közvetlen tapasztalatait artikulálni próbálja –, valójában nem a sajátja. Ez a regény folyamán nyilvánvalóvá váló, interiorizált irodalmi diskurzus eleve alkalmatlan az »itt és most« megélt valóság megragadására. Katyerina és Murin irracionális, népi szubsztrátuma e nyelv számára hozzáférhetetlen, mivel az esztétizáló reprezentáció folyamatosan elfedi azt, amit közvetíteni hivatott. A leírás nem a tapasztalat adekvát megjelenítésévé, hanem annak retorikai túlírásává válik. Ordinov beszédmódja így valóban szinte direkt módon teszi láthatóvá a de Man-i ironia működését: a kijelentés nem stabilizálja, hanem folyamatosan aláássa saját referenciáját, s a szubjektum csak e kudarc nyelvi effektusaként válik megragadhatóvá.

Éppen ezt a belső korlátot világítja meg komplementer módon a *Lágy szív* (*Gyöngé szív*)³²¹ szintén több tekintetben is Anselmust idéző, gyermeklelkű kalligráfus-hősének szomorú tragédiája. Vászja Sumkov alakjában Dosztojevszkij pontosan azt a határhelyzetet ábrázolja, amikor az absztrakt eszmények világában élő Álmodozó kénytelen (lenne) szembesülni a közös élet pragmatikus-egzisztenciális feltételeivel. Ez, a szövegben egyébként elejétől kezdve jelen lévő belső feszültség akkor válik igazán transzparenssé, amikor Arkagyij – a hivatali lét és Vászja iránti kollegiális lojalitástól fűtve – szinte szociológiai

³²¹ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, „Lágy szív”, in *Fehér éjszakák*, ford. Devecseri Gábor et al. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1965; online kiadás: Magyar Elektronikus Könyvtár, 2004), 51–52, elérhető: <https://mek.oszk.hu/04600/04681/04681.pdf>, hozzáférés: 2026. augusztus 22. Az elbeszélés újabb magyar fordításai és a kutatástörténeti konszenzus már a *Gyöngé szív* címváltozatot használják, a Magyar Elektronikus Könyvtár (MEK) adatbázisában azonban jelenleg ez a régebbi, 1965-ös szövegkiadás érhető el. Dolgozatomban a pontos visszakereshetőség érdekében végig ezt a digitális kiadást veszem alapul, amelyre a továbbiakban LSZ rövidítéssel és a PDF-fájl oldalszámaival hivatkozom. A terminológiai félreértések elkerülése végett a főszövegben a mű említésekor zárójelben minden esetben feltüntettem a *Gyöngé szív* címet is, a szövegidézetekben szereplő, filológiaiilag archaikusabb orosz névváltozatokat pedig – a disszertáció egységes nyelvezete érdekében – a mai modern átírási konvenciókhoz igazítva adom meg.

pontoságú költségvetést és háztartási tervet vázol fel a jövőbeli közös (!) háztartásukat illetően. Nyilvánvaló, hogy Arkagyij felsorolásának hétköznapiasan praktikus filiszterészletei éles ellentétben állnak azzal a romantikus mámorral, amelyben Vászja létezik. A hős számára Lizenyka az isteni tökéletesség földi közvetítője, így az a perspektíva, amelyben a lány „közös pénztárnokká” és a háztartási rutint felügyelő „gazdasszonnyá” deszakralizálódik, elviselhetetlen minőségdeficit.³²²

Az íróasztalfiókban felhalmozott, befejezetlen másolnivaló előkerülése retrospektív módon szintén azt igazolja, hogy Sumkov legbelül nagyon is tisztában van saját inkompetenciájával, vagyis azzal, hogy teljességgel képtelen lenne felelős hivatalnok valamint férj és családfenntartó lenni egyszemélyben. Úgy tűnik, mintha Vászja eleve is csupán a „boldogság lehetőségét” akarta volna annak legtisztább, absztrakt teljességében megélni – talán kezdettől fogva nem is hitte a Lizenykával való közös jövő megvalósulását.

A tinta nélkül végzett másolói munka jelenetében („Arkagyij rémülettel vette észre, hogy Vászja száraz tollal szántja a papírt, teljesen fehér lapokat forgat és siet, siet teleírni a papírt, mintha a legkitűnőbb, a legeredményesebb módon végezné dolgát!”³²³) válik leginkább transzparenssé *Az arany virágcsereppel* való intertextuális kapcsolat, pontosabban az anselmusi másolói aktus dosztojevszkiji inverziója. Hoffmannál – emlékezhetünk rá – a prosopopeia alakzatán keresztül Serpentina fenomenalitása az írás anyagi-képi valóságával egyesül: Anselmus számára a másolás olyan eksztatikus állapotot jelöl, melyben a szubjektum és az eszményi tárgy a nyelv materialításában ontológiailag eggyé válhat. A Lindhorst mágikus papírai fölött végzett kalligráfia során tehát az írás a transzcendenciába való átlépés közvetlen médiuma.³²⁴

³²² „először is, Vászja, én tartom keresztvíz alá minden gyerekedet, egytől-egyig valamennyit, másodszor, Vászja, gondoskodni kell a jövőről. Bútort kell venni, lakást bérelni, olyant, hogy külön szobácskája legyen neki, neked meg nekem. [...] Három... nem, két szoba, több nem kell nekünk. [...] Tyű, hogy fogunk dolgozni! Most, Vászja, huszonöt rubelt rászánhatunk a lakásra, megfizethetjük. A lakás, komám, a lakás minden! [...] Aztán meg Lizenyka lesz a közös pénztárnokunk: egyetlen kopejka sem megy el fölöslegesen! Hogy én ezek után kocsmába szaladgáljak? Kinek tartasz engem? Világért sem! És itt vannak a pótlékok, jutalmak is lesznek, mert szorgalmasan dolgozunk majd, hu! úgy fogunk robotolni, mint az igavonó barmok... [...] Én komám, veszek nektek ezüstkanalakat, jó késeket – nem ezüstöt, de kitűnő késeket és mellényt, a mellényt tudniillik magamnak: hiszen a vőfélyed leszek! Csak testvér most már bízd rám magad, bízd rám, melletted vagyok; ma is, holnap is, egész éjjel ott állok a pálcával és munkára hajszollak: végezz! [...]”

-Igen – felelte Vászja. – Igen! [...] Dologra! – És ezt kimondván [...] hirtelen elcsendesedett, elhallgatott és csaknem futva vágott neki a további útnak. Olybá tűnt, mintha valamilyen súlyos gondolat hirtelen lehűtötte volna tüzesen lobogó fejét; úgy látszott, mintha egész szíve elfacsarodott volna. Arkádijj Ivanovics szinte aggódni kezdett; sürgető kérdéseire jóformán választ sem kapott Vászjától, aki lerázta egy-egy kurta szóval, néha hangos felkiáltással, mely egyáltalán nem is vonatkozott a kérdésre.” LSZ 51–52.

³²³ LSZ 64.

³²⁴ Az üres lapok motívuma intertextuális kapcsolatba hozható még Hoffmann *Gluck lovag* (1809) című novellájával is. Amíg azonban Hoffmannál az üres kotta a romantikus zseni metafizikai szabadságát jelzi – akinek személyes zsenialitása feleslegessé teszi a rögzített jeleket –, addig Dosztojevszkij a motívum végzetesen groteszk paródiáját nyújtja. A kishivatalnok pragmatikus világában ez a kép semmiféle metafizikai értelmet és/vagy

Vászja Sumkov esetében azonban éppen ennek a mágikus szintézisnek a lehetetlenségét látjuk. Míg Hoffmann hőse a szerelem által lett képes a szép és hibátlan másolásra, Sumkov számára a földi szerelem betörése éppen a másolói tevékenység – mint hivatali-bürokratikus rend – fenntarthatatlanságát okozza. Lizenyka alakja ugyanis Hoffmann Serpentinájával ellentétben nagyon is immanens szféra, a polgári egzisztencia realitása felé ösztönözné a hőst. Ezt a pragmatikus, hús-vér irányultságot szimbolizálja a szerelmi zálogként hímzett tárca szarvas- és generális motívuma is, mely a társadalmi felemelkedés és a rögzített családi rend vágyképét vetíti előre. Azáltal, hogy Sumkov végül már az írás képét sem, csupán – névszemantikájához híven – annak sajátosan sercegő, ám önmagában teljesen értelmetlen hangját képes reprodukálni,³²⁵ teljességgel alkalmatlanná válik még a gépiesen egyszerű, másolói munkára is. A hős számára a szerelem tehát távolról sem a hivatali előmenetel motorja, hanem egy olyan abszolút eszmény, amely teljességgel összeegyeztethetetlen Julián Masztakovics iratainak gépies másolásával. Sumkov »műalkotása« így tragikus módon nem a papíron, hanem az örület felé való határátlépésben jöhet létre.

Az Arkagyijjal folytatott dialógus során – aki a maga józan pragmatizmusával, úgy tűnik, valóban képes lenne biztosítani a házaselet hétköznapi kereteit – Sumkov végérvényesen ráeszmél az ideál és a realitás közti áthidalhatatlan szakadékra. Arkagyij „jósándékú filisztersége” (a lakhatás, az ezüstkandalak) valójában a tragédia katalizátora: ő az, aki a nyers valóságot olyan közel hozza a főhőshöz, hogy az már elviselhetetlenné válik számára. Emiatt van, hogy a narratíva az ő számára ettől kezdve nem a boldogság eléréséről, hanem a belátás elviselhetetlenségéről szól. Vászja azért képtelen befejezni a másolói munkát, mert az éppen az esküvőhöz szükséges anyagi bázist, vagyis az eszmény szörnyűséges megvalósulását, és megsemmisülését tenné lehetővé. Ez az ő igazi tragédiája, s emiatt nem is marad más „választása”: az örületbe menekülés az egyetlen valódi módja annak, hogy megóvja eszményét, a Lizenykával való tökéletes szerelem absztrakt ideáját a hétköznapiak dehonesztáló, megsemmisítő hatásától. Sumkov örülete innen nézve tehát nem „puszta patológia”, hanem a schilleri értelemben vett »naiv integritás« utolsó, kétségbeesett megőrzési kísérlete a civilizációs kényszerek és a funkcionális lét banalitásával szemben. A *Fehér éjszakák* hőse –

funkciót nem hordoz, a másoló ugyanis nem birtokosa semmiféle transzcendens tudásnak, amely az üres lapokat utólag tartalommal tölthetné meg. Mivel a másoló hivatalnak létalapját éppen a dokumentumok örökös, konvencionális jelek általi rögzítettsége adja, az üres lap nem a jeleken való felülemelkedést, csupán a totális funkcióvesztést, az egyén végzetes egzisztenciális megsemmisülését szimbolizálja. Fontos ugyanakkor, hogy Hoffmann címadó hősenek lovagi névalakja, (*Ritter Glück*), szintén a *Fehér éjszakák* Álmódóója által felvett „romantikus lovag-szerep” másik, tematikusan is Hoffmannhoz kötődő előhívójának tekinthető.

³²⁵ A lapok forgatásának, s a tinta nélküli írásnak sercegő-surrogó hangjai ráadásul igen jól érezhető összetartozást generálnak a megbomlott elméjű Vászja, saját másolói tevékenysége és a „repülni vágyó főkötőcske” zizegő-suttogó hangjaival (Ehhez lásd még az idézetet a 106. oldalon!).

Násztyenka vőlegényének felbukkanása által – éppen ettől a fajta banalitástól menekül meg. A sors kegyelméből megmaradhat a számára egyedül otthonos literáris szerepben, abban a tragikus-szентimentális lovagi pózban, amelyhez olvasmányélményei alapján is kész eszköztárral rendelkezik.

Vászja Sumkov esetében a szubjektum szétesése tehát még radikálisabb formában, a nyelvi artikuláció kudarcaként válik láthatóvá. A történet kezdete, amikor a főhős addigi legbelsőbb titkát – házassági szándékát – megosztja Arkagyijjal, nem egyszerűen narratív fordulópont, hanem a tapasztalat nyelvi státuszának megbomlása. Maga a hős reflektál erre a törésre, amikor kimondja, hogy vannak „témák, melyek veszítenek a jelentőségükből, ha ilyen helyzetben beszél róluk az ember”, s amelyek ily módon „nevetségessé válnak”, noha „ez a dolog éppenséggel nem nevetséges”. A kimondás aktusa tehát nem megerősíti, hanem devalválja az élményt: az, ami addig absztrakt eszményként létezhetett, a nyelvi közlés során a profán realitás szintjére zuhan.

Ettől a ponttól kezdve semmi nem történik „úgy, ahogy Vászja elképzelte”: a valóság ellenáll annak az ideális konstrukciónak, amelyben a hős addig létezett. A másolás aktusának megbomlása – az üresen maradó papírlapok – ennek a helyzetnek a materiális jelölői. Sumkov addig képes volt a mechanikus írásra, amíg a csinovnyik-lét repetitív rendjében mozgott; ám amint az eszményt a valóságban is érvényesíteni próbálja, ez a rend felbomlik. Az általa érzett éteri szerelem tapasztalta nemhogy nem integrálható a hivatali világba, hanem teljesen ellehetetleníti annak működését.

A hős így két összeegyeztethetetlen szféra között reked: nem képes visszatérni az egyszerű, reflektálatlan hivatalnoki létbe, de az eszményt sem tudja a valóság feltételei között megélni. Míg Hoffmann hőse (Anselmus) számára a fantázia világa még alternatív létlehetőséget kínál, addig Dosztojevszkij Pétervárán ez az út lezárul: a fantázia nem transzcendens menekülési tér, csupán az örület szinonimája. Ebben az értelemben Sumkov tragédiája nem pusztán egzisztenciális, hanem retorikai természetű: nem talál olyan érvényes nyelvet, amelyen tapasztalatát a valóságban artikulálni tudná. Az írás aktusa megszűnik, a beszéd inadekváttá válik, s a szubjektum csak ebben a nyelvi összeomlásban – maga is a repülni vágyó főkötőcske nyelvét beszélve³²⁶ – válik megragadhatóvá.

³²⁶ Vö.: „De amikor Vászja semmiképp sem bírta már tovább és a fejkötőt lekapta a faállványról, melyről az szinte önmagától is el akart repülni, mintha megörült volna, hogy hosszú várakozás után ilyen derék vevője akadt, amikor *suttogni kezdett valamennyi szalagocskája, fodrocskája, csipkéje*, Arkagyij hatalmas melléből váratlanul kiszaladt az elragadtatás sikolya. (LSZ 47. – kiemelések tőlem, L. L.)

»Vászja! Vászja!« kiáltotta Arkagyij Ivanovics kétségbeesve »Vászja!«
Egy perc múlva Vászja ránézett. Könnyek ültek nagy, égszínkéék szemében és sápadt, szelíd arca
végtelen fájdalmat fejezett ki... Valamit suttogott. [...]
»Miért, miért engem?« suttogta Vászja? [...]
»Isten veled, szerelmem! Isten veled, szerelmem!« suttogta, szegény fejével bólogatva.³²⁷

A de Man-i értelemben vett irónia itt abban a formában jelenik meg, hogy a kijelentés lehetősége maga válik kérdésessé: a szubjektum nem csak önazonosságát, hanem a megszólalás feltételeit is elveszíti. Paradox módon így egyedül az örület kínál számára olyan „nyelvet, az értelmetlen suttogás nyelvét”, amelyen tapasztalata – a maga torz, s éppen ettől adekvát formájában – mégis kifejezhetővé válik – még ha ez a nyelv már nem is kommunikálható a közös, interszubjektív térben.

Fontos azonban, hogy ez a nyelvi és pszichikai összeomlás nem jelenti a szubjektum teljes eltűnését a szövegből. Sumkov örületével párhuzamosan mintegy átadja saját tapasztalatának pozícióját Arkagyijnak, aki a narratíva későbbi pontján maga is átéli azt a látomásszerű élményt, amelyben a város ködszerű fantazmagóriává oldódik fel. Ez az élmény azonban nem rendeződik vissza maradéktalanul a hétköznapi valóság rendjébe, hanem tartósan módosítja és elidegeníti attól: Arkagyij elveszíti korábbi vidámságát, életének addigi keretei elviselhetetlenné válnak számára.

Eszerint a szubjektum nem szűnik meg Sumkov örületével, hanem áthelyeződik: a tapasztalat nem egyetlen tudathoz kötődik, hanem a narratívában disztributív módon szerveződik újra. Ez a mozgás különösen jól ragadható meg a szövegsubjektum fogalmával, amely nem azonos egyetlen szereplő empirikus tudatával sem, hanem a különböző perspektívák, tapasztalatok és beszédpozíciók között létrejövő dinamikus relációként írható le. Ez az új szubjektivitás ugyanakkor *az elbeszélő alakzatán keresztül* formálódik meg. „A Néva feletti komor látomás leírásával maga az elbeszélő is „fel nő”, és mintegy átéli hőseivel a tragikus megrázkódtatást. Az elbeszélés zárlatában a stílus szigorúbbá és visszafogottabbá válik, s kívülről kevésbé emocionálisnak tűnik” – írja Zsiljakova már idézett monográfiájában.³²⁸ A szubjektum így nem lezárt identitásként, hanem átadások és elcsúszások sorozataként jelenik meg: ami az egyik pozícióban kimondhatatlan marad, az egy másikban válik hozzáférhetővé, anélkül azonban, hogy bármelyik perspektíva véglegesen stabilizálni tudná. Ebben az értelemben a dosztojevszkiji szöveg nem egyetlen szubjektum történetét beszéli el, hanem magának *a szubjektumképződésnek a folyamatát*: azt, ahogyan a tapasztalat

³²⁷ LSZ 64–65.

³²⁸ Жиликова, „Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского”, 185.

nem birtokolható, hanem csak továbbírható, s amely így mindig túlcúszik azon a beszédpozíción, amely megkísérli rögzíteni. A szövegben az olvasás során ugyanakkor érzékelhető nyoma marad a *nyelvváltásoknak*.

A *hasonmásban* a de Man-i értelemben vett ironia és a retorikai önfelszámolás a legközvetlenebb módon, mintegy a nyelvi eltagadás alakzataként artikulálódik. Goljadkin úr a történet kezdetétől fogva jól láthatóan saját elbeszéléseinek és nyelvi konstrukcióinak a foglya. Amikor a hős megpillantja hivatali előljáróját a hintóból, és a belső diskurzusban kényszeresen ismételtetni kezdi, hogy ő valójában nem is ő, az a de Man-i értelemben vett ironikus önfelszámolás radikális tetőpontja; a főhős saját szavaival kitörli magát a referenciális valóságból. A szubjektum így nem egyszerűen megkettőződik, hanem saját megsemmisülésének nyelvi effektusaként jön létre. Ahogy arról korábban is szó esett, ez az eltagadásra épülő performatív aktus hívja életre a minden hájjal megkent alteregót, aki parodisztikus módon ráadásul éppen azokat a tulajdonságokat birtokolja és maximalizálja a hivatali hierarchiában, amelyeket a főhős hamis, s önnön tehetetlenségét kompenzáló morális felsőbbrendűségi tudata explicit módon elutasít.

Én kisember vagyok, amint ön is tudja, de szerencsémre nem sajnálom, hogy kisember vagyok. Sőt, ellenkezőleg, Kresztjan Ivanovics. S hogy mindent eláruljak, még büszke is vagyok rá, hogy nem nagyember vagyok, hanem kicsi. Nem vagyok intrikus, és erre büszke is vagyok. Nem suttyomban cselekszem, hanem nyíltan, ravaszkodás nélkül, és bár tudnék ártani egyeseknek, ha arról lenne szó, sőt nagyon is tudnék, és azt is tudnám, Kresztjan Ivanovics, hogy kinek és mivel, de nem akarom bemocskolni magam, és ilyen értelemben mosom kezeimet. [...] Én, Kresztjan Ivanovics, egyenesen és nyíltan megyek az életben, kerülöm a mellékutakat, mert megvetem az ilyesmit, és átengedem másoknak.³²⁹

E moralizáló monológ mögött jól érezhetően Goljadkin úr tehetetlenség- és kiszolgáltatottságérzése húzódik meg csupán: a titkon áhított kompetenciák (a sikeres hivatali karrier, megbecsült társadalmi státus eléréséhez szükséges, ha kell leleményes, ha kell megalkuvó ügyesség) teljes hiánya. Goljadkin ezen tagadáskomplexumának és elfojtott irigységének materiális kivetüléseként jelenik meg tehát a Hasonmás, aki az intrikus mellékutak gátlástalan bejárásával végül minden valós szociális és hivatali szerepéből kiszorítja az eredeti ént.

³²⁹ Dosztojevszkij, „A hasonmás,” 167–168.

Ugyanezt Goljadkin többször is elmondja még a regény során, így például saját kollégáinak: „Vannak emberek, uraim, akik nem szeretik a mellékutakat, és maszkot csak álarcosbálra öltenek. Vannak, akik nem abban látják egyedüli emberi rendeltetésüket, hogy csizmájukkal ügyesen suvickolják a parkettet. Olyan emberek is vannak, uraim, akik nem ujjonganak a boldogságtól, és nem tekintik az élet tökélyének, ha, teszem azt, a nadrág feszesen áll rajtuk. És végül vannak emberek, akik nem szeretnek oktanul ugrabugrálni, mások kegyéért kuncsorogni és hízelegni, s ami a legfőbb, uraim, beleütni az orrukát olyasmibe, amihez semmi közük...” Dosztojevszkij, „A hasonmás,” 178.

A történet végén radikális poétikai inverzióként visszatérő hintó-motívum – amely a transzcendens vágyak kék fogatát a tébolyda zárt rabszállító kocsijává formálja át – a kishivatalnok kisstílű fantáziavilágának („pétervári Atlantiszának”) fenntarthatatlanságát rögzíti. Ebben a jelenetben, a mű egyetlen, valóban hiteles megszólalása paradox módon a lázálomszerű látomás, Kresztyan Ivanovics Rutenspitz szájából hangzik el, miközben szemei ördögi tűzben égnék: „*Ingyen lakást, fűtést, világítást, kiszolgálást kap az államtól, mit akar még?*”³³⁰ Ez a végtelenül cinikus kijelentés leplezi le Goljadkin eddigi hazugságait saját maga előtt („Hősünk felkiáltott, és fejéhez kapott. Ó, jaj! Sejtette ő már ezt régen!”³³¹), s ebben a traumatikus nyelvi lelepleződésben konstituálódik maga a dosztojevszkiji szövegszubjektum is, amely így valóban autentikus módon juttattja érvényre a hős nevében eredetileg kódolt »pucérságot« is (золуш [meztelen, csupasz]).

A vizsgált három esetben egymástól eltérő, mégis strukturálisan rokon szubjektumformákkal találkozunk, amelyek nem képesek stabil közvetítő pozíciót elfoglalni sem az eszmény és a valóság, sem a nyelv és a tapasztalat között. A de Man-i értelemben vett ironia itt nem következmény, hanem működési elv: a szubjektum nem rögzített azonosságként, hanem saját elcsúszásának és önmegszüntető mozgásának folyamatában válik egyáltalán elgondolhatóvá. Ez a működés azonban nem vezet szintézishez, hanem minden önmegalapozási kísérletet saját alapjának felszámolásába fordít át, miközben a szubjektum nem tűnik el teljesen, hanem a narratíva különböző pozícióiban, eltolódva és újraszerveződve marad jelen.

Az Álmodozó figurája a *Fehér éjszakákban* ezen túlmenően a szubjektum narratív természetére is rámutat. Az ő esetében az én nem egyszerűen reflektál önmagára, hanem saját történeteinek elbeszélésében jön létre – illetve ebben a narratív működésben válik hozzáférhetővé. Az identitás itt nem adott, hanem folyamatosan képződik – és ezzel egy időben folyamatosan el is halasztódik. Minden önleírás egyben öneltvácolítás, minden narratív rögzítés egyben újabb elcsúszás. Ebből a perspektívából tehát az Álmodozó alakja is közelíthető a de Man-i ironia szubjektumához: az én csak saját reprezentációin keresztül hozzáférhető, és ezek a reprezentációk nem stabilizálják, hanem folyamatosan újrendezik azt. Ugyanakkor a dosztojevszkiji szövegvilág nem engedi meg a szubjektum teljes retorikai feloldódását. Az önelbeszélés itt nem pusztán dekonstrukció, hanem egyben az önazonosság ideiglenes létrehozásának kísérlete is: a szubjektum nem megszünteti saját hasadását, hanem narratív formába rendezi azt.

³³⁰ Dosztojevszkij, „A hasonmás,” 321.

³³¹ Dosztojevszkij, „A hasonmás,” 321.

Ez a kettősség teszi szükségessé a szövegszubjektum fogalmának bevezetését. *A szubjektum nem azonos sem a hőssel, sem az elbeszélővel, hanem a szövegben működő különböző hangok, perspektívák és reflexív szintek metszéspontjában jön létre.* Az én nem birtokolja a nyelvet, hanem a nyelvben (a szövegben) konstituálódik – ugyanakkor nem is oldódik fel benne teljesen, hanem folyamatosan törekszik saját egységének megteremtésére. Innen nézve a megkettőződés nem kivételes állapot, hanem a modern szubjektum alapformája. Az irónia nem pusztán lebont, hanem létre is hoz: miközben felszámolja az egységes én illúzióját, egyben lehetővé teszi annak reflexív újraképződését is. A dosztojevszkiji szubjektum így egyszerre tekinthető a nyelvi önfelszámolás és az önazonosság utáni vágy metszéspontjának, amely sosem előfeltétele a narratívának, hanem mindig annak eredménye: az „én” (Self) nem a történet hordozójaként jelenik meg,³³² hanem a szövegben működő reflexív és önfelszámoló folyamatok során konstituálódik. Ez a felismerés különösen jól megragadható az irónia fogalmán keresztül, amely itt nem stiláris jelenségként, hanem a szubjektumképzés alapmechanizmusaként működik. A narratív struktúra így nem csupán történeteket közvetít, hanem a szubjektum történetét is megalkotja: azt a folyamatot, amely során az én a saját beszédében jön létre, és ugyanebben a beszédben válik önmaga számára idegenné. Ebben az értelemben Dosztojevszkij korai prózája nemcsak a modern szubjektum válságát ábrázolja, hanem annak poétikai feltételeit is feltárja.

Meglátásom szerint az ilyen értelemben vett dosztojevszkiji szubjektumszemlélet és szövegtani krízis mögött végső soron a schilleri esztétikai antropológia elméleti kategóriái állnak mint strukturáló elvek. Ezen elvek működése a dosztojevszkiji alakformálás és szövegszervezés három, egymásra épülő szintjén érhető tetten: 1. legelőször is a karakterológiai genezis szintjén, ahol a hősök belső válságának és sorsának logikáját a schilleri értelemben vett naiv (öntudatlan) egységből a szentimentális (önreflektív) modern tudatállapotba való átlépés drámája szervezi; 2. ez az antropológia poétikai-strukturális elvként szabályozza a de Man-i értelemben vett nyelvi dekonstrukció mozgásait is: az Álmodozók mentális krízise és a beszéd elcsúszása sohasem a semmiben lebeg, hanem hajszálpontosan a schilleri koordináták között zajlik, vagyis a szürke pétervári realitás mint a schilleri értelemben vett »szellem nélküli anyag« és a lélek által áhított tiszta eszmény közti ontológiai szakadék áthidalhatatlanságát jelöli; 3. ez a schilleri koordináta-rendszer a szövegszemantika legkisebb építőelemeibe, a nevek belső kódrendszerébe is beépül, bizonyítva, hogy az eredeti esztétikai elmélet az orosz szerzőnél nyelvi-formai struktúrává lényegül át.

³³² Vö. az Álmodozó kijelentésével: »A történetemet?« »Ki mondta önnek, hogy nekem történetem van? Nekem nincs történetem.« FÉ 10.

Épp emiatt a dolgozat első fejezetében áttekintett, többnyire a motívumok közvetlen átvételére, fabuláris párhuzamokra vagy felszíni stílusjegyek imitációjára koncentráló recepciótörténeti hagyománnyal szemben jelen kutatás egy merőben eltérő, rendszerszintű poétikai megközelítést javasol. Nézetem szerint a hoffmanni és schilleri jelenlét Dosztojevszkij korai prózájában nem elszigetelt, lokális hatásmechanizmusként, hanem egy alapvetően meghatározó, mélystruktúrák hálózatként működik, amely szoros és szerves egységben áll a schilleri esztétika antropológiai alapjaival. Ebből a perspektívából vizsgálva a dosztojevszkiji forma- és karakteralkotást, az Álmodozó-karakter egymást követő variációi nem statikus típusismétlések, hanem egy olyan komplex és dinamikus fejlődéstörténet stációi, amely az irodalmi előképekkel való folyamatos, produktívan konfliktusos és ambivalens párbeszédben formálódik. Ennek a transztextuális mozgásnak a leírásához Harold Bloom hatáselméletét hívom segítségül. Minthogy a bloom-i modell az alkotói viszonyrendszereket nem a pusztán hatásbefogadás, hanem a szándékos és konfliktusos újraírás, az esztétikai szorongásból fakadó „félreolvasás” (*misreading*) felől ragadja meg, úgy tűnik, nagyon is adekvát elméleti keretet biztosít a vizsgálathoz.³³³

A schilleri esztétikai antropológia Hoffmann által is használt kategóriáit (pl. Kümmeltürke vs. naiv költői lélek) Dosztojevszkij nem csupán átveszi, hanem az alakformálás során jelentősen át is alakítja, s az eredetileg statikus klasszifikáció egyes elemeit nem lezárt formában használja, hanem dinamikus távlatot nyitva számukra, alakulófélben lévő karakterek kiindulópontjává teszi. Amíg tehát Schiller kategóriái alapvetően statikus típusleírásként működnek, Dosztojevszkij prózájában ezek egyrészt folyamatosan változó, egymásból kibomló szereplői narratívákká alakulnak, másrészt szövegsemantikai elemekként is működésbe lépnek, például a névadás révén kódolt jelentéskomplexumok formájában.

Meglátásom szerint a korai művek fektetik le a dosztojevszkiji Álmodozó-karakter genealógiai alapjait, aki a schilleri definíció értelmében a »kultúra állapotába kényszerült naiv emberi természet« alakmása. Ez az Álmodozó Pétervár szürke tereiben csaknem ugyanolyan egzisztenciális hasadtságban létezik, mint Hoffmann hőse Drezdában: az egyetemi hallgatóból épp a filisztervilág felé igyekvő Anselmus. Az általános civilizációs fejlődés valamint saját intellektuális művelődése következtében a hős végzetesen elveszíti a természettel való eredeti harmonikus kapcsolatát. Ez a folyamat már a *Szegény emberekben* tetten érhető, ahol az író Makar Gyevuskin alakjában voltaképpen a schilleri meghasonlás geneziséét rögzíti. Amennyiben a főhőst a schilleri értelemben vett naiv jellem archetípusaként rekonstruáljuk, a

³³³ Bloom, *The Anxiety of Influence*.

regény diskurzusa messze túlmutat a puszta szociográfián,³³⁴ és egy mélyebb, antropológiai drámává válik: az »aranykori« öntudatlanságból való fájdalmas ébredés krónikájává, amelyben a hős elveszíti eredendő egységét önmagával és a világgal. A névszemantika ez esetben is szerves poétikai kódként működik, s a Gjevuskin (*девушка* – lány, szűz) vezetéknev a főhős kezdeti naivságára, reflexió előtti öntudatlan létállapotának tisztaságára utal. Ez az a romlatlan állapot, amelyben az alany még nem különült el tárgyától, s nem kérdőjelezte meg saját létjogosultságát. A Makar keresztnév (a görög *Macarios* – áldott, boldog nyomán), mint ahogy a regény első néhány mondata is, ezt a belső harmonikus elégedettséget erősíti meg.

Tegnap boldog voltam, mód felett boldog, boldogabb már nem is lehetnék! Legalább egyszer az életben hallgatott rám, maga kis önfejjű! Tegnap úgy nyolcz óra tájban fölébredek, – [...] a szívem elkezdett ugrálni, igazán. – Tehát megértette, mit akartam, mit óhajtott szívem! Az ön ablakfüggönyének egyik sarka fel van hajtva és a fájvirág cserepére rá van akasztva, egészen úgy, ahogy' én akkoriban megértettem önnel. Úgy rémlett, hogy az arcocskája is elsuhant az ablaknál, hogy szobájából ön is kitekintett reám, hogy ön is gondolt rám.³³⁵

Makar „boldogsága” egészen a Varvarától kapott első levélíg („Esküszöm – én jó Alexejevics Makarom, hogy nagyon nehezemre esik elfogadni ajándékait. Tudom, mibe kerülnek önnek, mennyi szükségest kénytelen megvonni magától e miatt.”; „A függönnyel semmire sem gondoltam. Valószínűleg magától akadt úgy föl, mikor a virágcserepeket oda állítottam.”), abban állt, hogy nem látott rá saját nyomorúságára; naivitása egyfajta védőpajzsként óvta őt a külvilág rideg reflexióitól. A főhős belső harmóniája akkor bomlik meg, amikor a Varvara iránti reménytelen szerelem, a tőle kapott könyvek, és saját önérzete miatt kénytelen lesz kilépni az öntudatlanság állapotából.³³⁶

Az érzékek feletti romantikus szerelem tehát már ekkor sem a transzcendens beavatódás médiuma, mint ahogy az irodalom sem alapvető művelődési eszköz vagy társasági élmény, hanem a reflexió kegyetlen katalizátorai. Schiller szerint a naiv ember egységben van a természettel, míg a szentimentális már csak keresi azt. Amikor Makar elolvassa Puskin *A postamesterét* és Gogol *A köpönyegét*, kénytelen „kívülről”, társadalmi és emberi mivoltában is megpillantani önmagát. Ez a felismerés indítja el benne a „művészi önreflexiót”, ekkortól kezd odafigyelni stílusára is, és mesterségesen felépíteni egy olyan „írói énképet”, ami szerinte

³³⁴ Erről ld.: Konstantin Barsht, „The 'physiological sketch' in the European canons and the Russian natural school as background to the formation of Dostoevsky's poetics,” *Studies in East European Thought* 77 (2025): 935–953.

³³⁵ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *Szegény emberek*, ford. Trócsányi Zoltán (Budapest: Révai, 1905), 1.

³³⁶ Vö.: „Az érzelmeimet illetőleg ön, kedvesem, nagy tévedésben van! Egészen hamisan fogta föl a dolgot. Atyai vonzalom, tisztán csak atyai vonzalom sarkalt engem Alexejevna Varvara.”; „Mit írkal ön, Alexejevna Varvara, kényelemről, nyugalomról és effélékről? [...] Jóllakom, rendesen öltözködöm, jó czipőim vannak, miért panaszkodjam hát? Nem vagyok gróf!” Dosztojevszkij, *Szegény emberek*, 11.

tetszhet Varvarának – miközben a lány iránt érzett őszinte szerelmét is folyamatosan „rokoni törődésnek” igyekszik álcázni. A regény drámai végpontja épp emiatt a Varvarának írt utolsó levél, a szép stílusra törekvő reflexió poétikai összeomlása.

Ah rokonom, törődöm is én a stílussal! Hiszen íme, most magam sem tudom azt, hogy írok, egyáltalában nem tudom, nem veszem észre, át se olvasom, csak azért írok, hogy írjak, hogy minél többet írjak önnek... Galambocskám, rokonom, anyuskám!³³⁷

Amikor Gjevuskin kijelenti: »csak azért írok, hogy írjak«, a formakeresés feladása a szubjektum totális dezintegrációját jelzi. A naivitás utolsó, kétségbeesett gesztusa ez: visszakapaszkodás a reflexiómentes, affektív közlésbe. A stílus feladása itt ontológiai jelzés: az „aranykori” naivitás végleg elenyészett, a szentimentális reflexió pedig nem hozott megváltást, csupán a hiány fájdalmas tudatosítását. Ez a törés azonban nem csupán negatív, hanem poétikai szempontból produktív mozzanatként is értelmezhető: miközben a szubjektum egysége felbomlik, egyúttal az írásban konstituálódó újfajta szubjektivitás feltételei is létrejönnek, amely már nem az egység, hanem a törés tapasztalatára épül. Ebben az értelemben a diegetikus szinten megjelenő bukás poétikai szinten a szubjektum konstitúciójának feltételeként működik: miközben Gjevuskin mint figura elveszíti egységét, a szöveg szintjén éppen e veszteség tapasztalata hívja létre azt a saját hangot, amely az írás autonómiájának első jeleként értelmezhető.

Jól látható tehát: a *Szegény emberek* hőse még nem egy önmagától eleve idegen, hamis (Goljadkin úr) vagy könyvekből tanult (Ordinov) diskurzuson keresztül próbálja megragadni a világot; az önmaga fölött gyakorolt kontroll oka a Varvara iránti szerelem titokban tartása, illetve saját önérzete lesz. Gjevuskin tehát a nyelv közvetlenségébe vetett bizalom felbomlása révén jut el a szubjektum hasadásához. Amikor aztán ennek a mesterkélt-stilizált önkifejezésnek az igénye végső összeütközésbe kerül az affektív megszólalás kényszerével, a beszéd maga válik instabillá, s a kijelentés többé nem képes fenntartani saját érvényességét.

Ordinov (*A háziasszony*) alakjában Dosztojevszkij a naiv integritás felbomlásának egy komplexebb, intellektuális verzióját modellezi. Míg Gjevuskin a »szív naivitásától«, azaz az érzelmi öntudatlanságtól jut el a reflexív sokkhatásig, addig Ordinov pályája a »szellem naivitásától« — a valóságtól elidegenedett absztrakt tudástól — vezet a tapasztalati realitás, a szív egzisztenciális kríziséig. Ebben az értelemben Ordinov a schilleri karakterológia egy újabb fázisát reprezentálja: ő a szisztematizáló értelem, aki a spekulatív konstrukciók hermetikus világában kísérli meg fenntartani a szubjektum harmóniáját. A névszemantikai kód itt is a

³³⁷ Dosztojevszkij, *Szegény emberek*, 144.

karakter poétikai alaphelyzetét rögzíti: Ordinov neve (a latin *ordo* – rend; *ordinārius* – szabályos, rendszeres nyomán) a hős belső teleológiájára, a világ tudományos szempontú rendszerezésének és totális birtokbavételének igényére utal. Ez a törekvés egyfajta „absztrakt naivitásként” definiálható, amelyben a hős a spekulatív eszmealkotást téveszti össze a létezés valóságával:

Ő maga igyekezett valami rendszert teremteni magának, amely az évek során kezdett is kialakulni benne, és lelkében lassanként már megszületett egy új, derűs formát öltő eszmének egyelőre még elmosódott és homályos, de valahogy csodálatosan vigasztaló képe, és ez a forma a lelkét marcangolva kikiváncozott belőle; ő még csak félénken érezte e forma eredetiségét, igazságát és sajátosságát; erejét próbálgatva már jelentkezett, egyre formálódott és erősödött a teremtő szellem, de a megtestesülés, az alkotás még messze, talán nagyon messze volt, sőt talán lehetetlen is volt.³³⁸

Ez a stádium azonban éppoly törékenynek bizonyul, mint Gyevuskin alanyi naivitása: Ordinov abban a hitben él, hogy a rendszerező tudás révén szuverén módon uralhatja a valóságot, ám a hasadás-élmény azonnal bekövetkezik, amint szembesül a Murin és Katyerina által képviselt irracionális-ösztönös népi szubsztátummal. Katyerina (gör. *katharosz* – ’tisztá’) alakja az érintetlen, elemi népi szubsztancia megjelenítője, míg Murin (mór, sötét) az irracionális ösztönerőt és a sötét mágia babonás világát testesíti meg, amellyel szemben az absztrakt ratio teljesen hatástalannak bizonyul. Ordinov tragédiáját így szintén jól felismerhetően a schilleri értelemben vett hasadtság-tapasztalat idézi elő, amennyiben a hős által évekig szorgalmasan gyűjtött tudás (a spekulatív értelem) képtelennek bizonyul az irracionális »természet« poétikai integrációjára, a hős pedig belebetegszik a teória és a megélt valóság közötti szakadék ontológiai áthidalhatatlanságába.

Ezek a karakterábrázolások ugyanakkor nem írhatóak le pusztán „tipológiai párhuzamként”, sokkal inkább egyfajta „kreatív elhajlást” jelentenek a hoffmanni hagyományhoz képest (vö. a bloomi *clinamen* fogalmával), amelyben a romantikus naivitás modellje már eleve módosult, a pétérvári lét tapasztalatának megfelelően újraértelmezett formában jelenik meg.³³⁹ Véleményem szerint a negyvenes évek további, szintén erős hoffmanni affinitást mutató elbeszéléseiben (*A hasonmás*, *Lágy szív*) az önmagával meghasonlott Álmodozó újabb karaktervariációit látjuk viszont (Goljadkin, Vászja Sumkov), akik a narratív folyamat során a szubjektum totális szétesésének válnak áldozatává. Bukásuk hátterében ugyanez a schilleri értelemben vett perceptív hasadtság áll: a szellemi reflexió és az érzéki észlelés egymástól elszigetelt, diszharmonikus működése olyan ontológiai

³³⁸ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, „A háziasszony,” ford. Makai Imre, in *Kisregények és elbeszélések*, I, 381.

³³⁹ A jelenség bloom-i leírását lásd: Bloom, *The Anxiety of Influence*, 19–45.

válságot generál, amely a hősök számára kivezethetetlen; a tudat és a valóság közötti feszültség végül a pszichofizikai integritás felbomlásához vezet. Ebben az értelemben ezek a karakterek nem egyszerűen a romantikus hagyomány folytatásai, hanem annak radikalizált kiegészítései: olyan referenciapontok, ahol a korábbi esztétikai premisszák elhallgatott következményei válnak láthatóvá (tessera).³⁴⁰

A *Fehér éjszakák* Álmodozó főhőse – ahogy a korábbi elemzésben is láttuk – ennek a „fejlődési ívnek” csúcspontja: ő az egyetlen karakter, aki a retrospektív narráció révén nem csupán rögzíti a múltat, hanem az emlékezés aktusán keresztül a hasadt szubjektum ideiglenes, esztétikai szintézisét is megteremti. Ugyanez a szintézis viszont már a romantikus előkép „kiüresítésének” gesztusaként is olvasható: miközben a szöveg látszólag tökéletesen követi a hoffmanni mintát, valójában leválasztja azt saját történeti és poétikai feltételeiről, és egy új, autonóm narratív térben helyezi el (*kenosis*).³⁴¹ Nem véletlen, hogy ebben a karaktermodellben érhető tetten a legszorosabb poétikai rokonság Hoffmann Theodorjával (*Az elhagyott ház*) is, az Álmodozó hős egy másik, önreflexív integritását önállóan megőrizni képes archetípusával. Ugyanígy, a *Fehér éjszakák* Álmodozójának karakterében Dosztojevszkij írói szándéka szerint már az a szuverén lelki nemesség is jól felismerhető – s ugyanezt a tudatos intenciót jelzi a Walter Scott-i romantikus historizmus és lovagi ethosz szövegbeemelése is –, amelyben az akarati (a Násztyenka iránti szubjektív vonzalom) és az ösztönös (a másik boldogságának önzetlen elősegítése) szféra ideális harmóniája realizálódik. Ez az érdek nélküli lemondás az a pont, ahol a puszta esztétikai létezés morális méltósággá változik át, a *Fehér éjszakák* főhősnarrátora így a dosztojevszkiji poétika első olyan (sikeres) alakja is, aki a schilleri definíció szerinti »schöne Seele« kategóriájában konstituálódik. A dosztojevszkiji Álmodozó ezen a ponton tehát távolodni kezd az eddigi hoffmanni mintázattól, minthogy az író a schilleri »szép lélek« definícióját szándékosan generatív szövegelemmé, a karakter ontológiai fundamentumává emeli.

A dolgozat további fejezeteinek szövegelemzéseiből látni fogjuk, hogy a hatvanas évek elején az irodalmi életbe visszatérő Dosztojevszkij viszont éppen ezen az etikai határpontra kérdőjelezi meg, majd dekonstruálja az Álmodozó karakterét. A *Megalázottak és megszorítottak* (1861) Iván Petrovicsának alakjában az eredeti »szép lélek« karakterológia immár üres esztétikai pózként, mintegy a szubjektív gőg reflexív melegágyaként artikulálódik (lásd: 4.1., 4.2.). Ebben a fázisban a korábbi romantikus eszmény nemcsak elégtelennek, hanem torzultnak is mutatkozik: az idea helyét az önkényesség és a reflexív gőg démonikus formái

³⁴⁰ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 49–73.

³⁴¹ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 77–96.

veszik át. Ennek az alkotói eljárásnak tökéletesen megfelel a Bloom-i hatásmechanizmus negyedik típusú revíziós mozgásformája, a *daemonisation* (démonizáció), mely éppen azt a feszült stádiumot jelöli, amikor a későn jött, utód-költő oly módon próbál szabadulni az előd bénító tekintélyétől, hogy szándékosan egy sötétebb, irracionálisabb és démonibb szférába helyezi át az előd esztétikáját, és ezt a sötét erőt úgy mutatja fel, mintha az egy tőle (az utódtól) származó, önálló, mélyebb eredetű igazság lenne³⁴² A *Megalázottak...* megírása után azonban ennek a fajta „negatív előjelű” hoffmanni közvetítésnek poétikai funkciója is megszűnni látszik, s a schilleri intertextus lép az elsődleges, az alakformálást közvetlenül befolyásoló szöveg hagyomány helyére. Ez az elmozdulás egyfajta aszketikus redukcióként is értelmezhető, amelyben a korábbi poétikai mediációk visszavonása révén a szubjektum radikális újraalapozásának kísérlete történik meg (*askesis*).³⁴³ A *Naiv és szentimentális költészetben* kifejtett schilleri elmélettel fenntartott közvetlen genetikus kapcsolat mutatható ki véleményem szerint a *Feljegyzések az egérlyukból* című Dosztojevszkij-regény »Odúlakójában«, aki a szentimentalizmus torz variánsaként a schilleri fantaszta«, azaz a »hamis idealista« típusának poétikai mása. Ő már a pusztá szubjektív önkény nevében szakad el a természettől, s tagadja meg a ráció egyetemes érvényességét; igaz, e stádiumban a pusztító szubjektivizmus – és a morális kényszerítések alóli önfelmentés – még elsősorban a hős saját egzisztenciális izolációját mélyíti el. A karakterológiai dinamika ezzel mintegy párhuzamos fázisát a *Feljegyzések a holtak házából* jelenti. Itt a fiktív narrátor, Gorjancsikov alakja, meglátásom szerint azt a fantasztát reprezentálja, akit a transzgresszió radikális aktusa (feleséggyilkosság) a schilleri értelemben vett »teljes törvénynélküliség« ontológiai vákuumába, a »feneketlen mélységbe« taszított. Ebben a határhelyzetben azonban a bűnhődés és a szenvedés a fékevesztett reflexió felszámolásának eszközévé válik. Ez teremti meg a lehetőséget a schilleri naiv rácsodálkozás (*Wohlgefallen*) pillanatára, amelyben a bűn által dezintegrált szubjektum a kényszermunka határhelyzetében újra megtapasztalhatja a természettel és önmagával való egységet. Ennek a spirituális »önkiüresítésnek« és »feltámadásnak« a mozzanata válik Dosztojevszkij poétikájában a schilleri idill-teória krisztológiai beteljesítésévé, amely egyúttal a »bukott ember helyreállításának« eredeti, dosztojevszkiji eszméjét rögzíti („*Szabadság, új élet, halottaimból való feltámadás... Dicső pillanat ez!*”³⁴⁴)

Feltevéseem szerint ennek a dinamikus fejlődéstörténeti konstrukciónak poétikai és

³⁴² Bloom, *The Anxiety of Influence*, 99–112.

³⁴³ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 115–136.

³⁴⁴ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *Feljegyzések a holtak házából* (online kiadás: Magyar Elektronikus Könyvtár, 2007), 401, elérhető: <https://mek.oszk.hu/05300/05350/>, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

antropológiai szintézise valósul meg aztán a *Bűn és bűnhődés* szüzségében, ahol Raszkolnyikov alakja a korábbi schilleri stációk komplex ötvözeteként konstituálódik. A hősben szimultán azonosítható a romantikus egoizmus szubjektív öntörvényűsége és a »fantasztaság« (a Napóleon-eszme) absztrakt, törvénynélküli destruktivitása (ehhez lásd: 5.1.). Raszkolnyikov elköveti a schilleri értelemben vett transzgressziót, s e radikális határátlépéssel a szubjektív önkény »feneketlen mélységébe« hull, ahonnan a narratív logika törvényszerűen vezeti a katorga egzisztenciális határhelyzetébe. Ezen az úton a Raszkolnyikov mellett lévő Szonya válik a krisztusi alázat és az áldozati szeretet hordozójává: az ő alakján keresztül sikerül Dosztojevszkijnek első alkalommal poétikailag érvényes módon rehabilitálnia azt a romantikus tradícióból – így például *Az arany virágcserepből* – ismerős szerelem-koncepciót, amit korábbi elbeszéléseiben, az Álmodozó-karakterek genealógiája során még radikális szubverciónak és ironikus dekonstrukciónak vetett alá.

Szonya alakjában a korábban »kifordított« romantikus szerelem-eszmény nem csupán visszanyeri eredeti esztétikai értékét, hanem szakrális mélységgel telítődve, a spirituális megváltás és a transzcendencia felé mutató narratív mediáció tényleges eszközévé lényegül át. Ebben az összefüggésben a szintézis nem pusztán lezárásként, hanem olyan visszatérésként értelmezhető, amelyben a romantikus hagyomány elemei már egy teljesen új poétikai rendben, a dosztojevszkiji narratíva feltételei szerint szerveződnek újjá (*apophrades*).³⁴⁵ A regény Epilógusa ily módon nem csupán a cselekmény lezárása, hanem a schilleri idill-teória és a keresztény újjászületés-tan végső, szerves találkozása; nem egy külső, didaktikus toldalék, hanem a narratív logika belső kényszere. A bűn által végképp meghasonlott individuum itt nyerheti el a spirituális transzformáció azon lehetőségét, amelyre már a *Feljegyzések a holtak házából* katartikus zárata is utal, s amely Dosztojevszkij íráspoétikájában a »bukott ember helyreállításának« egyetemes ígéretévé transzponálódik („Raszkolnyikov feltámadt, tudta, érezte ezt egész megújódott valójában.”³⁴⁶). Ebben a kontextusban a feltámadás aktusa a halál feletti győzelmet és a szubjektum belső újjászületését hirdeti, végérvényesen rögzítve a dosztojevszkiji metamorfózis záró stációját.

³⁴⁵ Bloom, *The Anxiety of Influence*, 139–155.

³⁴⁶ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *Bűn és bűnhődés*, ford. Görög Imre és G. Beke Margit (Budapest: Magyar Helikon, 1970), 552. (A regény szövegét a továbbiakban minden alkalommal ebből a kiadásból idézem, BB rövidítéssel és az oldalszámmal.)

4. A DOSZTOJEVSZKIJ ÍRÁSPOÉTIKA ÁTALAKULÁSA (1860-1865)

A szibériai száműzetést követő évek (1860-65), a pétervári irodalmi életbe való visszatérés, a művészi útkeresés időszakaként, Dosztojevszkij írói munkásságának egyik, ha nem a legizgalmasabb periódusát jelölik. Érzésvilágát és gondolkodásmódját nem csak a katonga évei formálták át teljesen (köztudott, hogy itt került először elmélyült kapcsolatba például a *Biblia* szöveg univerzumával, és valódi, keresztény hitre lelt),³⁴⁷ de a művészi számvetés személyes problematikája, a kurrens orosz irodalmi diskurzust meghatározó társadalmi kérdések és filozófiai irányzatok is jelentős változást idéztek elő alkotói magatartásában.³⁴⁸

A bátyjával, Mihaillal közösen alapított *Vremja* (1861 március – 1863 május) és *Epocha* (1864 január – 1865 február) című folyóiratok rövid fennállása szintén jól elkülöníthetővé teszi ezt az átmeneti időszakot. Nem véletlen, hogy ekkor keletkezett regényei (*Megalázottak és megszomorítottak – Egy sikertelen irodalmár feljegyzései*, 1861; *Feljegyzések a holtak házából* 1862; *Feljegyzések az egérlyukból*, 1864, *Bűn és bűnhődés*, 1865) a szokásosnál is több biografikus utalást tartalmaznak, s bármelyikük főhősében könnyűszerrel ismerhetünk rá magára Dosztojevszkijre is. További közös ismertetőjel, hogy mindegyik mű E/1. személyű elbeszélés, illetve „feljegyzés” formájában íródott, s ezt a sorozatot a *Bűn és bűnhődés* eredetileg tervezett önvallomás-formája is folytatta volna. Dosztojevszkij csak később, a regény írása közben vette észre, hogy ehhez a történethez egyetlen én-elbeszélő perspektívája már nem lesz elégséges.³⁴⁹

A szibériai száműzetés után radikálisan átalakuló íráspoétika meglátásom szerint messze túlmutat a pusztán narratív vagy esztétikai kísérletezés keretein, s Dosztojevszkij íráshoz fűződő viszonyának, irodalomfelfogásának alapvető megváltozását is jelzi. Nagyon úgy tűnik, mintha az orosz író magának az írás aktusának értelmét és létjogosultságát kérdőjelezné meg, mintegy végérvényesen elhatárolódva attól a korábbi meggyőződéstől, hogy az irodalom

³⁴⁷ Joseph Frank, *Dostoevsky: A Writer in His Time*, 136–140.

³⁴⁸ Az 1840-es évektől az 1880-as évek elejéig az orosz kultúra egyik legjellegzetesebb vonását az oroszok által »társadalmi gondolkodásnak« (obscsesztvennaja mysl') nevezett szellemi tevékenység adta, melynek nincs pontos megfelelője a nyugati kultúrában. Túlságosan fegyelmezetlen és irodalmi jellegű ahhoz, hogy a hagyományos erkölcsfilozófia vagy a modern szociológia nyelvén lehessen róla beszélni. Az orosz társadalmi gondolkodás témafelvetései elsősorban nem politikai jellegűek voltak, emiatt leginkább talán pszichológiai vagy vallási szempontból volna megközelíthető. In James Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (New York: Knopf, 1966), 371; Szemjon Frank, „A nihilizmus etikája,” in *Az orosz forradalom démonjai* (Budapest: Századvég, 1990), 168–197.

³⁴⁹ Ehhez lásd pl.: *The Notebooks for Crime and Punishment: Fyodor Dostoevsky*, szerk. Edward Wasiolek (New York: Dover Publications, 2017), 19.

bármiféle mitikus vagy társadalomformáló szereppel bírna. Az író immár nem tetszeleghet a romantikus zseni pozíciójában, s nem feladata előállni az elme szép fikcióival sem – hiszen igazán hitelesen legfeljebb saját tapasztalatairól és belső megéléseiről beszélhet. Kérdés viszont, hogy miként lehet (lehet-e egyáltalán) ezt a privát élményanyagot olyan, esztétikailag érvényes elbeszélésformába önteni, ami a jelenkori irodalomértő olvasó számára releváns és befogadható?

4.1. A romantikus hagyomány démonizációja avagy a *Megalázottak és megszorítottak* Hoffmann-pretextusai

A *Megalázottak és megszorítottak* Dosztojevszkij száműzetés utáni elsőként megjelent regénye, mely 1861 januárjától látott napvilágot a *Vremja* című folyóirat szintén első hét számában. A korabeli kritika értetlenül és csodálkozva fogadta a művet; kapkodva írt, idegen hatásokkal teli, kísérleti alkotásként könyvelte el – s nagyjából eszerint is kanonizálódott: mint a dokumentarista kéziratra épülő, illetve sok tekintetben ars poétikus elbeszélés közti átmeneti szövegtípus. ³⁵⁰ Ezzel együtt azonban az életmű olyan egyedülálló darabja, mely a szóban forgó alkotói szemléletváltást, az irodalmi életbe való visszatérés problematikájával együtt a maga egészében jeleníti meg. ³⁵¹

A *Megalázottak*...-ban Dosztojevszkij nyíltan szembefordul saját negyvenes évekbeli irodalomesztétikai nézeteivel, s szándékosan teszi nevetség tárgyává korábbi műveinek romantikus, filantróp hőseit. ³⁵² Legalább ilyen fontos azonban látni azt is, hogy ebben az eljárásban még mindig ugyanaz az E. T. A. Hoffmann nyújtja a legnagyobb segítséget, aki eredeti megformálásukhoz is elsődleges mintaként szolgált. Jelen elemzés célja ezért, hogy a Hoffmannhoz fűződő intertextuális kapcsolat feltárásának s az ehhez kötött jelentésképződés interpretációjának eredményeként láthatóvá tegye azt a „felettes szüzst”, ami a regény valódi művészi egységét meghatározza, s amelyet a korábbi kutatás egyhangúlag hiányolt a műből. A vonatkozó szövegek közötti kapcsolatoknak a riffaterre-i intertextualitás-felfogás alapján, és az általa bevezetett ’szimbolikus szubtextus’ fogalom használatával elvégzett, részletes elemzése során

³⁵⁰ Н. А. Добролюбов, „Забитые люди,” in *Полное собрание сочинений* (Санкт-Петербург: [s.n.], 1907); Л. П. Гроссман, *Достоевский* (Москва: Молодая гвардия, 1962).

³⁵¹ Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, 171; Joseph Frank, *Dostoevsky: A Writer in His Time*, 317.

³⁵² Konstantin Mochulsky, *Dostoevsky: His Life and Work* (Princeton: Princeton University Press, 1967), 206–212.

rámutat, hogy a regény „széthulló” szerkezetét épp az a tudatos szerzői intenció eredményezi, melynek megfelelően a mű egésze az eddig követett poétikai elvek meghaladásának/elvetésének igényét szemlélteti. A művészi egység eszerint épp ebben a széteső szerkezetben ragadható meg, ami egyszersmind szervesen kötődik a német romantika alkotásfilozófiai hagyományaihoz, s ezeknek a Hoffmann-intertextusokon keresztüli becsatornázásában, illetve az újbóli textualizálódással együtt végbemenő lebontásában a regényi szüzsé legfőbb szervező elve ismerhető fel.

Ez a fajta revíziós szándék már a nagy visszatérés szócsövétől választott saját folyóirat, a *Vremja* bevezető számában megjelenő három Dosztojevszkij-írásban is megmutatkozik – amelyek mindegyike név szerint hivatkozik Hoffmannra. A lapindító *Pétervári látomások versben és prózában* című tárca³⁵³, mely a *Megalázottak és megszorítottak* előszavaként is értelmezhető³⁵⁴ – jól felismerhetően idéz meg több, a negyvenes években keletkezett Dosztojevszkij-elbeszélést. A tárca elején olvasható, szintén a *Lágy szív (Gyöngé szív)* zárójelenetéből szó szerint átemelt híres „Néva-parti látomás” emellett ugyanazt a Hoffmann-tól származó poétikai örökséget hozza játékba – konkrétan *Az arany virágcserep* Anselmusának Elba-parti vízióját – melynek alakulástörténetét eddig is vizsgáltuk.

A Névához érve megálltam egy percre, és fürkésző pillantást vetettem a folyóra, a ködbe vesző, fagyosan elmosódó távolba, melyet hirtelen vérvörösre festett a ködös látóhatáron ellobbanó alkony utolsó bíbora. [...] A sűrű levegő remegett a legkisebb nesztől is, és [...] úgy látszott, mintha új épületek támadnának a régiek fölött, új város épülne a levegőben...³⁵⁵
Összerezementem, és szívemet ebben a pillanatban mintha forró véráram öntötte volna el, mely hirtelen felforrósodott a hatalmas, de számomra eladdig ismeretlen érzés hevétől.”
„...mintha egy új, tökéletesen új világra születtem volna, [...] azt hiszem, ettől a perctől kezdődött létem...”³⁵⁶

Közvetlenül előtte a szépséges Elba hullámai csörgedeztek és zúgtak, a túlparton a káprázatos Drezda merészen és büszkén dőfte fényes tornyait a ködfátyolos égbe, mely alámerült a virágos mezőkre és frissen zöldellő erdőkre és a mély alkonyból csipkés tarajú hegyek adtak hírt a messzi Csehhonról. [...]

Ekkor minden tagját mintha áramütés járta volna át, benseje megremegett, [...] keblét majd

³⁵³ A tárcában olvasható Hoffmann referencia szintén jól felismerhető autopoétikus utalásokat tartalmaz a *Fehér éjszakák* Álmodozójának nagymonológiájára: „Én mi mindent nem álmodtam végig ifjú koromban, mi mindent nem éltem át teljes szívvel-lélekkel, lángoló arany álmodozásokban, akárha ópiumot szívtam volna. Nem voltak életemnek teljesebb, szentebb, tisztább percei. Addig álmodoztam, hogy átálmodoztam egész ifjúságomat, és amikor a sors hirtelen hivatalnoksorba lökött, én... én... példásan dolgoztam, de lett légyen csak vége a hivatalos órának, rohanás haza, fel a padlásra, bele a rongyos köntösbe, fellapozom Schillert, és álmodozom és megrészgülök és szenvedek olyan kínokkal, melyek edesebbek a világ minden gyönyörénél, és szeretek és szeretek... [...] És megláttam az igazi Amáliát is [...] Hány regényt olvastunk együtt! Adtam neki könyveket Walter Scott-tól és Schillertől [...] ... olyan kellemes volt az Ármány és szerelmet vagy Hoffmann elbeszéléseit olvasgatni. És milyen tiszták, büntelenek voltunk akkor!” TLV 204–205.

³⁵⁴ Donald Fanger, „Dostoevsky’s Early Feuilletons: Approaches to a Myth of the City,” *Slavic Review* 22, no. 3 (1963): 469–482.

³⁵⁵ TLV 203.

³⁵⁶ TLV 204.

szétfeszítette a legmagasztosabb boldogság és a legmélysegebb fájdalom eleddig soha nem ismert érzése. [...]

Ekkor megrezzent és megmoccant minden, akárha vidám élet pezsdült volna.³⁵⁷

Ahogy arról az előző fejezetekben már többször szó esett, a naplemente (*Dämmerung*) *Az arany virágcserep* legfőbb történetképző motívuma, melynek metaforikus funkcióját Dosztojevszkij tökéletesen felismerte és kihasználta – például a *Fehér éjszakák* szüzségében is. Ehhez képest jelent azonban fontos eltérést, hogy miközben Hoffmannál a *Dämmerung* még szorosan a tavaszhoz, s az él(ed)ő természet képeihez – a *Fehér éjszakák*ban pedig ennek megfelelően a rövidke orosz nyárhoz – kapcsolódik hozzá, addig itt a *Megalázottak...*-ban a szürkület legfőbb kísérőjegye már a fagyos, dermesztően hideg orosz tél.

Rögtön a regény első jelenetében, a tér-idő kontinuum átjárhatóságának ezen, a romantikus hagyománytól tehát egyre jobban távolodó küszöbén a regényhős-elbeszélő, Ivan Petrovics a pétervári Vosznyeszenszkij ('Mennybemenetel') sugárúton sétál. A narráció ekkor ugyan még megpróbálja azt a látszatot kelteni, mintha a *Dämmerung* itt is képes lenne a korábbiakhoz hasonlóan működésbe lépni, ám a romantikus határhelyzetet itt *Az arany virágcserep* Anselmusának transzcendens pipafüstje (vagy a fehér éjszakák ezüstös ragyogása) helyett már csupán Ivan Petrovics lázas, beteg állapota idézi elő („Reggel óta nem jól éreztem magam, alkonyatra meg már valósággal rosszullet fogott el: mintha lázam támadt volna. [...]. Igaz, beteg voltam; betegségben pedig rendszerint csalókák az érzések.”³⁵⁸). Ekkor történik, hogy a feltámadó kora tavaszi napfényben az utca komor, szürke, sárga és piszkoszöld házai egy villanásra felragyognak, és a főhős lelkében is felsejlik a transzcendens átalakulás („Új szemlélet, új gondolatok...”), ám rögtön érezhető, hogy ebben a szövegtérben a *Dämmerung* motívuma nem lesz képes betölteni azt a történetképző, mitikus funkciót, ahogyan azt például *Az arany virágcserep* Elba-parti víziójában láthattuk. Amíg ugyanis Hoffmannál az alkonyat – mintegy a pillanat végtelenné nyújtásával – a poézis transzcendens birodalmának megnyílását szolgálja, itt a kemény fagy és az idejekorán beálló éjszakai sötétség („a fény azonban kihunyt; erősödött a fagy”) szinte azonnal el is fojtja a kibontakozó látomást. A természetes fény elhalásával, a boltokban és bódékban felgyulladó gázégők mesterséges világításával a műviség és a rideg városi civilizáció végleg visszaveszi a hatalmat a pillanattól. A gázégők profán fénye így eleve sem a spirituális megvilágosodás lehetőségét, sokkal inkább a romantikus illúziók végzetes kioltódását és a holt kövek pétervári világának rideg állandóságát vetíti előre. Mégis;

³⁵⁷ AV 10; 14.

³⁵⁸ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, *Megalázottak és megszorítottak*, ford. Institoris Irén (Budapest: Európa, 1963), 6. (A regény szövegét a továbbiakban minden alkalommal ebből a kiadásból idézem, MM rövidítéssel és a megfelelő oldalszám megadásával.)

a kihúnyó napfény utolsó villanása és a főhős betegsége együtt ugyanazt a röpke, bizonytalan létállapotot és feszült várakozást teremt meg, amelyben a másik Hoffmann-ismét pretextus, *Az elhagyott ház* működésbe léphet. Ivánnak ugyanolyan hirtelen és ugyanúgy „földbe gyökerezik a lába”, mint Hoffmann Theodorjának az Unter den Linden sugárúton, s ugyanolyan feszülten várja a csodát, a rendkívüli események kibontakozását. A díszletek és a gesztusok tökéletesen imitálják tehát a korábbi hoffmanni mintát, az olvasó számára azonban hamar nyilvánvalóvá válik, hogy Iván történetében a hagyományos értelemben vett „romantikus átlényegülés” biztos nem fog beteljesülni...

Itt és most az olvasó helyzete annyival könnyebb, hogy *Az elhagyott ház*hoz fűződő szövegkapcsolatot Dosztojevszkij ráadásul explicit módon megjelöli: „az öreg meg a kutyája mintha Hoffmann egyik, Gavarni illusztrálta lapjáról lépett volna le.”³⁵⁹ A konkrét francia nyelvű szövegkiadásra való utalás melletti másik fontos szövegnyom, hogy Miller kocsmája konzekvensen Miller „cukrászdája”-ként (кондитерская Миллера) szerepel a regényben – minthogy az eredeti Hoffmann-novella Theodorja is egy „fényes tükrös cukrászüzletben találkozik az elhagyott ház lakóival. A referencia valódiságát az említett két szereplő, vagyis „az öreg meg a kutyája” felbukkanásához kötődő egyéb motivikus-fabuláris párhuzamok is igazolják:

...szinte földbe gyökerezett a lábam, és átbámultam az utca túlsó oldalára, mintegy megsejtve, hogy mindjárt valami rendkívüli dolog történik velem, s ebben a percben megpillantottam a túloldalon az öregembert és a kutyáját. Jól emlékszem rá, hogy valami szerfölött kellemetlen érzés szorította össze a szívemet, s magam sem tudtam megállapítani, miféle érzés ez.³⁶⁰

„...valahányszor elhaladtam az elhagyott ház mellett, magam sem tudom, miért, szinte földbe gyökerezett a lábam, s mindjárt egészen különös gondolatokba merültem; nem, nem is merültem, úgyszólván beléjük gabalyodtam.”

„Mindössze két élőlény tanyázik benne, egy öreg embergyűlölő gondnok, meg egy mogorva életunt kutya”³⁶¹

A két mű együtt-olvasása során rögtön feltűnik továbbá, hogy a Dosztojevszkij-szöveget valóban szinte dialogikus ráutaltság fűzi a novellához, már-már azt az érzést keltve az olvasóban, mintha az így képződött intertextuális térben a hajdanvolt mester (Hoffmann) s a kételkedő tanítvány (Dosztojevszkij) beszélgetnének egymással:

D: „Tavaly március huszonkettedikén este igen furcsa dolog esett meg velem.”³⁶²

³⁵⁹ MM 7. Dosztojevszkij itt nagy valószínűséggel erre a konkrét, francia nyelvű szövegkiadásra utal: Hoffmann, E. T. A. (1843). *Contes Fantastiques de Hoffmann*. Librairie-Éditeur.

³⁶⁰ MM 5–6.

³⁶¹ Hoffmann, „Az elhagyott ház,” 270, 265.

³⁶² MM 5.

H: „...kétségtelen, hogy a látszólagos furcsaság magából a csodálatosból sarjad, csak sokszor nem látjuk a csodás törzset, amelyből azok a furcsa ágak hajtanak, a maguk fura leveleivel és virágaival együtt.”³⁶³

D: „Nem vagyok misztikus, előérzetekre, sejtelmekre nem sokat adok, de mint ahogy talán mindenki, velem is megesett már olyasmi az életben, amit elég nehéz megmagyarázni.”³⁶⁴

H: „Hát nem hiszed el, hogy némelyeknek, akiket valami különleges érzékkel látott el a Természet, megadatott, hogy felismerjék, sőt [...] megsejtsék életünk csodáit?”³⁶⁵

A riffaterre-i teória szerint a narratíva intertextusa a „fikció tudattalanjának” szerepét tölti be, melyet az olvasó azért fedezhet fel, mert maga a narratíva tartalmaz olyan kulcsokat, melyek visszavezetnek hozzá. Az így felfedezett intertextus hozhatja mozgásba aztán az adott szövegen belül azokat szubtextusokat, melyek mnemonikus funkciójuk szerint újraélesztik a narratíva bizonyos pontjait, amik fölött a lineáris olvasat egyébként elsiklik. A szimbolikus szubtextus eszerint „általában a fő narratív vonal mentén feszül különálló, egymást követő változatokban. [...] A történet, amelyet elmond, a tárgy, amelyet leír, szimbolikusan és metanyelvien a regényre, mint egészre, és néhány szempontból a lényegére utal.”³⁶⁶ Az *elhagyott ház* intertextusának felismerése meglátásom szerint azért kulcsfontosságú, mert az innen kölcsönzött Hoffmann-motívumok (a vén komornyik és kutyája) dosztojevszkiji transzformációja (öreg Smith és Azorka) a *Megalázottakban*... fellelhető összes többi Hoffmann-referencia értelmezési mintájaként használható. Másképp fogalmazva: amilyen arányban elűt egymástól az öreg Smith és a Hoffmann-novella házi komornyikjának alakja- és története, épp olyan arányban változik el (torzul) a Dosztojevszkij-szöveg minden további Hoffmannhoz kötődő poétikai párhuzama is.³⁶⁷ Ezt a fajta „dezillúziós” szövegközi kapcsolatot jelzi a regényi szűzsében fontos szerephez jutó hatos számjegy is, melynek valódi, misztikus jelentőségét szintén Az *elhagyott ház* Theodorjának – előző fejezetből szintén jól ismert – „hatodik érzéke” alapján érthetjük meg (lásd újra a 76. oldalon szereplő Hoffmann-idézetet).

A *Megalázottak*... szűzséje ugyanis kifejezetten feltűnő módon játszik rá a hatos szám

³⁶³ Hoffmann, „Az elhagyott ház,” 263.

³⁶⁴ MM 6.

³⁶⁵ Hoffmann, „Az elhagyott ház,” 261.

³⁶⁶ Riffaterre, „Szimbolikus rendszerek a narratívában,” 61–62.

³⁶⁷ Hoffmann öreg komornyikja teljesen groteszk, de nagyon vidám figura: vígan éli életét a legidétlenebb pompával-cicomával felékesítve, kutyájával időről-időre átruccanva a szomszédos cukrászdába, ahol jó kedvvel habzsolják az édességet – kiapadhatatlan életerejük igazolásaként igazi burlesque-jelneteket adva elő szenzációs koprodukcióban. Az öreg Smith ezzel szemben majdhogynem halottnak tűnik már a történet legelején is: úgy néz, mintha nem látna, nem szól soha senkihez, teljesen érthetetlen, minek megy egyáltalán minden nap a cukrászdába, ami valójában csak egy egyszerű kocsmá, s ahol soha nem fogyasztott még semmit. Végül, miután a fekete kutya a lábainál fekvé kiműlik, teljesen elhagyatottan ő maga is jobblétre szenderül az egyik sikátorban.

misztikájára, méghozzá éppen az öreg Smith halálával felvezetett narratív szál (a titokregény) vonatkozásában. Smith unokája, Nelli ennek megfelelően a történet hatodik éjszakáján jelenik meg először az öreg egykori lakásán, és „a Hatodik soron” lakik; Smith lakásáért, ahová a főhős rögtön az öreg halála után átköltözik, szintén „hat rubel jár havonta”, Nelli anyja épp hat hete halott, mikor Maszlobojev és Ivan rátalálnak a kislányra, később pedig Maszlobojev is a „hatrubeles kínai tea” kortyolgatása közben fedi majd fel Ivannak a Smith család „igaz történetét” – a harmadik rész hatodik fejezetében stb. Az is ugyanilyen jól látható azonban, hogy maga a fiktív elbeszélő, Ivan Petrovics mégsem rendelkezik a hoffmanni Theodor talentumához hasonló hatodik, vagy bármilyen egyéb különleges érzékkel, ami a jelek dekódolásában segíthetné őt – azaz, romantikus értelemben véve, eleve sem alkalmas arra, hogy íróvá válhasson.³⁶⁸ Elemzésem a továbbiakban azt fejtegeti, miképpen hordozza ez a történeti szál a regény metaforikus jelentésének kvintesszenciáját, illetve miként válik ez eggyé az elbeszélő főhős életének és/vagy alkotói kudarcának történetével is (vö. a mű eredeti alcímével: *Egy sikerületlen irodalmár feljegyzései*).

A mű ars poetikus jelentése természetesen a regény megalkotása során íróvá váló főhős, Ivan Petrovics alakjához kötődik szorosan, kinek megformálásakor Dosztojevszkij jól felismerhető autobiografikus elemeket is felhasznált. Ezért is érdemes tehát újból visszanyúlnunk *Az arany virágcserephöz*, mely maga is a hoffmanni alkotásmítosz meseparódiaként való megjelenítése, s szintén szép számban tartalmaz valós életrajzi elemeket. Ám *Az arany virágcserephöz* fűződő textuális párhuzam vizsgálatának igazi létjogosultságát az adja, hogy a *Megalázottak...* narratív struktúrája jól láthatóan ugyanezt a hoffmanni mintát követi: azaz három, jól elkülönülő szövegrétegre bontható. Az elbeszélés közvetlenül adott tárgya eszerint a szerelmi történet, melynek három főhőse Aljosa, Natasa és Kátya. Ennek előképét találhatjuk meg Hoffmannál az Anselmus–Serpentina–Veronika szerelmi háromszögben. A legfőbb különbség természetesen abból adódik, hogy miközben Hoffmannál az igaz szerelem végül abszolút győzelmet arat (még Veronika is méltó társat kap Heerbrand személyében), s általa a szerelmesek új életre lelnek, addig a *Megalázottak...* történetének minden egyes szerelmi háromszöge épp az idea megvalósulásának lehetetlenségét bizonyítja.

A Megalázottak és megszorítottak szövegvilágában a hóbertos és ábrándozó

³⁶⁸ Nem véletlen hát, hogy az olvasó fejében már jóval azelőtt összeáll a megfejtés, minthogy a fiktív elbeszélő maga megértene a kislány származásának titkát, vö.: „Nekem egyvalami járt a fejemben: Maszlobojev tegnapi látogatása, amikor tudta, hogy nem vagyok otthon, az én mai látogatásom Maszlobojevénál, részeg állapotban, kelletlenül elmondott története, a hét órára szóló meghívás, bizonykodása, hogy ne tartsam fondorlatosnak, végül a herceg másfél órás várakozása, amikor pedig talán tudta, hogy Maszlobojevénál vagyok, s Nelli kiszaladt előle az utcára – mindez feltétlenül bizonyos kapcsolatban van egymással. Volt min gondolkodnom.” MM 215.

anselmusi karaktertípus parodisztikus megjelenítője Aljosa, az »örök gyermek« figurája. Az ő alakja köré szövődő szimbolikus szubtextusokat a narratíva azon pontjai aktivizálják, ahol a hős intertextuális kódként funkcionáló »gyermeki« jellege válik dominánssá. Az Aljosához kapcsolt, visszatérő attribútumok („mint egy gyermek”, „gyermeki vidámság”, „gyermekes nyíltság”, „gyermekes kétségbeesés” stb.) nem csupán jellemrajzi elemek, hanem a Riffaterre-i értelemben vett szövegkulcsok, melyek a hoffmanni »gyermeki költői lelkület« (AV 77) koncepciójára, s ezen keresztül a schilleri »naiv« esztétikai kategóriájára utalnak vissza. Ahogy *Az arany virágcserep* elemzésekor részletesen megvizsgáltuk; eredetileg éppen ő, a „naiv gyermeki lélek” volna a romantikus fejlődésregény hőse – ahogyan például Novalis meseregényének címszereplője, Heinrich von Ofterdingen maradéktalanul be is tölti ebbéli misztikus-fantasztikus szerepét. Hoffmann Anselmusa azonban már az eredeti idea ironikusan megjelenített kifordításaként értelmezhető, emiatt neki – mint tudjuk – távolról sem saját tehetsége és/vagy kitartása folytán, csupán a lindhorsti mágiának köszönhetően (kristálypalackban való megtisztulás) sikerül átjutnia Atlantiszba. A *Megalázottak...* Aljosájával azonban ennél is komolyabb probléma van. Ő ugyanis csak látszólag, az előbb idézett nyelvi megjelölések szintjén »gyermeki« (Kindlichkeit) lélek, valójában a Schiller által élesen megkülönböztetett önző és felelőtlen, »gyerekes« (Kindischsein) viselkedés megtestesítője a regényben.

Schiller szerint a naivitás nem magának a gyermeknek a tulajdonsága, hanem egy olyan *gyermeki tisztaság*, amely ott bukkan fel, ahol már nem számítanánk rá (például egy felnőttél vagy a mesterséges kultúrában). A naiv állapot akkor valósul meg, amikor a természetes, tiszta belső morál és az őszinteség magától értetődő módon győzedelmeskedik a társadalmi képmutatás, a mesterkéltesség és a tanult konvenciók felett. Az ilyen *gyermekies* lélek tehát nem az ész hiánya miatt tiszta, hanem azért, mert ösztönösen képes felülbírálni a romlott társadalmi formákat. A *gyerekes* viselkedés ezzel szemben ott nyilvánul meg, ahol nagyon is elvárható lenne a kulturáltság, az érettség és a szabályok követése, de az egyén intellektuális vagy morális gyengeségből adódóan képtelen erre a viselkedésre. A gyerekesség ezért nem a természet nemes győzelme a műviség felett, hanem pusztán a kulturális és/vagy morális neveltség hiányából fakad.³⁶⁹ Jól látható, hogy Aljosa – az eredeti tiszta eszmény helyett – csupán ezt a fajta gyerekes: önző és felelőtlen magatartást képviseli végig a regényben, semmiféle eredeti tehetségéről nem nyújtva közben tanúbizonyságot – egy-némely megnyilvánulásával ráadásul kifejezetten gunyoros Hoffmann-allúziókat nyújtva.

³⁶⁹ Erről lásd: NSZK, 267–271.

Igaz, magam is tudom, hogy könnyelmű vagyok, és nemigen alkalmas semmire, de tudja, tegnapelőtt csodálatos ötletem támadt. [...] elbeszéléseket akarok írni és eladom őket a folyóiratoknak, akárcsak maga. [...] ha nem sikerül a regény, legrosszabb esetben zeneleckéket adhatok. Nem tudta, hogy értek a zenéhez? [...] Végül, a legeslegrosszabb esetben valóban állást vállalhatok.³⁷⁰

Az arany virágcserepben megismert romantikus szerelem, mely a hűséges szerelme saját magasabb létformájának elérésére ösztönzi, Dosztojevszkij-regény világában, illetve a regénybeli Pétervár világában szintén nem létezik. Ivan épp ennek a „hiányát” tapasztalja meg Natasa hűtlenségében, akitől a történet vége felé elhangzik majd maga a tételmondat is („nincs is a földön olyan szerelem, hogy mind a ketten egyformán szeressék egymást”³⁷¹). Ez az állítás szintén egyértelmű szemantikai oppozíciót képez az előbb leírt, romantikus szerelem-felfogás Novalisnál olvasható eredetijével („Két ember egymást ennyire még sohasem szerette!”³⁷²), melynek regénybeli paródiájaként a Smith lány és az elbeszélés jelenidejében rég halott Henrich Maszlobojev által elmesélt története szolgál.³⁷³

A narráció második rétege, a titokregény, azaz Nelli és a Smith család kálváriája, metaforikus értelemben szintén megfeleltethető a Hoffmann-mese Atlantisz-mítoszával, amely ott, ahogy arról korábban szó esett, a böhmei teremtésszemlélet és újjászületés-tan együttes, mesei parodisztikus átiratában, egy a valóságtól független fantáziabirodalomként szemantizálódik újjá. Ez a Hoffmann-féle szkeptikus-ironikus szemléletmód Dosztojevszkijnél, illetve a *Megalázottak...* szűzséjében már egyértelmű tagadássá változik át. A Smith lány elcsábításával kibillentett harmónia helyreállítására ennek megfelelően eleve nincs semmi remény; épp ezt jeleníti meg az öreg Smith, illetve Azorka (a 'Hajnal') halála rögtön a regény kezdetén. Azorka halálának misztikus-szimbolikus jelentése eszerint éppen az, hogy nem maradt a feltámadásnak semmilyen valódi lehetősége; a hajdanvolt Aranykor bármiféle helyreállítása kudarcba fulladt voltaképp már azelőtt, hogy Ivan egyáltalán kilépett volna az

³⁷⁰ MM 48–49. Dosztojevszkij itt jól érezhetően a hoffmanni művészsors közismert állomásait fordítja visszajára: ami Hoffmann számára még zenei és irodalmi elhivatottság, valamint a megélhetést biztosító jogászi hivatal állandó, tragikus küzdelmét jelentette, az Aljosa reflexiójában már csupán a lusta és gyerekes arisztokrata gondolatvilágának komikus menekülési útvonalaiként artikulálódik.

³⁷¹ MM 288.

³⁷² HvO 100.

³⁷³ „A legsztelenebb, legörültebb nő volt a földön. [...] gondold csak át a körülményeket: ezt a romantikát, ezt a sok mennyei ostobaságot a legvadabb, legörültebb méretekben [...] kezdettől fogva valami mennyet képzelt a földre, angyalokkal benépesítve, fenntartás nélkül szeretett, határtalanul hitt, s meggyőződése szerint nem attól bolondult meg később, hogy a férfi [ti. Valkovszkij herceg – L. L.] nem szerette többé, és elhagyta, hanem azért, mert csalódott benne, mert a férfi képes volt őt megcsalni és elhagyni; mert angyaláról kiderült, hogy szemét, aki megszégyenítette és megalázta. Romantikus, esztelen lelke nem bírta elviselni ezt az átalakulást...” MM 333. Emellett Heinrich, mint „az abszolút emberi jóság” ábrázolásának parodisztikus jellegét szintén jól mutatják azok a fiktív családnevek, amiket Maszlobojev ad neki történetmesélés közben (pl.: Pfefferkuchen, 'Mézeskalács'; Frauenmilch, 'Anyatej'; Bruderschaft, 'Testvériség').

utcára „tavaly március huszonkettedikén”.

A romantikus ideák kiüresedése eszerint közvetlenül az elbeszélő pozícióját is érinti. A schilleri értelemben vett valódi, naiv természet, a tiszta „gyermeki-költő lélek” letéteményese a regényi struktúrában ugyanis eredetileg maga Iván; az ő karaktere hordozza azt az esztétikai integritást és morális őszinteséget, amely a romantikus fejlődésregények (pl. Anselmus vagy Heinrich von Ofterdingen) sajátja. Iván azonban éppen Natasa hűtlenségének pillanatában – az érzékeken túli, igaz szerelem elvesztésével – hasonlik meg végzetesen önmagával s alkotói talentumával egyaránt. Noha az in medias res regénykezdet ezt részint elfedi, Natasa hűtlensége már jó félévvel az öreg Smith halála előtt bekövetkezett, Ivan pedig éppen amiatt veszítette el korábbi alkotói hitét és képességét arra, hogy bármiféle hős szerepet tölthessen be – akár a Natasához kapcsolódva valóban zajló szerelmi történetben, akár a Nelli alakjához kötődő metaforikus történeti síkon. Ez a fajta impotencia a szöveg szimbolikus jelentésrétegébe szintén eleve kódolt. A Néva-parti naplemente fagyos hidege pontosan úgy értelmezhető, mint a főhős belső világának, *halott szívének* térbeli megjelenítését szolgáló alakzat. Az elbeszélő főhős háromszor is ugyanezzel a kifejezéssel azonosítja saját érzelmi állapotát a narráció szövegében:

Igen, csaknem pontosan egy évre rá! Egy derűs szeptemberi napon estefelé betegen mentem el az öregekhez, dermedt volt a szívem [„с замиранием в душе” – ’meghalt a lelkem’], és szinte ájultan rogytam le a székre, úgyhogy ők is megijedtek, amikor rám néztek.³⁷⁴

Megdermedt a szívem. [„Сердце упало во мне” – ’leesett bennem a szív’] Éreztem én ezt, már amikor hozzájuk mentem; talán már jóval régebben is ködösen felrémlt nekem; most azonban villámcsapásként értek szavai.³⁷⁵

Egész boldogságom odalett ebben a percben, életem kettétört. Fájdalmasan éreztem ezt... [...] Gondolataim megdermedtek [„Мысли мои мертвели” – ’a gondolataim meghaltak’], a lábam rogyadozott...³⁷⁶

Ivan eszerint hiába sétálgat a Mennybemenetel sugárúton (feltehetőleg újabb szándékos utalásként *Az arany virágcserepre*, melynek főhőse Mennybemenetel ünnepén kószál az Elbaparton), s hiába pillantja meg ott az öreg Smith kísérteties alakját is: élettelen szíve eleve lehetetlenné tesz bármiféle spirituális átalakulást. Ugyanezt a minőséget hordozza magában a Petrovics (Péter: ’kőszikla’) név szemantikája, amely egyben a halált hozó, bűnös város, Pétervár metaforikus jelentéskomplexumához („holt kövek városa”) is eleve hozzá van rendelve:

³⁷⁴ MM 32.

³⁷⁵ MM37.

³⁷⁶ MM 50.

Továbbra is nagy regényemen dolgoztam; a munka azonban ismét kisiklott kezemből; mással volt tele a fejem... Eldobtam a tollat, és az ablakhoz telepedtem. Alkonyodott, s bennem egyre nőtt a bánat. Súlyos gondolatok zaklattak. Folyton az járt az eszemben, hogy Pétervárott végül is elpusztulok. Közeledett a tavasz; magamhoz térnék, gondoltam, ha kiszabadulnék Isten szabad levegőjére, ha beszívnám a friss mezők és erdők illatát; oly rég nem láttam ilyesmit! [...] Akkor még álmodoztam erről, s reménykedtem a feltámadásban.³⁷⁷

Ebben a leírásban jól érezhetően ugyanaz a romantikus Árkádia-toposz jelenítődik meg, amelyről korábban szintén szó esett, s amely a Natasával közösen eltöltött vidám gyermekkorra való visszaemlékezés kapcsán másutt is megjelenik a szövegben – épp az imént tárgyalt, Pétervárhoz kötődő motívumokkal alkotott szemantikai oppozícióban:

Ó, kedves gyermekkorom! [...] Milyen ragyogó, mennyire nem pétervári nap járt akkor az égen, s milyen élénken, vidáman vert a kis szívünk. Akkor erdők és mezők vettek körül, nem pedig holt kövek halmaza, mint most. [...] Gyönyörűséges aranyidő! Először mutatkozott nekünk az élet rejtelmesen és csábítón, s oly édes volt ismerkedni vele. Akkor minden bokorban, minden fában mintha még valaki lakott volna, valami titokzatos, ismeretlen lény; a mesevilág összeolvadt a valósággal...³⁷⁸

Ez tehát az a sokat emlegetett árkádiai idill, melynek helyreállítása a *Megalázottak...*-ban végérvényesen elveszik, s az elbeszélő-főhős lelki megújulására nem marad semmiféle remény. A Nellivel való találkozás szintén nem segíthet, noha a kislány motivikus funkcióját nevének szemantikája teljesen egyértelműen jelzi – Jelena: 'napfény'. A szövegben Nelli metaforikus megjelenítője ugyancsak az eltévedt fénysugár, amely szimbolikus értelemben vetíti előre a kislány érkezését a történet hatodik éjszakáján: „Csak estefelé bukkant elő egy percre a nap, s egy eltévedt napsugár, nyilván kíváncsiságból, betekintett a szobámba is.”³⁷⁹ A szövegkontextus alapján ez az eltévedt kis napsugár egyértelmű motivikus kapcsolatban áll ráadásul a regényindító Voznyeszenszkij sugárúti *Dämmerung*-gal is, s annak mintegy utolsó, kicsiny darabjaként: a kihunyó alkonyi fény szinekdotikus (rész-egész) reprezentációjaként realizálódik a történet „misztikus borzalommal” terhes, hatodik éjszakáján. Nelli fizikai felbukkanása így közvetlenül abból a sötétedő, lázálomszerű atmoszférából, azaz Iván saját belső hallucinációinak teréből generálódik,³⁸⁰ amikor a szobában „*leszállt az alkony*”, és a

³⁷⁷ MM 51.

³⁷⁸ MM 15.

³⁷⁹ MM 33.

³⁸⁰ Vö.: „Egyébként mindent be kell vallanom nyíltan: idegeim ziláltsága, az új lakás élményei vagy előbbi mélabúm következtében, mióta leszállt az alkony, lassan, fokozatosan abba a lelkiállapotba kerültem, amely most, betegségem idején, oly gyakran meglep, s amelyet én misztikus borzalomnak nevezek. Súlyos, gyötrő félelem ez valamitől, amit nem tudok meghatározni, ami felfoghatatlan, és nem is létezik a dolgok rendjében, de talán még ugyanabban a percben okvetlenül testet is ölt, mintegy gúnyt űzve az értelem érveiből, odalép hozzám, cáfolhatatlan, visszataszító, szörnyű és könyörtelen tényként elébem áll. A józan ész érveivel mit sem törődve, ez a félelem rendszerint egyre erősödik, úgyhogy végül az agy, bár ilyenkor talán még világosabb, tökéletesen képtelen ellenállni az érzéseknek. Nem engedelmeskednek neki, haszontalanná válik, s ez a hasadás fokozza a

főhőst hatalmába keríti az idegek ziláltságából táplálkozó, misztikus félelem. Poétikai értelemben véve a kislány érkezése tehát egy tiszta, performatív gondolati projekció – amikor is Iván szilárd meggyőződéssel vizionálja az ajtó megnyílását és az öreg Smith kísérteties visszatérését – váratlan eredménye:

Gyorsan megfordultam, s mi történt? - valóban kinyílt az ajtó csendesen, nesztelenül, pontosan úgy, ahogy egy perccel előbb képzeltem. [...] Hideg borzongás futott végig a tagjaimon. Legnagyobb rémületemre felfedeztem, hogy egy gyermek, egy kislány az, s ha maga Smith lett volna, tán ő sem ijeszt meg jobban, mint ennek az ismeretlen gyereknek váratlan, különös felbukkanása a szobámban ilyenkor, ilyen időpontban.³⁸¹

Nelli figurája eszerint magának „a romantikus újjászületés elillanó lehetőségének” a megtestesülése a regényben; ám, ahogyan a kora tavaszi napfényt könyörtelenül kioltotta a pétervári fagy és a gázégők profán művisége, úgy ez a misztikus borzalomból előlépő, törékeny fénysugár sem képes már meglágyítani Ivan kövé dermedt, halott szívét.

A korai német romantika tanításain alapuló esztétikai-filozófiai rendszer, melyet Hoffmann még csupán ironikusan kezelt, a *Megalázottak...*-ban jól láthatóan teljesen széthullik, illetve lebontásra kerül a szeplőtelen fogantatás mitologémájára épülő romantikus fejlődésregény-séma is, mely Hoffmann (és Novalis) poétikájának még egyaránt szilárd fogalmi keretet biztosított. A romantikus művész megszületésének első lépcsőfoka a romantikus hagyományok szerint az a beavatódás (a transzcendens valóság megtapasztalása), melynek átélését – ahogy erről korábban szintén szó esett – csakis az igaz szerelem érzése (a női princípium megjelenése) teszi lehetővé. Novalisnál ez természetesen maga a kék virág, Hoffmann Anselmusa számára pedig a varázslatosan kék szempár (Serpentina). Az így megsejtett magasabb igazság valódi megértésében, illetve az új világban való új élethez szükséges felkészülésben a tanító/mester (férfi princípium) segíti a főhőst; *Az arany virágcserep* történetében Lindhorst királyi titkos tanácsos/alkimista mágus látja el ugyanezt a feladatot. Mindezek után, amennyiben a jelölt a megfelelő próbákat kiállja, s szerelmében állhatatos marad, elnyerheti szíve választottját. A szerelmesek egyesülésével születik meg aztán maga a poézis; melynek szimbóluma Hoffmannál Anselmus és Serpentina Atlantiszba való átjutása, illetve a költészet birodalmában való új, boldog élet.

A *Megalázottak...*-ban ez a rendszer helyrehozhatatlanul összekuszálódik. Natasa kék szemében eleve nem az a mennyei szerelem fénylik, amely Ivant híven tudná támogatni az

félős, riadt várakozást. Azt hiszem, ilyen nyugtalanságot éreznek azok, akik a halottaktól félnek. Nálam azonban a veszély bizonytalansága még csak növelte a nyugtalanság gyötrelmét.” MM 35.

³⁸¹ MM 53.

előtte álló úton. Nem véletlen, hogy az elbeszélő főhős írói tevékenysége a regény elejétől fogva az öreg Smithhez (az ő otthonában talál magának az íráshoz megfelelő helyet), illetve Nelli alakjához (ihletforrás, történetek közti összekötő kapocs: „Megrezzentem. Egész regény bontakozott ki hirtelen képzeletemben.”³⁸²) kötődik. Ennek ellenére tanítómestere végül mégiscsak a gátlástalan Valkovszkij herceg lesz: „Az erényről, kedves tanítványom (engedje meg, hogy így becézzem: ki tudja, talán javára válik az oktatásom) [...] Tehát, kedves tanítványom, az erényről már megmondtam: minél erényesebb az erény, annál több benne az önzés.”³⁸³) A herceg amellett, hogy mások szenvedése neki őszinte mulatságot jelent, gátlástalanul vállal részt az események alakításában is, s az Ihmenyev elleni per mellett mindent megtesz azért is, hogy fiát a számára megfelelő módon házasíthassa ki. Nevének szemantikája ennek tökéletesen megfelel; hiszen egyrészt maga is a bűnös város metaforikus értelmezési köréhez tartozik (Pjotr »» Petrus, 'kőszikla'), „(ál)tanítói minőségében” pedig a juhakolban garázdálkodó farkas (Valkovszkij »» volk, 'farkas') evangéliumi toposzát idézi fel (vö.: Ján 10, 7-16).³⁸⁴

Az öreg Smith alakja részben szintén a bibliai referencia segítségével értelmezhető. Jeremiás próféta a megromlott Jeruzsálem pusztulását és üdvösségének ígérését ugyanúgy megjövendölte, mint ahogy Ivan ('az ígért földje') Petrovics ('kőszikla') nevében is mindkét jelentés eleve adott. Csakhogy az öreg alakja sokkal inkább a *Siralmak* Jeremiását, s a hitét vesztett, a próféta-szereppel meghasonlott ember végső lemondottságát idézi fel. Ebben a vonatkozásban Azorka halála (vagyis a hajnal megsemmisülése) szintén a saját jövődöléseibe vetett hit elvesztésének lehet szimbolikus megjelenítője (vö.: „Az Úr kegyelmessége az, hogy még nincsen végünk; mivel nem fogyatkozik el az ő irgalmassága! Minden reggel meg-megújul; nagy a te hűséged!”³⁸⁵). Smith mozdulatlansága, mozdulatlan tekintete, mozdulatlan arca saját bűnével (büszkeség, makacsság, vö.: „a megkeményedés elveszt”) van összefüggésben, mely épp a jeremiási jövődölés korábbi intéseit hagyja figyelmen kívül: „Nosza térjetek meg, kiki a maga gonosz útáról és jobbítsátok meg útaitokat és cselekedeteiteket! Ők pedig azt mondják: Hagyd el! Mert mi a magunk gondolatai után

³⁸² MM 162.

³⁸³ MM 246–247.

³⁸⁴ Pétervárhoz így egyrészt a város regénybeli metaforikus meghatározásán keresztül („holt kövek városa”), másrészt a farkas állatalak bibliai szemantikáján keresztül is kapcsolódik. Vö.: Szabó Tünde, „Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben,” 417–427. Jeremiás próféta jövődöléseiben Jeruzsálemet Babilonnal, a bűn városával, azaz János jelenéseinek közismert meghatározása szerint „a vérengző vadállat és a parázna nő városával” állítja párhuzamba; ez a metaforikus jelentéstartomány (a pusztulásra ítélt, a pusztulást hozó rossz) ugyancsak kiterjedt értelmezési lehetőségeket kínál a regényben – akár Natasa alakjáig bezárólag.

³⁸⁵ Sir 3, 22-23

megyünk és mindnyájan a mi gonosz szívünk hamisságát cselekedszük.”³⁸⁶ (vö.: „minél erényesebb az erény, annál több benne az önzés”) Ivan, saját szívének dermedtsége folytán, maga sem tud megbocsátani Natásának, hiába kéri tőle Nelli, hogy halála után vegye majd el feleségül. Úgy tűnik tehát, metaforikus értelemben véve az öreg Smith valóban – Lindhorsthoz hasonló – kulcsfigurája lehetett volna az egész regénynek. Ezt támasztja alá a Smith név szemantikája is, mely a német *Schmied* alakon keresztül egészen a görög *szmíléig* vezet vissza (σμίλη, ’faragókés, véső’),³⁸⁷ s amelynek mestereként ő talán sikerrel vállalkozhatott volna Ivan kővé dermedt szívének művészi megmunkálására (vö. Anselmus Lindhorst által irányított spirituális transzmutációjával).

Mindezzel tehát épp ugyanahhoz a kérdéshez érkeztünk vissza, amely a regényi cselekmény bevezetőjében vetődött fel a művésszé válás, s a világok közti átjárhatóság lehetőségét illetően. Ám miközben a hoffmanni meseparódia ebből a szempontból mégiscsak igazi sikertörténet, addig Dosztojevszkij hős-narrátora teljes kudarcot vall. Metaforikus értelemben ugyanerre hívja fel a figyelmet az a körülmény is, hogy Iván alkotói aktivitása a regény végére nem csupán elválik, hanem valódi konfliktusba kerül Nelli alakjával („Miért nem jött el? Nelli mindenáron felkelt az ágyból [...] »Magukkal együtt akarom várni Ványát«, mondta, s a mi Ványánk sehol.”³⁸⁸ Mindez valójában az alkotás aktusát eredetileg kísérő „transzcendentális öröm” feladását jelenti; azét az örömet, ami korábban – első regényének megírásakor (azaz Natasa hűtlensége előtt) – még nagyon is Iván sajátja volt:

Ha valamikor boldog voltam, ez nem sikereim első mámorító perceiben történt, hanem a rajongó álmok és remények közepette szenvedélyes munkával töltött hosszú éjszakákon; amikor beleéltem magam képzeletvilágomba, összeforrtam a magam teremtette lényekkel, mintha rokonaim volnának, mintha valóban élnének; szerettem őket, velük örültem és bánkódtam, sőt néha a legőszintebben megsirattam a legegyszerűbb hőseimet is.³⁸⁹

A szöveghely strukturális és szemantikai párhuzama ezen a ponton már aligha tekinthető véletlennek: a dosztojevszkiji leírás nyilvánvaló poétikai reflexióként, jól felismerhetően aktiválja *Az arany virágcserep* lindhorsti konklúzióját:

Hát nem épp most járt Atlantiszban, s nincs-e ott legalább egy majorja, mely költői birtokául szolgál? – Mert mi más lehetne Anselmus boldogsága, mint élet a poézisben, minden lény szent egybecsengése, a természet legmélyebb titkának kinyilatkoztatása?³⁹⁰

³⁸⁶ Jer 18, 11-12

³⁸⁷ Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, 347.

³⁸⁸ MM 318.

³⁸⁹ MM 26.

³⁹⁰ AV 112.

Ezek a narratívába kódolt szemantikai jegyek az alkotói folyamat deszakralizációját tükrözik: Iván számára a művészet fokozatosan elveszíti autonóm, önérték jellegét, s aprópénzre váltja írói tehetségét. Hiába jelenik meg ablakában ismét Nelli attribútuma, a hívogató napsugár; Ivánnak ekkor már nincs ideje az ihlet sugallatával törődni, s helyette azt a fajta „hamis írást” választja, melyből – legalábbis a romantika hagyományai szerint – nyilvánvalóan nem születhet remekmű:

Amikor félóra múlva ismét felragyogott a nap, kinyitottam szobácskám ablakát, s fáradt tüdőmet tágitva, mohón szívtam be a friss levegőt. Gyönyörűségemben már-már félretettem a tollat, minden dolgomat, még a kiadó sem érdekelt, [...] de bár nagy volt a kísértés, mégis legyőztem, s szinte dühvel vettem magam megint a papírra: mindenképpen be kell fejeznem! A kiadó így kívánja, másképp nem ad pénzt.³⁹¹

Ugyanezt az alkotói törést teszi explicitté a szövegben a kiadóval folytatott beszélgetés, akinek neve (Alekszandr Petrovics) ráadásul alakilag Valkovszkijével egyezik, s mint ilyen szintén azt mutatja, hogy a romantikus ihletettséggű művészet eleve is halálra van ítélve a holt kövek pétervári világában. Az *Alekszandr* név regénybeli, motivikus funkciója eszerint épp az ő alakjával válik teljessé. Rajta kívül Valkovszkij herceg és Aljosa viseli még ugyanezt a nevet, melynek mitológiai szemantikája szintén nagyon erős szimbolikus tartalommal gazdagítja a szöveget. Az *Alexandrosz* név Párisz trójai királyfi ragadványneve, akinek alakjához tudvalevőleg a világ leghíresebb leányszöktetési története kötődik. Dosztojevszkij regényében ugyanezt a szerepet nyilvánvalóan a herceg és fia tölti be, akik ezáltal metaforikus értelemben véve – s ahogyan erről korábban már szó esett – ellehetetlenítik a romantikus Árkádia-toposz beteljesülését is (Valkovszkij örökre tönkreteszi a Smith családot, Aljosa pedig elcsábítja Iván egyetlen igaz szerelmét). A kiadó által diktált határidők, s pénzügyi megkötések mindezek után Iván utolsó menedékét, a Nelli alakjához kötődő írói tehetséget, illetve azt a fajta éteri szerelmet is megtorpedózza, amely a romantikus művészt saját műalkotásához fűzi (s amelyben *Az arany virágcserep* fiktív elbeszélője még új, boldog életre lelhetett.)

4.2. „Egy sikerületlen irodalmár feljegyzései” avagy a szerzői önfelszámolás poétikája

Ebben a poétikai kontextusban kap különös jelentőséget az a körülmény is, hogy Ivan Petrovics

³⁹¹ MM 315.

már a regény második fejezetében saját közelgő halálát jelenti be az olvasónak. Ekkor és tőle tudjuk meg, hogy maga a regény „csupán” halálos ágyán írott feljegyzéseit jelenti, melyeknek talán végére sem érhet, s talán csak az ablakot fogják velük beragasztani.

Akkoriban, éppen egy éve, még működtem folyóiratoknál, cikkekcskéket írtam, és szilárdan hittem, hogy sikerül majd valami jelentős és szép dolgot írnom. Egy nagy regényen dolgoztam akkor, de mindenesetre au lett a vége, hogy lám, megrekedtem egy kórházban, és nyilván nemsokára meghalok. De ha nemsokára meghalok, mire jó feljegyzéseket írni?

Akaratlanul is életemnek ez az utolsó nehéz esztendeje jár a fejemben szüntelenül. Most mindent le akarok írni, s ha nem eszeltem volna ki ezt a foglalatosságot, azt hiszem, meghalnék bánatomban. A közelmúlt élményei néha fájdalmasan, gyötrően izgatnak. Tollam alatt megnyugtatóbb, kiegyensúlyozottabb jelleget öltenek majd, s nem hasonlítanak annyira a lázálomra, lidércnyomásra. Így vélem. Már maga az írás mechanizmusa megnyugtat, lehűt, felébreszti bennem régebbi írói szokásaimat, az elfoglaltság leköti emlékeimet és a beteges álmokat... Igen, jó ötlet volt! És valami örökség a felcsernek: legalább beragasztja kéziratommal az ablakokat, amikor a téli rájáratat felteszi.³⁹²

Ezzel a szöveg önreflexív módon saját keletkezéstörténetét is rögzíti: a regény – esztétikai státusza szerint – a főhős halálos ágyán írt, befejezetlenségében is lezárt feljegyzéseinek gyűjteménye. Ebben a „keretes szerkezetben” különösen hangsúlyossá válik a regény befejezése, hiszen a szöveg szándékos retorikai stratégiája szerint a feljegyzés utolsó mondata egyúttal a narráció alanyának halálát is (be)jelenti:

Amikor temetéséről hazamentünk, Natasával lesétáltunk a kertbe. Ragyogó, meleg nap volt. Egy hét múlva utaznak. Natasa különös, hosszú pillantással nézett rám.
»Ványa« mondta, »Ványa, de hisz ez álom volt!«
»Mi volt álom?« kérdeztem.
»Az egész« felelte, »az egész, ami ebben az évben történt. Miért romboltam le a boldogságodat, Ványa?«
S a szeméből azt olvastam ki:
»Örökre boldogok lehettünk volna együtt!«³⁹³

Ebből a perspektívából a regény zárata nem pusztán a főhős biológiai elnémulása, hanem a de Man-i retorikai önfelszámolás tökéletes poétikai beteljesülése. Az elbeszélés megszakadása és az életút kudarc mögött a szövegsubjektum azon lukácsi értelemben vett ironikus mozgása érhető tetten: Iván feljegyzései szándékuk szerint a nemes romantikus szenvedést rögzítenék, ám a Natasa tekintetével való szembesülés pillanatában a szöveg éppen ezt a mártírszerepet leplezi le mint pusztító, megbocsátásra képtelen büszkeséget. A hős-narrátor identitása így a saját írásának folyamatában számolódik fel. Ebben a retorikai önfelszámolásban érhető tetten a dosztojevszkiji regény legmélyebb poétikai paradoxonja is: miközben a hős-narrátor fizikailag

³⁹² MM 15.

³⁹³ MM 339.

és egzisztenciálisan elnémul, az ő személyes narratív kudarcából és halálából születik meg maga a tiszta szövegszubjektum. A regény mint materiális textus az elbeszélő halála után is önmagát generálja tovább, bizonyítva, hogy az írás végül túléli a beszélőt. Iván Petrovics alakjában a negyvenes évek korlátozott, gögös romantikus individualizmusának szükségképpen mulasztásként kell lelepleződnie és el kell temettetnie ahhoz, hogy a regényi térben megszülethessen az a „szó magasabb értelmében vett” dosztojevszkiji realizmus, amely már képes felülemelkedni ezen a szubjektív büszkeségen.

Iván bukásának poétikai jelentősége, amiatt is egyértelmű, hiszen a Smith család kálváriája végig ugyanerre próbálta felhívni a figyelmét: a romantikus büszkeség valójában nem nemes tartás, hanem egyfajta spirituális öngyilkosság, amely megakadályozza a lélek krisztusi kegyelemben való újjászületését. Nelli és családtagjai az evangéliumi szavakat (megbocsátás, szeretet) csupán a saját haragjuk és büszkeségük legitimálására használják végig a történet során.

Mikor aztán a hittant olvastuk, megint megkérdeztem: Jézus Krisztus azt mondta, szeressétek felebarátaitokat, és bocsássátok meg a sérelmeket, akkor hát ő mért nem akar megbocsátani mamának? Akkor felugrott, rám kiabált, hogy erre a mama tanított, másodszor is kitaszírgált, és azt mondta: soha többé ne merjek hozzá menni. Én kijelentettem, hogy nem is jönnék többet, és elmentem...³⁹⁴

Ma mindnyájuknak megmondom, hogy egyedül neked adják oda ezt a talizmánt. S ha elolvastad, menj el hozzá, és mondd meg: meghaltam, de neki nem bocsátottam meg. Mondd meg azt is, hogy nemrég olvastam az Evangéliumot. Ott az áll: bocsássátok meg ellenségeiteknek. No, hát én olvastam ezt, és neki mégsem bocsátottam meg, mert amikor mama haldoklott, és még bírt beszélni, az utolsó szava az volt: „Megátkozom őt.” Így hát én is megátkozom őt, megátkozom, nem magam miatt, hanem a mama miatt...³⁹⁵

Amikor Nelli az anyja átkát választja az evangéliumi tanítás helyett („Nelli azonban nem teljesítette végakarátát; tudott mindent, de nem ment el a herceghez, és megbékélés nélkül halt meg.”³⁹⁶) valójában a romantikus lázadó gögjét emeli a kegyelem fölébe. Ez a „szent dac” azonban nem megszabadít, hanem örökre a múltban elszenvedett sérelmek béklyóiba zár.³⁹⁷ Iván Petrovics esetében ez a dinamika még finomabb, de annál pusztítóbb: Iván „nemes” szenvedése, Natasa melletti odaadó kitartása valójában egy maszk, amely mögött ott feszül a

³⁹⁴ MM 306.

³⁹⁵ MM 337.

³⁹⁶ MM 339.

³⁹⁷ Ezt az igazságot a szöveg konkrétan ki is mondja, igaz egyelőre „csak” Valkovszkij szájába adva, s Nelli anyjával kapcsolatban: „Elfogott a harag, s hirtelen egész világosan tudtam gondolkodni, mert a lélekjelenlétem sohasem hagy el: úgy vélekedtem, hogy ha visszaadom neki a pénzt, tán valósággal szerencsétlenné teszem. Megfosztottam volna attól az élvezettől, hogy csakis *miattam* legyen boldogtalan, és egész életében átkozzon. Higgye el, barátom, az ilyesfajta boldogtalanságban szinte mámorító az a tudat, hogy tökéletesen igazunk van, és nagylelkűen cselekedtünk, s teljes joggal nevezzük gazembernek a megbántónkat. A dühnek ez a mámora persze előfordul a schilleri természeteknél...” MM 247–248.

megbántott férfi tehetetlen dühét elfedő, dermedt büszkeség (vö.: „angyaláról kiderült, hogy szemét, aki megszégyenítette és megalázta. Romantikus, esztelen lelke nem bírta elviselni ezt az átalakulást”³⁹⁸). Nelli átka és Iván írói kudarca valójában ugyanannak a „romantikus gögnek” a gyümölcsei, amikor is a szubjektum képtelen lemondani önmagáról a másik javára.

Mindebből tehát egyértelműen az látszik, hogy a romantikus értékrendet képviselő Álmodozót immár nem elsősorban „külső” erők – a nagyváros szürkesége, a hivatalnoki világ ridegsége vagy Pétervár démoni gonoszsága – örli fel (ahogy pl. Goljadkin úr vagy Vászja Sumkov esetében), hanem éppen ez a fajta *romantikus egoizmus*; saját büszkesége és megbocsátásra képtelen „hamis érényessége” pusztítja el. A pétervári valóság eszerint maradt a régi, ám a romantikus hős – s ebben ragadható meg leginkább a szemléletváltás poétikai következménye – menthetetlenül lelepleződik: a „nemes szenvedés” álarca mögött a szubjektum önfeláldozásnak álcázott gögjét kell felismernünk. Dosztojevszkij írói álláspontja ebben a kérdésben későbbi naplójegyzetei alapján teljesen egyértelműnek látszik: „Nem elegendő úgy meghatározni az erkölcsösséget, hogy hűség meggyőződésünkhöz. Szakadatlanul fel kell tenni önmagunkban a kérdést: helyes-e a meggyőződése. És igazolás csak egy van: Krisztus. De ez már nem filozófia, hanem hit, és a hit – piros virág.”³⁹⁹

Véleményem szerint a *Megalázottak...* regényi szűzsége éppen erre az alapvető, emberi felismerésre játszik rá, s ez az, amelynek vonatkozásában a teljes Smith család és velük együtt a fiktív elbeszélő, Iván Petrovics is, totális kudarcot vall. Önnön erkölcsösségükre való makacs büszkeségük okán, a legtermészetesebb emberi cselekvésekre is képtelenné váltak. Iván meg sem próbálja megmenteni Natasát, s ugyanígy cserben hagyja Nellit, ráadásul, a kislány halála után büszkén megtagadja utolsó kívánságát is (ahogyan egyébként Nelli is megtagadta saját édesanyját), s nem veszi feleségül Natasát. A világ tökéletlensége ellenére eszméitől teljes tökéletességet vár, s képtelen megbocsátani a lány hűtlenségét. Ha nincs egyetlen, igaz szerelem, akkor inkább semmi se legyen; akkor inkább végérvényesen elveszíti Natasát: „Tudtam nagyon jól, hogy az előttünk álló válás szorongatja a szívét, és kínlódik; ő szintén tudta, hogy én nem bírok nélküle élni; de erről nem beszéltünk, bár részletesen megtárgyaltuk az előttünk álló eseményeket...”⁴⁰⁰

Mindezek alapján valóban úgy tűnik, hogy a *Megalázottak...* egy rendkívül tudatos poétikai rituálé első fontos mérföldkövét jelenti Dosztojevszkij írói munkásságában. Éppúgy, ahogy a romantikus ideák világának teljes elbukását csak egy önmagát lebontó

³⁹⁸ MM 333.

³⁹⁹ TLV 361.

⁴⁰⁰ MM 321.

regényszerkezettel lehet hitelesen ábrázolni, Iván Petrovicsnak is pusztulnia kell, hogy halála pillanatában maga a mű, mintegy a romantikus individualizmus nekrológiaként, megszülethessen. Figurális értelemben a „sikerületlen irodalmár” alakjában Dosztojevszkij feláldozza negyvenes évekbeli romantikus énjét, s ez az az áldozat, aminek árán megszülethet az új, s „a szó magasabb értelmében” vett realista író, aki már nem valamiféle lovagi erényként igyekszik tálalni a szenvedést, hanem annak legmélyebb, lélektani rétegeit kutatja. A *Megalázottak... én-elbeszélőjének* személyes történetén keresztül Dosztojevszkij tehát mintegy szándékosan is a *Fehér éjszakákból* ismert „nemeslelkű romantikus hős” típusát, a schilleri értelemben vett „szép lelket” akarja megbuktatni, s ez a poétikai vállalkozás a regény végére maradéktalanul beteljesül. Eddigre válik ugyanis nyilvánvalóvá, hogy Ivánt eleve is csupán saját fennkölt eszméi, s önnön erkölcsi felsőbbrendűségének vélelme kötötték gúzsba, és kezdettől az ezekhez fűződő öntelt büszkeség, a romantikus egoizmus akadályozta őt a cselekvésben. Ez, a valós emberi érzések (sértettség, csalódottság, harag, irigység stb.) teljes feladása árán magára vett *tökéletes mártírszerep* ijesztő gyorsasággal sorvasztja el gyanútlan áldozatát; s Iván mindeközben már észre sem veszi, ahogy írói tehetségét is voltaképp önként dobja oda a lelketlen kiadónak. Ivan Petrovics alakja a regény ars poétikus szemléletének megfelelően szintén jól felismerhető hasonlóságot mutat Dosztojevszkij 40-es évek végi (morális-írói válságban lévő) művész-önmagával, melynek későbbi, személyes leveleiben őszintén hangot adott.⁴⁰¹

Legalább ugyanennyire emlékeztet azonban ez a hőstípus Schillernek *A naiv és szentimentális költészetéről* című tanulmányában a „szellem nélküli anyaggal körülvelt költőzseniről” írt baljóslatú prognózisára is. Ahogy arról korábban már szó esett, Schiller szerint a naiv költői természetnek eredendő szükséglete, hogy a természet eredendő gazdagságát és szépségét lássa maga körül, külön kiemelve ráadásul, hogy az ihlet pillanatában még így sem lehet kitéve semmiféle időbeli korlátozottságnak.

A [naiv] költőre mármint az a feladat hárul, hogy valamely egyes állapotot az emberi egészhez hasonlatossá tegyen, olyanná tehát, mint ami abszolút és szükségszerű módon önmagán alapul. Az ihlet pillanatában ezért nyoma sem lehet időbeli szükségletnek, s magának a tárgynak, legyen bármily korlátozott is, nem szabad korlátoznia a költőt. Könnyű belátni, hogy ez csak akkor

⁴⁰¹ „De a pénzért való munka és a művészetért való munka – számomra két összeegyeztethetetlen dolog. Valamikor, pétervári irodalmi működésem három éve alatt folyton emiatt szenvedtem. A legjobb ötleteimet, a legjobb regényterveimet nem akartam megszenteltetni azzal, hogy kapkodva és határidőre írok. [...] De mivel állandóan adósa voltam A. A. Krajevskijnek (Dosztojevszkij akkori kiadója – L.L.) [...] kezem, lábam meg volt kötve. Amikor például tudtam, hogy nincs semmi, amit betegyen az esedékes számba, néha [...] négy nappal a megjelenés előtt kényszerítettem magam, hogy kitaláljak valamilyen elbeszélést, és gyakran ki is találtam és megírtam négy nap alatt. Néha pocsék lett, néha egész jól sikerült [...] Csak a fiatalságomnak köszönhetem, hogy nem égtam ki teljesen, hogy nem vesztett ki belőlem a szenvedély és az irodalomszeretet [...]. Azok az évek nyomasztó emlékként élnek bennem.” TLV 504.

lehetséges, ha a költő már a képesség abszolút szabadságát és teljét magával hozva nyúl a tárgyhoz, s ha gyakorlata van abban, hogy egész emberségével fogjon át mindent. Ilyen gyakorlatot azonban csak abban a világban szerezhet, amelyben él, s amellyel közvetlenül érintkezik. A naiv zseni tehát olyan függésben van a tapasztalattól, amelyet a szentimentális nem ismer. [...] arra van szüksége, hogy formákban gazdag természetet, költői világot, naiv emberséget lásson maga körül, hiszen művét már az érzéki érzésben teljessé kell tennie.⁴⁰²

Ahogy erről korábban már szó esett, ha ezek a feltételek nem teljesülnek (vö. „Akkor erdők és mezők vettek körül, nem pedig holt kövek halmaza, mint most”⁴⁰³), a naiv természetű költőzsenivel csak két dolog történhet: „vagy kilép fajtájából és szentimentálissá válik, csak hogy költői legyen”, vagy „kilép neméből és közönséges természetté válik, csak hogy természet maradjon”.⁴⁰⁴

Az előző fejezet elemzésében láthattuk; a *Fehér éjszakák* Álmodozó főhőse még nagyon is képes volt erre a schilleri értelemben vett „szentimentális elmozdulásra” amikor a valóság deficitjét az emlékezés eszmei költészetével pótolta. Úgy tűnik tehát, a *Megalázottak...* elbeszélő főhőse, Iván Petrovics, szintén ehhez a válaszüthoz érkezik el a történet során; csak hogy ő a nemlétező harmadik utat, a stagnálást választja (vö.: „Egy nagy regényen dolgoztam akkor, de az lett a vége, hogy lám, megrekedtem egy kórházban, és nyilván nemsokára meghalok”⁴⁰⁵). Az ő visszaemlékezései nem képesek „megszépíteni a múltat”, csupán hidegzuhanyként öntik nyakon a legszörnyűbb valósággal („Örökre boldogok lehettünk volna!”).⁴⁰⁶ Iván Petrovics személyes tragédiáját tehát éppen az okozza, hogy a Schiller által felajánlott „egérutak” egyikét sem hajlandó elfogadni (értsd: idejében felismerve és megfejtve Nelli tragédiáját, megírni a tökéletes szentimentális regényt, megmentve ezzel a kislány életét is⁴⁰⁷; vagy feladva írói ambícióit, megbocsátani Natasának és elutazni vele együtt vidékre).

Eszméinek kudarca, a *romantikus illúzióvesztés* Iván esetében nem elégszik meg a művészi kiegészéssel, testi-lelki értelemben vett megsemmisülést kíván. Halála tehát ebben az értelemben is pontosan annak a Dosztojevszkij-féle romantikus-idealista beszédmódnak végső

⁴⁰² NSZK 323–324.

⁴⁰³ MM 15.

⁴⁰⁴ NSZK 324.

⁴⁰⁵ MM 15.

⁴⁰⁶ Vö.: „Különös: most, amikor magánosan fekszem a kórházi ágyon, s nincs körülöttem senki azok közül, akiket annyira szerettem – olykor felvillan emlékezetemben egy-egy apróság a múltból; akkor talán nem is vettem észre, vagy hamar elfeledtem, most azonban váratlanul teljesen más jelentőséget nyer az agyamban, egészet alkot, és megmagyarázza azt, amit a mai napig nem tudtam megérteni.” MM 253.

⁴⁰⁷ Vö.: „Sok idő telt el e percig, amikor feljegyzem a múltat, de a mai napig is nehéz, sajgó bánattal emlékszem vissza erre a sápadt, sovány arcocskára, fekete szemének átható, hosszú pillantására, amint olykor magunkra maradva nézett, nézett rám az ágyból, hosszan, mintha arra kérne, találjam ki, mi jár a fejében; aztán látva, hogy nem találok ki és értetlenül nézek vissza rá, csendesesen, mintegy magában elmosolyodik, s egyszer csak felém nyújtja törékeny, vézna ujjú, forró kis kezét. Most már minden elmúlt, minden napvilágra került, de még most sem ismerem ennek a megszorított, elgyötört, beteg kis szívnek minden titkát.” MM 253.

– s ennyiben mégiscsak tragikus – kimerülését jeleníti meg, melynek mindeddig hűségesebben követett hoffmanni (*Az arany virágcserep*), schilleri (*Ármány és szerelem*), de akár a főszereplő nevében utalt puskinsi (*Néhai Iván Petrovics Belkin elbeszélései*) mintáival is explicit, s a műinterpretáció szempontjából fontos szemantikai hozadékkal bíró intertextuális kapcsolatot tart a regényszöveg. Dosztojevszkij ezzel végleg háttérbe fordít a romantikus ideák világának – maga mögött hagyva azt a korábbi írói gyakorlatot is, amely még egyértelműen ezek mentén gondolkodott és működött. Nem véletlen, hogy ugyanezzel a fordulattal veheti kezdetét annak az „evangéliumi poétikának” a kidolgozása is, melynek legfőbb imperatívusza már Nellitől is többször elhangzik („szeressétek felebarátaitokat és bocsássátok meg a sérelmeket”⁴⁰⁸), s amely a krisztusi kegyelemben való megtisztulás és újjászületés lehetőségét – a főszereplő személyes útjaként – majd a *Bűn és bűnhődés*ben teljesíti ki.

4.3. A schilleri esztétikai modell lebontása a 60-as évek regényeiben

A sikerületlen irodalmár eddig tárgyalt feljegyzései mellett a hatvanas évek elején beállott írói szemléletváltás további irodalmi termékei a *Vremja* hasábjain 1860 és 1862 között publikált *Feljegyzések a holtak házából* (*Записки из Мёртвого дома*), valamint az 1864-ben az *Epoha* folyóiratban napvilágot látott *Feljegyzések az egérlyukból* (*Записки из подполья*) című művek is. E három alkotás szerves összetartozását a címbeli nómenklatúra mellett ugyanaz az újfajta alkotói magatartás és célkitűzés igazolja, melynek legfontosabb elméleti pretextusát Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* című értekezése jelenti. Véleményem szerint ezek a szövegek így együttesen a schilleri irodalomesztétika idealista történelemszemléletének és esztétikai humanizmusának közvetlen cáfolatát dokumentálják. Ugyanezt az értelmezési irányt erősítik John D. Simons kutatásai is, aki szerint Schiller számára az esztétikai nevelés még a történeti meghasadtáson túllépő harmónia lehetőségét őrzi, Dosztojevszkij műveiben viszont ez a lehetőség lényegében érvényét veszti: a civilizáció nem kiegyenlítő, hanem fokozza az emberi meghasonlottságot, így az esztétikai humanizmus teleológiája nála már nem tartható fenn.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ MM 306.

⁴⁰⁹ John D. Simons, „The Myth of Progress in Schiller and Dostoevsky,” *Comparative Literature* 24, 4. sz. (1972): 321–336.

Ahogy azt az előző fejezetben láthattuk, a *Megalázottak*... önmagát lebontó regényi szüzséje a romantikus egoizmus kilátástalanságát leplezi le Iván Petrovics alakjában, mely voltaképp a schilleri értelemben vett naiv költői lélek civilizáció okozta végzetes betegség-szimptómája. Itt már egyértelműen látszik, hogy miközben Schillernél a „szép lélek” az emberi harmónia és az esztétikai nevelés csúcsa, Dosztojevszkijnél az emberi természet alapvető tapasztalata a megvasattság. A *Feljegyzések az egérlyukból* elbeszélő főhőse – ahogy korábban Iván Petrovics is⁴¹⁰ – ugyanazt a meggyőződést demonstrálja: az emberi szubjektivitás nem redukálható esztétikai vagy etikai képletekre; a „szép és fenséges” kategóriák távolról sem a megváltás felé vezetik a kiművelt embert, csupán a spirituális vakság és az öncsalás eszközeiként szolgálnak. A dosztojevszkiji „Odúlakó” karakterében a „tudat mint betegség” motívuma így konkrétan is a schilleri harmónia-eszmény antitézisévé válik:

De mégis szentül hiszem, hogy nemcsak a nagyon fejlett tudat, hanem bármilyen tudat is betegség. [...] Mondják meg nekem: miért volt az, hogy azokban, igenis, éppen azokban a pillanatokban, amelyekben a leginkább képes lettem volna tudatosítani - ahogy valamikor mondták nálunk – „minden szépnek és fenségesnek” minden finomságát, nem sikerült tudatosítanom semmit, hanem olyan siralmas tetteket követtem el, amilyeneket... nos hát, egyszóval amilyeneket bárki elkövethet, de amelyekre éppen akkor állt rá a kezem, amikor a legjobban tudatában voltam annak, hogy egyáltalán nem volna szabad elkövetnem őket? Minél jobban fogalmat alkottam a jóról és arról a „szépről és fenségesről”, annál mélyebben belesüppedtem a mocsaramba, és annál inkább képes lettem arra, hogy teljesen beleragadjak. De a leglényegesebb vonás abban rejlett, hogy mindez mintha nem véletlenül történt volna velem, hanem mintha ennek így kellett volna történnie. Mintha ez a legnormálisabb állapotom lett volna, és korántsem betegség, nem rontás, úgyhogy végül el is ment a kedvem attól, hogy harcoljak a rontás ellen.⁴¹¹

Az elbeszélőt természetesen nem tarthatjuk pozitív hősnek, az író mégis olyan igazságokat ad a szájába, amelyekkel szándékosan, gyakran explicit utalásokkal („a szépről és fenségesről”) a schilleri idealizmus legfőbb téziseit rombolja le. Meglátásom szerint Dosztojevszkij poétikai stratégiája e tekintetben különösen kifinomult: nem kívülről utasítja el az idealizmust, hanem annak belső kategóriáit és fogalomkészletét torzítva el a felismerhetetlenségig, magát a gondolatrendszert hamisítja meg parodisztikusan – mindezt ráadásul az őszinte »leleplezés« gesztusaként prezentálva saját olvasóinak.

Ezt az értelmezési irányt erősíti Christiane Schulz megközelítése is, aki szintén *A naiv és szentimentális költészetéről* című értekezésből ismert esztétikai-antropológiai kategóriák

⁴¹⁰ Ezt a *Megalázottak*...-ban Valkovszkij konkrétan ki is mondja Ivánról: „...ön pedig, mint valami Schiller, töri magát értük, szolgálja őket, már-már a kifutójuk... Megbocsásson, kedvesem, de ez igazán csúf játék a nagylelkű érzésekkel...” MM 236.

⁴¹¹ Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij, „Feljegyzések az egérlyukból,” ford. Makai Imre, in *A szelíd teremtes: Kisregények* (Budapest: Európa, 1975), 62.

tudatos poétikai újrendezését mutatja ki Dosztojevszkij elbeszélő műveiben. Értelmezése szerint az olyan alakok, mint az Odúlakó, Raszkolnyikov vagy Miskin herceg nem egyszerűen pszichológiai karakterek, hanem a schilleri »naiv és szentimentális«, illetve az »idealista és realista« opozíciók modern variánsai. Dosztojevszkij azonban nem pusztán átveszi ezt a tipológiát, hanem radikálisan át is értelmezi: az esztétikai és morális ideál többé nem a harmonikus személyiség állapotaként jelenik meg, hanem olyan eszmeként, amely a valóság tapasztalatával ütközve törvényszerűen krízisbe jut. Schulz hangsúlyozza, hogy e folyamat hátterében nemcsak a schilleri esztétika hatása áll, hanem a szibériai katorga-tapasztalat is, amely Dosztojevszkij számára különös intenzitással tette érzékelhetővé az ember természettől való elszakíttatását és az emberi tudat sajátos meghasonlottságát. Ebben az összefüggésben a schilleri esztétikai nevelés programja már nem a harmónia helyreállításának lehetőségét nyújtja, hanem egy olyan ideál, melynek érvényessége csak egy transzcendens – s Dosztojevszkij számára csakis a krisztusi kegyelem által kínált – perspektívában tartható fenn.⁴¹²

Schulz rámutat, hogy a szép és fenséges bűvöletében morális tehetetlenségbe süllyedő Odúlakó voltaképp *A naiv és szentimentális költészetről* című Schiller-tanulmányban definiált »hamis idealista« (fantasztá) irodalmi megtestesülése.⁴¹³ Schiller tipológiájában, mintegy a szentimentális természet vadhajításaként,⁴¹⁴ a »fantasztá« alakja az esztétikai nevelés teljes kudarcának határpontját jelöli: ő az a hajdanvolt naiv természet, aki pusztá önkényből hagyja el a valóságot, és a szabadságot a törvénynélküliséggel téveszti össze:

Az igazi idealista csak azért hagyja el a természetet és a tapasztalatot, mert ott nem találja meg a változhatatlant és a feltétlenül szükségszerűt, amire pedig az ész parancsa szerint törekedni szólítja; a fantasztá merő önkényből hagyja el a természetet, hogy annál kötetlenebbül engedhessen a vágyódások akarnokságának és a képzelőerő szeszélyeinek. Szabadságát nem abban tételezi, hogy független a fizikai kényszerítésektől, hanem hogy fel van mentve a morálisak alól. Nem csupán az emberi jellemet tagadja meg tehát – megtagad minden jellemet, teljesen törvény nélkül van; semmi ő, és nem is szolgál semmire. De éppen mert a fantasztaság nem a természet, hanem a szabadság kicsapongása, vagyis egy önmagában tiszteletreméltó diszpozícióból származik, mely a végtelenségig perfektilibis: épp ezért nem is eredményezhet

⁴¹² Christiane Schulz, „„Ich habe Schiller auswendig gelernt“: Das „geistige Ferment“ Schiller im Erzählwerk Dostoevskijs,” in *Dostojewskij und Europa*, szerk. Horst-Jürgen Gerigk (München–Berlin: Otto Sagner, 2010), 213–232.

⁴¹³ *Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs*, Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik 20 (München: Otto Sagner, 1992), 176.

⁴¹⁴ Emiatt ezen a ponton az is jól látszik, hogy poétikai értelemben a *Feljegyzések az egérlyukból* szintén szerves folytatását jelenti a *Fehér éjszakáknak*, mintegy az ottani elbeszélő által előre megjövendölt tizenöt évvel későbbi állapotát mutatva be; azaz, hogy az Álmodozó hogyan változott Odúlakóvá. vö.: „Nem tudom, miért tetszett úgy, mintha a szemközt való ház, amint az ablakból rápillantottam, szintén roskatag lenne már, mintha a vakolata lemállanék, párkányai megfeketednének, falait kiverné a ragya... Talán mert a felhők közül előtörő napfény ismét elbújt és újra komorrá lett szemem előtt minden, vagy talán mert jövőmnek egész képe olyan örömtelennek és sivárnak tűnt föl előttem, és tizenöt évvel vénebbnek láttam magamat ugyanebben a szobában, ugyanilyen magányosan, mint most, ugyanezzel az öreg Matrjonával, aki az évek folyása alatt sem lett okosabb.” FÉ 38.

mást, mint végtelen alázuhanást egy feneketlen mélységbe, s nem végződhet másképp, mint tökéletes pusztulással.⁴¹⁵

Dosztojevszkij Odúlakója eszerint éppen azt a folyamatot reprezentálja, amely során a schilleri értelemben vett »törvény nélküli« létezés és a »morális kényszerítések alól való felmentés« az emberi természet alapvető – patológikus – dimenziójává válnak. Ebben a tudatállapotban a hős kívül marad saját esztétikai ideáljain: nem éli és nem valósítja meg a szépet, csupán távolról, mintegy helyettesítő élvezetként szemléli azt, miközben a valóságban morálisan és egzisztenciálisan is a »mocsárban« reked. Ez a léthelyzet pontosan megfelel annak a veszélynek, amelyre Schiller hívja fel a figyelmet, amikor az eszmény felé tartó ember tévelygését írja le:

Ám a tapasztalattól az eszményhez vezető út nagyon hosszú, s a kettő közt ott van a fantázia a maga féktelen önkényével. Ezért amikor az ember általában és a költő különösen csak értelmé szabadsága révén, nem pedig az ész törvényeinek készítésére veti le magáról az érzések uralmát, azaz amikor pusztá szabadságból hagyja el a természetet, akkor elkerülhetetlenül törvény nélkül marad, tehát a fantasztaság prédájává válik.⁴¹⁶

Dosztojevszkij Odúlakójánál ez a feszültség már jól láthatóan nem a schilleri harmónia felé vezető út átmeneti megtorpanása, hanem egyfajta ontológiai betegség. Az Odúlakó ugyanis éppen a civilizáció által felkínált reflexivitás révén ragad bele a »fantasztaság« állapotába: a tudatosság nála nem gyógyír, hanem a morális tehetetlenség tüneti fokozása, amely végleg elzárja az utat a tapasztalattól az eszmény felé. Az Odúlakó ezzel a schilleri nevelhetőség és a civilizációs haladás legfőbb tézisének kérdőjelezi meg: szerinte az esztétikai élmények halmozása nemhogy nem szelídíti meg az ösztönöket, hanem éppen kifinomultabbá, »rafináltabbá« teszi a bűnt.⁴¹⁷ A civilizáció ugyanis nem az etikai tartást, hanem csupán az érzékelés szenzualista sokféleségét növeli, ami végül a kegyetlenség esztétizálásához vezet:

Hát mit szelídített rajtunk a civilizáció? A civilizáció csak az érzetek sokféleségét fejleszti ki az emberben, semmi más a világon... E sokoldalúság kifejlődése útján pedig odáig jut az ember, hogy gyönyörűségét leli a vérontásban. Sőt ez már meg is történt. Nem vettük még észre, hogy a legrafináltabb vérontók csaknem kivétel nélkül épp a legcivilizáltabb urak voltak.⁴¹⁸

Fontos ugyanakkor, hogy a dosztojevszkiji hős tragédiája bizonyos értelemben mégiscsak túlmutat a schilleri »fantasztá« pusztá patológiáján. Amíg ugyanis Schiller hamis idealistája

⁴¹⁵ NSZK 350–351.

⁴¹⁶ NSZK 332–333.

⁴¹⁷ Schulz, *Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie*, 176–178.

⁴¹⁸ Dosztojevszkij, „Feljegyzések az egérlyukból,” 76.

észrevétlenül merül el a pusztulásban, az Odúlakó teljes tudatossággal saját poklaként éli meg. Számára a »tudatos tétlenség« és az egérlyuk nem a vágyott cél, hanem a schilleri harmónia elérhetetlenségének kényszerű következménye. A hős önreflexiója végül saját esztétikai és egzisztenciális pózait is leleplezi, s éppen arra a transzcendens vágyra világít rá, amelyre az értelem és a civilizáció nem ad és soha nem is adhat választ: „Eh, hisz én még ebben is hazudok! Hazudok, mert magam is olyan biztosan tudom, mint a kétszer kettőt, hogy egyáltalán nem az egérlyuk a jobb, hanem valami más, egészen más, amire áhítozom, de amit sehogy se tudok megtalálni! Pokolba az egérlyukkal!”⁴¹⁹

Ez a vallomás végérvényesen szétzúzza az esztétikai nevelés optimizmusát: a hős tudja, hogy létezik egy »másik« állapot, egy valódi megváltás, de a schilleri eszmevilág eszköztára – a művészet és a morális nevelés – elégtelennek bizonyult ennek megtalálásához. A »pokolba az egérlyukkal!« felkiáltás így nemcsak a saját sorsa, hanem a schilleri esztétikai humanizmus dosztojevszkiji csődmondata is egyben.

Schulz véleménye szerint Dosztojevszkij a schilleri »naiv és szentimentális« tipológiát, valamint az »idealista és realista« antagonizmusát több elbeszélő művében is alkalmazza az alakformálás során. Bahtyin alapvető felismerése a hősről mint „az eszme emberéről” és a polifóniáról ugyan rávilágít a társadalmi kötöttségektől való elmozdulásra, Schulz szerint azonban Bahtyin figyelmen kívül hagyja azt a tudatos írói tevékenységet, amely a valóságanyagot a schilleri esztétikai célkitűzéseknek megfelelően szervezi egységbe. Az elemzés konklúziója szerint Dosztojevszkij művei – az „Egérlyuk hősének” nihilista reflexióitól Raszkolnyikov eszmei eltévelyedésén át Miskin herceg naiv tisztaságáig – a schilleri antropológia modern változatai. Ezt a schulzi tézist a 421. és a 49. lábjegyzetekben olvasható Dosztojevszkij-idézetek is messzemenően alátámasztják, amennyiben közvetlen betekintést nyújtanak a katonga-tapasztalat belső megélésébe, illetve a fiatal Dosztojevszkijt kezdetben lenyűgöző szocialista ideálok utólagos, „civilizációs válságként” azonosított reflexiójába. Míg a korábbi kutatók módszertanilag gyakran szétválasztották a vallási és esztétikai aspektusokat, Schulz hangsúlyozza, hogy Dosztojevszkijnél az ideál éppoly törvényszerű valóság, mint a tapasztalati tények. A „nevetséges ember” aranykor-víziója vagy Miskin naivitása olyan művészi fikciók, amelyek a jelen fenyegetettségével szemben az emberi teljesség eszményét hitelesítik, bizonyítva a szépség humanizáló erejének folytonosságát.⁴²⁰

⁴¹⁹Dosztojevszkij, „Feljegyzések az egérlyukból,” 88.

⁴²⁰Schulz, *Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie*, 173.

Ez a szemléletbeli változás Dosztojevszkijnek a katorga idején szerzett saját emberi tapasztalatai⁴²¹ mellett Schulz szerint is a schilleri irodalomesztétika, konkrétan pedig a már sokszor említett idill-teória hatásának köszönhető.⁴²² Azok a nyers és közvetlen természeti impulzusok ugyanis, amelyekkel Dosztojevszkij a szibériai kényszermunkatáborban találkozott, épp olyan erős és különös erővel mutatták meg neki önnön természettől való elszakíttóságát, ahogyan arról Schiller ír *A naiv és szentimentális költészet*ről című értekezés bevezetőjében.⁴²³ A *Feljegyzések a holtak házából* című Dosztojevszkij-regény több olyan leírást tartalmaz, amelyekben Schulz konkrétan is a schilleri esztétikából ismert, „rácsodálkozó természetszemlélet” dosztojevszkiji megélésének szépirodalmi feldolgozását látja:

Az öröm, amelyet a hóviharban végzett kemény munka okozott, az állatok iránt tanúsított ragaszkodás, az »igazi természeti gyermek«, Alej iránti figyelem és szeretet, valamint a fegyencek természetes ereje iránti csodálat – mindez Dosztojevszkij, az ember számára az erkölcsi erő forrásává vált; Dosztojevszkij, az író számára pedig ezen élményekből és tapasztalatokból egy olyan anyagtár és eszmei potenciál nőtt ki, amelyhez a későbbi elbeszélő műveiben újra és újra visszanyúlt. Nyilvánvaló, hogy a szibériai tartózkodás révén Dosztojevszkijben különleges módon tudatosult a természettől való elidegenedés, az érzékiség és az értelem szétválása, azaz saját szentimentális alkotói feltételrendszere. (– saját fordításom, L. L.)⁴²⁴

⁴²¹ Érdemes itt felidézni Dosztojevszkijnek egy későbbi (1873) különösen személyes hangvételű naplóbejegyzését, amely ugyanolyan jól érezhető párhuzamot mutat a regényben Raszkolnyikov legelső, kisgyermekkori emlékfoszlányaival, mint a később Szibériában rá váró sorsfeladattal is: „Mi, petravisták, a vesztőhelyen álltunk, és a legkisebb megbánás nélkül hallgattuk végig ítéletünket. [...] Ezekben az utolsó percekben néhányan [...] talán meg is bánták egy-két súlyosabb bűnüket [...]; ám azt, amiért halálra ítélték, ama nézeteket, amelyek fogva tartották lelkünket – olyannak láttuk, mint amit nem hogy meg kellene bánnunk, de valami megtisztítónak, mártíriumnak éreztük, amelyért sok minden megbocsátatik nekünk! És így tartott ez hosszú ideig. Nem a száműzetés esztendei, nem a szenvedések törtek meg. Ellenkezőleg, semmi sem tört meg, és meggyőződésünk, a teljesített kötelesség tudatában csak még jobban erősítette lelkünket. Nem, valami más változtatta meg szemléletünket, nézeteinket és szívünket [...]. Ez pedig nem más volt, mint a néppel való közvetlen érintkezés, a velük való testvéri egyesülés a közös szerencsétlenségben, az a rádöbbenés, hogy mi magunk is hasonlóvá váltunk hozzá, vele eggyé, sőt, legalacsonyabb szintjével egyenlővé. Ismétlem, ez nem ment végbe olyan gyorsan, hanem csak lépésről lépésre, és még később is igen-igen hosszadalmas volt. Nem a büszkeség, nem az önérzet gátolt a beismerésben. Egyébként jómagam talán egyike voltam azoknak [...] akik számára legkönnyebb volt a visszatérés a népi gyökerekhez, az orosz szellem felismeréséhez, az orosz néplélek megbecsüléséhez. Orosz és istenfélő családból származom. Mióta az eszemet tudom, a szülői szeretet melegére is emlékezem. Családunk körében szinte pici gyermekkorunk óta ismertük az evangéliumot. [...] Számomra valóságos ünnep volt, ha a Kremlben vagy Moszkva templomaiban jártunk. Másoknak talán nem voltak ilyen emlékei, mint nekem. [...] Nagyon nehéz volna elmondanom meggyőződéseim újjászületésnek történetét...” TLV 39–40.

⁴²² Christiane Schulz, „Sentimentalisches Dichtungsverständnis und poetische Struktur: Zu einigen Aspekten der Schillerschen Ästhetik im Werk Dostoevskijs,” *Zeitschrift für Germanistik*, N. F. 1, no. 3 (1991): 510–520.

⁴²³ „Vannak az életünkben pillanatok, amikor egyfajta szeretetet és megindultsággal elegy tiszteletet érzünk a növényekben, ásványokban, állatokban, tájakban megpillantott természet, s hasonlóképp a gyermekekben, a falusi nép és a régi világ erkölceiben élénk táruló emberi természet iránt – és pedig nem azért, mert jólesően hat érzékeinkre, s nem is azért, mert kielégíti értelmünket vagy ízlésünket (gyakran mindkettőnek épp az ellenkezője történhet), hanem pusztán azért, mert természet. [...] Szeretetünk nem maguknak e tárgyaknak szól, hanem az általuk ábrázolt eszmének. A csendesen teremtet életet, a belőlük magukból fakadó nyugodt működést, a saját törvények szerint való létezést, a belső szükségszerűséget, az önmagukkal való örök összhangot szeretjük bennük. Akként vannak, ami mi voltunk; akként vannak, amivé nekünk újra válnunk kell. Természet voltunk, mint ők, s kultúránknak kell az ész és a szabadság útján visszavezetnie bennünket a természethez.” (– kiemelések az eredetiben) NSZK 261–262.

⁴²⁴ Schulz, „Sentimentalisches Dichtungsverständnis und poetische Struktur,” 513–514.

Szintén ebben a cikkében hívta fel a figyelmet Schulz arra, hogy a civilizációt egyik, szintén ekkoriban keletkezett írásában (*Социализм и христианство*, 1864) maga Dosztojevszkij is – csaknem szó szerint idézve Schillert – az emberiség olyan beteges/kóros állapotának/korszakának nevezi, amelyben, ha nem mutatnánk neki valamiféle célt, bizonyosan esztét vesztene.⁴²⁵ Schulz állítása szerint ezt a célt az író Krisztusban és a krisztusi kereszténység eszméjében ismerte fel, s ennek hatására született meg az Árkádia-toposz első originálisan dosztojevszkiji reszematizációja is. A *Téli feljegyzések nyári élményekről* (1863) című művében az emberi történelem beteljesedését a krisztusi eszme társadalmi megvalósulásaként írja le, ahol a kultúra krízisein felülemelkedett emberiség valódi öntudatra ébred.⁴²⁶

Dosztojevszkij poétikai rendszerében tehát éppen ez: az önkéntes áldozatra képes, szuverén egyéniség alakzata jelöli ki azt a strukturális helyértéket, amely a schilleri esztétikában a „szép lélek” (*schöne Seele*) eredeti fogalmához kötődött. Amíg azonban Schillernél a harmónia az ösztönök és a morális kötelesség esztétikai nevelés által elért egyensúlya, Dosztojevszkijnél ez a minőség kizárólag a krisztusi szintézis narratív modelljében, az egyéniség önfeladásán (bukásán) keresztül válik artikulálhatóvá. Az emberiség újjászületése ennek megfelelően szintén nem pusztán a civilizációs fejlődés immanens eredménye, hanem az egoizmus hasadtságát meghaladó, transzcendens irányultságú személyiségfejlesztés végpontja.

Az így megújult dosztojevszkiji Árkádia-toposz történetfilozófiai modelljét analogikus módon még mindig ugyanaz a triadikus narratív struktúra jellemzi tehát, amely a schilleri idill-konceptió révén vált a korai romantikus gondolkodás egyik alapvető történeti modelljévé. Az emberiség (1.) maga mögött hagyva a romlatlan természeti idillt és gyermeki ártatlanságát (aranykor); (2.) a lineáris fejlődés során ráeszmél a harmónia megbomlására (átmeneti

⁴²⁵ Schulz, „Sentimentalisches Dichtungsverständnis und poetische Struktur,” 512.

⁴²⁶ „Ám ez az újjászületés évezredek alatt megy végbe, mert az ilyen eszméknek előbb hússá-vérre kell válniuk, hogy valósággá lehessenek. Hogyhogy – kérdik önök – hát személytelenné kell válnunk ahhoz, hogy boldogok legyünk? [...] Ellenkezőleg, ellenkezőleg, mondom én, nem csak hogy nem kell személytelenné lenni, hanem igenis, egyéniséggé kell válni, mégpedig sokkal nagyobb mértékben, mint amilyennek manapság meghatározzák az egyéniséget [...] Önként feláldozni életünket mindenkiért, keresztre feszíttetni magunkat, máglyára menni mindenkiért – ezt csakis személyiségünk legerősebb fejlettsége esetén tehetjük meg. Az erősen fejlett egyéniség, amely teljesen meg van győződve arról a jogáról, hogy egyéniség legyen; amely már egyáltalán nem félti magát, nem is csinálhat egyebet a saját egyéniségéből, vagyis nem használhatja másra, mint arra, hogy teljesen odaadja mindenkinek, hogy mások is mind ugyanolyan szuverén és boldog egyéniségek legyenek. Ez a természet törvénye; normális körülmények között ehhez vonzódik az ember. [...] De hogy kell ezt csinálni? [...] Csinálni sehogy sem lehet; az szükséges, hogy ez magamagától csinálódjék, hogy ez benne legyen a természetünkben, ösztönösen benne éljen egész fajtánk természetében, röviden: ahhoz, hogy meglegyen a testvériség, a szeretet mint alaptényező – szeretni kell. [...] Ezek után természetesen már nincs mit osztzkodni, magamagától elosztódik minden. Szeressétek egymást, és akkor ez mind megadatik néktek. Nos, uraim, ez aztán az utópia! Minden az érzésre, a természetre, nem pedig a józan észre van alapozva. Hisz ez tulajdonképpen megalázó a józan észre. Mi a véleményük? Utópia ez, vagy nem?” TLV 295–297.

állapot/civilizáció); végül (3.) ezen a krízisen felülemelkedve kísérli meg a harmónia helyreállítását magasabb fokon (új aranykor).⁴²⁷

A bukott ember helyreállításának (»feltámasztásának«) poétikai programja ugyanezen a triadikus íven halad végig: a szubjektum, elhagyva a gyermekkori ártatlanság naiv egységét, az autonóm tudás és a racionális bizonyosság iránti vágytól hajtva lép be a szentimentális reflexió világába. Itt, a civilizáció és a művelődés terhei alatt bekövetkező elkerülhetetlen morális és egzisztenciális kudarc jelöli ki a dosztojevszkiji antropológia kritikus fordulópontját. Épp az ilyen, önelvű hitrendszer összeomlása teremti meg ugyanis a lehetőséget a krisztusi kegyelemben való ontológiai újjászületéshez. Dosztojevszkij számára ez a felismerés az elméleti belátáson túlmutató személyes hitvallássá és meghatározó alkotói programmá vált⁴²⁸ – ahogy ezt voltaképp ő maga is megfogalmazta Victor Hugo munkássága kapcsán, egyszersmind tágabb irodalomtörténeti kontextusba helyezve saját törekvéseit:

Victor Hugo alighanem a legfőbb hirdetője a „feltámadás” eszméjének korunk irodalmában. [...] az eszme nem egyedül Victor Hugo leleménye; ellenkezőleg, meggyőződésünk, hogy elidegeníthetetlen tartozéka és talán történelmi szükségszerűsége a tizenkilencedik századnak... [...] Kísérjék figyelemmel korunk valamennyi európai irodalmát, és meglátják mindegyikben ugyanennek az eszmének a nyomait, s ha előbb nem, talán a század végére világosan, hatalmasan, a maga teljességében megtestesül majd ez az eszme valamilyen nagy művészi alkotásban, amely ugyanolyan teljesen és örök érvényűen kifejezi korának törekvéseit és jellemzőit, ahogyan például az Isteni színjáték kifejezte a középkori katolikus hit és eszmény korát...”⁴²⁹

⁴²⁷ Schulz, „Sentimentalisches Dichtungsverständnis und poetische Struktur,” 512.

⁴²⁸ Vö.: „Nem bolond (fanatikus) módra hiszek én Istenben. És ezek akarnak tanítani engem, és nevetnek elmaradottságomon. Az ő ostoba természetük el sem tudja képzelni a tagadás akkora erejét, amilyenén én átmentem.” TLV 359.

⁴²⁹ TLV 220.

5. A SCHILLERI IDILL-TEÓRIA A BŰN ÉS BŰNHŐDÉSBEN: NÉVSZEMANTIKA ÉS ALAKTIPOLÓGIA

Ahogy arról korábban is szó esett, a riffaterre-i intertextualitás-koncepció értelmében a narratíva intertextuális háttére a »fikció tudattalanjaként« funkcionál, melynek feltárását a szövegbe ágyazott, referenciális iránymutatóként működő „kulcsok” teszik lehetővé. Jelen vizsgálat feltevése szerint a *Bűn és bűnhődés* regényi szövegét szoros intertextuális determináció fűzi Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* című tanulmányához, melynek »elsődleges nyomai« azok, a Schiller nevéből képzett parodisztikus szóalakok, melyek minden előzmény nélkül furakodtak be a dosztojevszkiji regénydiskurzusba, elsőként – ahogy erről szintén volt már szó – a *Megalázzottak...* szövegtestébe (pl.: „a gyönyörű lányba pedig beleszeretett egy ideális ember, afféle Schiller, költő”; „nem állhatom a pasztorálokat és a schillerkedést” stb.). Ezek a kulcsok ugyanígy megtalálhatók a *Bűn és bűnhődés* narratívájában is („Így vannak ezek a schilleri széplelkek mindig”; „Ó maga Schiller, maga idealista!”; „Az a Schiller nem nyughat önben.” stb.), s mintegy irányított módon hívják fel a figyelmet a schilleri esztétika kódrendszerére.

A szakirodalom a *Bűn és bűnhődés* kapcsolatban mára elfogadta azt a kutatói hozzáállást, mely szerint, mivel a regény szövegében, habár az egyes szereplők gyakran hivatkoznak Schillerre, nincsenek konkrét idézetek vagy felismerhető utalások, ezért ezeket a hivatkozásokat külön-külön meg kell fejteni és meg kell magyarázni. A. B. Krinycin, *Шиллеровские мотивы в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского* (Schilleri motívumok Fjodor Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című művében) című cikkében maga is ebből az alapállásból, illetve abból a feltevésből indult ki, miszerint „Schiller és Dosztojevszkij alkotásuk fő ideológiai irányvonalában egyetértettek: helyreállítani az emberi személyiség erkölcsi és szellemi integritását, amelyet a felvilágosodás korszaka (Dosztojevszkij számára pedig az Új Kor, mint annak szellemi öröksége) tönkretett.”⁴³⁰ Ezt a megközelítést ugyanakkor

⁴³⁰ А. Б. Криницын, „Шиллеровские мотивы в 'Преступлении и наказании' Ф. М. Достоевского,” *Достоевский и мировая культура: Филологический журнал*, № 2 (22) (2023): 132; ehhez lásd még: И. Л. Альми, „Идеологический комплекс 'Преступления и наказания' и 'Писем о Дон Карлосе' Ф. Шиллера,” in *Статьи о поэзии и прозе*, т. 2 (Владимир: Изд-во ВГПУ, 1999), 68–81.

Ezt a megközelítést ugyanakkor tovább árnyalja az a felismerés, hogy a schilleri antropológiai modell Dosztojevszkijnél nem egyszerű, afirmatív átvételként jelenik meg: amint azt A. B. Krinycin Ippolit (*A félkegyelmű*) alakjának elemzése kapcsán is kimutatja, a schilleri „fenséges” logikáját követő lázadás a dosztojevszkiji regényvilágban nem a szabadság beteljesüléséhez, hanem éppen annak kudarcához vezet, amennyiben a szeretet és a transzcendens horizont hiányában pusztán negatív önérvényesítéssé torzul. Erről lásd: А. Б. Криницын, „Достоевский и Шиллер. Интермедия вторая: Трагический бунт Ипполита,”

tovább árnyalja az a hipotézis, mely szerint a Schiller-hatás nem pusztán elméleti szinten, hanem mélyebb, szövegpoétikai és szerkezeti elvként is működésbe lép a regényben. Ebben az értelemben a schilleri hivatkozások nem csupán intertextuális utalások, hanem olyan poétikai jelzések, amelyek a regény egészének mélystruktúráját meghatározó antropológiai horizont felé irányítják az értelmezést.⁴³¹

Feltevésém szerint *A naiv és szentimentális költészetről* című Schiller-tanulmány elsődlegesen a regény szereplőinek metaforikus poétikai funkcióját segít meghatározni; mindenekelőtt a nevek, mint riffatterre-i értelemben vett „kommunikációs anomáliák” megfejtésén keresztül. Az így feltárt jelentéstartalom ugyanis egy olyan konnotatív réteget aktivál a narratíva elsődleges jelentése felett, mely a regény olvasati lehetőségeit egy újabb, metapoétikai dimenzióval gazdagítja. Mindez azzal a módszertani konzekvenciával is együtt jár, hogy az eddigi hoffmanni poétikai mediáció helyett a hangsúly elsődlegesen a schilleri szövegbázis közvetlen referenciális keretére kerül át, vagyis a Dosztojevszkij-regény szereplőinek motivikus funkciói immár közvetlenül *A naiv és szentimentális költészetről* című tanulmány szövegéből lesznek levezethetők.

Ezt a poétikai horizontot egészíti ki az elemzés további tematikus egysége, amely a regény szövegtestében megjelenő kétféle Lázár-narratíva (Lk 16, 19–31. és Jn 11, 1–45.) bibliai szemantikáját, illetve ezek transztextuális működésmódját rekonstruálja. A vizsgálat ezen a ponton a tudatos szerzői intenció által generált kontaminációra, valamint a két evangéliumi locus egymásra olvashatóságának hermeneutikai interpretációjára fókuszál.

Достоевский: Материалы и исследования, № 19 (Санкт-Петербург: Наука, 2010): 45–78, elérhető: <https://portal-slovo.ru/philology/45878.php> hozzáférés: 2026. augusztus 22.

A dosztojevszkiji és schilleri szépségfelfogás párhuzamairól lásd például: Дж. Д. Симонс, „Концепция красоты у Шиллера и Достоевского,” *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология*, 2 (1996): 77–86.

⁴³¹ Х.-Ю. Герик, „Достоевский и Шиллер: Предварительный опыт поэтологического сравнения,” *Достоевский: Материалы и исследования*, 19 (2010): 5–15, elérhető: <https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1482238343&archive=>, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

5.1. A névszemantika mint poétikai kód: a hősök hoffmann-schillerei genealógiája

5.1.1. Raszkolnyikov

Rogyion Romanovics Raszkolnyikov névszemantikájának rétegzett metaforikája komplex interpretációs kihívás elé állítja a kutatót, ezt a szakirodalom szerteágazó értelmezési kísérletei egyértelműen tanúsítják. E szempontból meghatározóak azok a megközelítések, melyek a szereplői nevek belső szemantikáját és morfológiai változatait olyan koherens szimbólumrendszerként értelmezik (V. Toporov), amelyben a nominációs státuszváltozások a hősök ontológiai átalakulását, valamint az antik kódoktól a bibliai-szláv szubtextusokig tartó szemantikai transzformációt közvetítik.⁴³² A vezetéknevét etimológiai háttérében – a kánon által visszatérően hivatkozott módon – a ’hasadás’, ’szétszakadás’ jelentésrétegei (раскол = (egyház)szakadás; раскольники = szakadárok; раздвоение = kettéválás, kettéhasadás) azonosíthatók, melyek a hős eleve adott pszichológiai ambivalenciájára, illetve belső meghasonlottságára utalnak.⁴³³

Értelmezésem szerint Raszkolnyikov »hasadtsága« egy rendkívül komplex poétikai konstrukció; valójában a Dosztojevszkij által korábban kimunkált karakter-típusok szintézise.⁴³⁴ Benne ötvöződik az „üres széplélekké keményedett Álmodozó”, azaz a romantikus értelemben vett *szívbeteg* (lásd: a *Megalázottak...* sikerületlen irodalmára) és a féktelenül spekuláló Odúlakó, azaz a schillerei értelemben vett *fantaszta* (lásd: az „Egérlyuk hőse”) korábbi fejezetekből ismert dosztojevszkiji karakterológiája. Ily módon hősünk tehát már saját történetének kezdetén is „elmebeteg szívhalott”. Lelkét felemésztette a *romantikus egoizmus*, elméjén pedig a *hamis idealizmus* mételye rág kérlelhetetlenül – éppen úgy, ahogyan Porfirij Petrovics maga is megállapítja a történet vége felé:

⁴³²V. Ny. Toporov, „О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (’Преступление и наказание’),” in *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического* (Moskva: Progress – Kultúra, 1995), 209–211. A *Bűn és bűnhődés* névpoétikájának az orosz nyelvű szakirodalomban nagy hagyománya van. A nevek belső formájának és szemantikájának aktivizálódásáról a *Bűn és bűnhődés*ben ld. A. Л. Бем, *Личные имена у Достоевского* (Szofia: [s.n.], 1933); М. С. Альтман, *Достоевский по вехам имен* (Saratov: Издательство Саратовского университета, 1975), 208; Г. Ф. Коган, „’Загадочное’ имя Свидригайлова: (’Преступление и наказание’ и периодическая печать 1860-х годов),” *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка* 40, 5 (1981): 426–435.

⁴³³Н. Н. Наседкин, сост., *Достоевский: Энциклопедия* (Moskva: Алгоритм – Эксмо – Око, 2008), 412.

⁴³⁴Ezzel némiképp ellentétes véleményt fejt ki Alfred Bem, aki ugyanakkor a hős evolúciójáról hasonlóképp gondolkodik: „Azt mondhatjuk, hogy Raszkolnyikov éppen azon a ponton kezd, ahol a *Lágy szív* (*Gyöngé szív*) elbeszélésének fonala megszakad. Az idegen ember, a másik bánatának és szerencsétlenségének mély átélése Raszkolnyikovot a lázadás felé taszítja. Jellemző, hogy Raszkolnyikovban is a Néva parti látomás indítja el az új ember megszületését.” A. Л. Бем, „Чужая беда в творчестве Достоевского,” in *O Dostojevském: Sborník statí a materiálu*, t. 2 (Praha: Jednota československých matematiků a fysiků, 1933), 232.

„Egészen más természetű, fantasztikus eset ez, a mi korunk szüleménye, amikor megzavarodott az emberi lélek, és azt hangoztatják, hogy a vér „megújít”, és azt prédikálják, hogy az élet legfőbb kérdése a kényelem. Itt valaki könyveken táplálta az álmait, elméletektől háborgott a szíve. [...] Hát jó, betegség, mondjuk, de hogy magyarázza ezt: gyilkolt, de azért becsületes embernek hiszi magát, megveti az embereket, úgy jár-kezel közöttük, mint egy sápadt arcú angyal...”⁴³⁵

A regény térpoétikája szuggesztív módon képezi le a hős belső állapotát⁴³⁶: a koporsószerű szűk szoba, a falakról málló sárga tapéta, valamint a mindent átható mocsok és régóta halmozódó szennyesruha-szag a főhős testi-lelki agóniájának tökéletes díszletei. Raszkolnyikov eszerint a regény kezdetén is saját fizikai és mentális izolációjában, egy olyan liminális állapotban létezik, amely már a kiindulóponton a feltámadás lehetőségét implicálja.⁴³⁷ Nasztaszja (Anasztázia → ἀνάστασις = feltámadás) alakja ebben a metaforikus kontextusban nyilvánvalóan több, mint egyszerű házicseléd: gondoskodása és a főhős testi-lelki tusája melletti kitartó jelenléte egyfajta intuitív tudást hordoz. Magatartásával mintegy előrevetíti azt az evangéliumi ígét, amelyet később Szonya olvas majd fel Raszkolnyikovnak, s amely a szenvedés és a betegség végső értelmét nem a halálban, hanem az isteni dicsőség megnyilvánulásában jelöli meg: »Ez a betegség nem halálos, hanem az Isten dicsőségére való, hogy dicsőíttessék általa az Istennek Fia.«⁴³⁸

Raszkolnyikov „kettős megbetegedését”, vagyis a regényszüzés előtti időszámítást megelőző „körtörténeti eseményeket” Dosztojevszkij kifejezetten szűkre szabva, szinte kizárólag a narratíva perifériáján elhelyezett utalások formájában meséli el.⁴³⁹ Ennek a redukciónak éppen az a tény szolgált egyértelmű poétikai legitimációt, hogy korábbi műveiben (*Megalázottak és megszorítottak; Feljegyzések az egérlyukból*) már kidolgozta az említett hőstípusok részletes fenomenológiáját. A *Bűn és bűnhődés* szövege tehát nem a klasszikus értelemben vett repetíció eszközét használja, hanem egy olyan stabil, motivikusan beágyazott és logikailag konzekvens autopoétikus utaláshálózatot működtet, amelyen keresztül

⁴³⁵ BB 458–459.

⁴³⁶ A tér szimbolikus értelmezéséről a *Bűn és bűnhődés*ben ld. V. Ny. Toporov, „Поэтика города и петербургский текст русской литературы”; M. M. Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 128–223.; Ж. Катто, „Пространство и время в романах Достоевского,” *Достоевский: Материалы и исследования* 3 (1978): 41–53.; Т. А. Кузнецова, „Хронотоп комнаты в романе Ф. М. Достоевского 'Преступление и наказание',” in *Сборник материалов конференции: В 2 томах* (Архангельск: Северный [Арктический] федеральный университет имени М. В. Ломоносова, 2021), 407–411.

⁴³⁷ Raszkolnyikov történetének „feltámadástörténetként” való értelmezéséről ld. Peeter Torop tanulmányát: П. Тороп, „Симультианность и диалогизм в поэтике Достоевского,” *Труды по знаковым системам* 17 (1984): 138–158.

⁴³⁸ János 11,4

⁴³⁹ A hősök előtörténetének jelentőségéről a dosztojevszkiji regénydiskurzusban ld.: А. Б. Криницын, „Функция предыстории героя в романном построении Ф. М. Достоевского,” *Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология* 3, 48 (2016): 67–77.; А. Б. Криницын, „Сюжетология романов Ф. М. Достоевского” (докт. дисс., Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2016).

a releváns intertextuális jelentésrétegek – Raszkolnyikov karakterének e két korábbi regényhősben manifesztálódó aspektusai – a narratív dinamikát legkevésbé terhelő módon integrálhatók.⁴⁴⁰

Ezt a hipotézist támasztja alá az a filológiai tény is, miszerint a három narratíva bizonyos kulcsmondatai szinte szó szerinti izomorfiát mutatnak. Ezek szintén a riffaterre-i értelemben vett „kulcsokként” aktiválják a korábbi hősök tapasztalati horizontját, illetve „önreferens intertextuális hivatkozásként” értelmezhetők.⁴⁴¹ Így például a *Megalázottak és megszomorítottak* író-hőisének térpoétikai reflexiója („Észrevettem, hogy a szűk lakás még a gondolkodást is korlátozza”⁴⁴²). Raszkolnyikovnál már nem csupán megfigyelés, hanem a szubjektum belső szorongásának térbeli metaforája: „És tudod-e, hogy az alacsony és szűk szoba szűkíti az agyat és lelket, Szonya? Ó, hogy gyűlöltem azt az odút!”⁴⁴³ Hasonlóképpen, a *Feljegyzések az egérlyukból* hőisének saját gondolata: „Maga az életre áhítozik, mégis logikai bukfencekkel akarja megoldani az élet kérdéseit”⁴⁴⁴ – Raszkolnyikov bűnbánati folyamatában Porfirij Petrovics szájából hangzik el ismét, immár a schilleri fantasztság spekulatív csődjének bizonyítékeként: „Tudom, nehezebbre esik most ezt elhinni, de ne okoskodjék ravasz ésszel, engedje át magát az életnek, egyszerűen, elmélkedés nélkül, és ne féljen: az kiviszi a partra, és talpra állítja”.⁴⁴⁵ Ezek a szövegközi visszhangok tehát nem csupán stilisztikai repetíciók, hanem a dosztojevszkiji karakterológia folytonosságát rögzítő, autopoétikai funkciójú áthallások, amelyek a Dosztojevszkij-hős karakter-metamorfózisának korábbi stációit sűrítik és integrálják Raszkolnyikov alakjába.

⁴⁴⁰ Emiatt a *Bűn és bűnhődés* szövegvilága olyan összetett, többsikú szemiotikai rendszert képez, amelyre Peeter Torop hívta fel a figyelmet tanulmányában: П. Тороп, „Перевоплощение персонажей в романе Ф. Достоевского ‘Преступление и наказание’,” *Труды по знаковым системам* 22 (1988): 85–96.

⁴⁴¹ Az önreferens intertextuális vonatkozás definíciójához Hoffmannál: „Az önreferens intertextualitás esetében Hoffmann – vagy egyértelműbben jelölve és ezáltal könnyen felismerhetően, vagy pedig nem vagy alig jelölten és ezért nehezen megfejtetően – saját szövegeinek és szövegszervező eljárásainak különféle elemeire utal, s ezáltal sokrétű viszonyokat teremt köztük, megszünteti saját szövegeinek határait, és egyedülálló „összművé”, „összalkotássá” változtatja őket, amely a benne integrált hasonló, ismétlődő, de akár eltérő vagy ellentétes elemek miatt többértelműségeket és ambivalens szerkezeteket mutat fel. Hoffmann-nál az önreferens intertextuális vonatkozások során rendkívül sokféle elem – a kis szövegelemektől kezdve a nagyobb szerkezetekig, műfaji mintáig – léphet fel, amelyek »bővítik« szövegeinek szerkezetét, és többszörösen összekapcsolják őket Orosz Magdolna, „*Progresszív egyetemes poézis*”, 147–148. Ez az eljárás nem idegen Dosztojevszkijtől sem. Elsőként Pjotr Bicilli vetette fel, hogy Dosztojevszkij regényei voltaképpen nem diakronikus egymásutánban, hanem szinkronikus egymásmellettiességben olvasandók, mert mindegyikben benne rejlik a másik mű problematikája: „...все, написанное Достоевским, может изучаться не ‘диахронично’, а ‘синхронично’. В каждой его вещи потенциально заложены все остальные.” Л. П. Бицилли, „К вопросу о внутренней форме романа Достоевского,” in *Избранные труды по филологии* (Москва: [s.n.], 1996), 483–549.

⁴⁴² MM 5.

⁴⁴³ BB 418.

⁴⁴⁴ Dosztojevszkij, „*Feljegyzések az egérlyukból*,” 89.

⁴⁴⁵ BB 462.

A szakirodalom behatóan feltárta már Raszkolnyikov és az Odúlakó gondolkodásmódjának szerkezeti ekvivalenciáit; a radikális individualizmus szubjektumromboló hatását.⁴⁴⁶ Ennek legnyilvánvalóbb megerősítését szintén a tér poétikája: a koporsószerű szoba és az egérlyuk ontológiai párhuzama adja.⁴⁴⁷ Raszkolnyikov alakja ebben az összefüggésben nem csupán reaktualizálja az Odúlakó hamis idealizmusának elméleti premisszáit, hanem a társadalmi praxis (Napóleon-eszme) szintjén kísérli meg azok érvényesítését. Ezzel a hős poétikailag messze túlmegy az Odúlakó alakján: míg utóbbi destruktivitása megmarad saját személyiségének szétforgácsolásánál, Raszkolnyikov spekulatív elmélete két ártatlan emberéletet követel. Ám éppen ez; az eddig csupán elvontan vagy papíron létező teória radikális végigvitele teremti meg számára azt a poétikai és egzisztenciális feszültséget, amely a narratíva zárlatában lehetővé teszi a korábbi elméleti konstrukció meghaladását, sőt megtagadását is. Raszkolnyikov katarzisa eszerint éppen abban rejlik, hogy a transzgresszió (a határátlépés) véres valósága által kényszerül szembenézni a teória életidegenségével. A karakter ily módon nem csupán lineárisan fejlődik, hanem a dosztojevszkiji értelemben vett spirituális metamorfózis alanyává válik, ahol az emberi elme kudarcra nyit utat a hús-vér valóság, a bukás utáni feltámadás számára.⁴⁴⁸

A cselekményformáló analógiák sorában legalább ilyen meghatározó jelentőséggel bír azonban a *Bűn és bűnhődés* és a *Megalázottak...* főhősei közötti karakterológiai párhuzam, különösen a romantikus egoizmus; a szövegben ironikusan »schillerkedésként« aposztrofált attitűd vonatkozásában. Ezt a poétikai kulcsot Natalja Jegorovna Zarnyicina alakja és a hozzá

⁴⁴⁶ Lásd pl.: Schulz, *Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie*, 176–178; Gyürky Katalin, „„Mindannyian nihilisták vagyunk”: Dosztojevszkij és az orosz nihilizmus” (Ph.D.-dissz., Debreceni Egyetem, 2007), 91, elérhető: <https://dea.lib.unideb.hu/server/api/core/bitstreams/7766e6a5-6dd5-46e6-9490-346fcd05c6a7/content>, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

⁴⁴⁷ Az egérlyuk mint *подполье* [podpolje], azaz föld alatti helyiség, és Dante Pokla között von párhuzamot Kovács Árpád tanulmányában: „A mű eredeti címe az inferno orosz szemantikai megfelelőjét tartalmazza: föld-alatti (podpolje).” Kovács Árpád, „Együtthatások Dosztojevszkij és Dante horizontján: Adalékok az akarat és a szép irodalmi konceptusához,” *Filológiai Közlöny* 70, 4. sz. (2024): 10. A „föld alattiság” ambivalens szemantikájára utal, hogy egyszersmind a talajjal (*ноча / pocsa*) mutat rokonságot, amely Dosztojevszkij értelmezésében a szimbolikus újjászületés közege. Amint Kovács Árpád a *Feljegyzések az egérlyukból* című kisregény értelmezése kapcsán kifejti: „a címben megadott szókapcsolat (podpolje) a keletkezés helyét jelöli meg: azt a helyet, ahol az alkotás végbement, az írás megtörtént. Ebben az értelmezésben a podpolje immár a szöveg születését meghatározó közeg metaforájává válik.” Kovács, „A költői beszédmod diszkurzív elmélete,” 51.

⁴⁴⁸ Nyikolaj Bergyajev, 20. századi orosz vallásfilozófus megfogalmazása szerint az Odúlakó „eszmei dialektikája éppen „kiindulási pontját jelenti Dosztojevszkij eszmei dialektikájának, vagyis „annak az útnak [...], amely a szabadság kipróbálásához, majd megsemmisítéséhez vezet. Ezen az úton Dosztojevszkij elsőként Raszkolnyikov képében vezet végig „az embert önteltségének és lázadásának legtávolabbi útjaira, hogy feltárja: az önteltség elpusztítja a szabadságot, a lázadás megtagadja az embert. A szabadság útja vagy az emberistenséghez vezet, és ezen az úton az ember elpusztul, vagy az Istenembséghez, s ezen az úton megtalálja üdvösségét, és képe végleges alakot ölt. Az ember csak akkor létezik, ha ő Isten képe és hasonlatossága, ha van Isten. Ha nincs Isten, akkor az ember sincs, akkor képe is elpusztul. Csak Krisztusban oldódik meg az ember problémája.” In Nyikolaj Bergyajev, *Dosztojevszkij világszemlélete*, ford. Baán István (Budapest: Európa, 1993), 66.

kapcsolódó emlékezeti rétegek aktiválják, melyeken keresztül ismét csak a hoffmanni esztétikai hagyomány intertextuális jelentésrétegei artikulálódnak újjá.⁴⁴⁹

A névszemantikai kódrendszer itt egy komplex metaforikus hálót alkot: a Zarnyicin (*зарница* – 'hajnal'), a Natalja (a latin *dies natalis Domini* nyomán a születés/újjaszületés szakrális szemantikája) és a Jegorovna (a görög *georgiosz* – 'földművelő' etimonon keresztül a természettel való organikus kapcsolat) hármassága szoros poétikai hidat ver a *Megalázottak...* Natasája (*nascor* – 'születik'), Jelenája/Nellije ('napfény') és Azorkája ('Hajnal') közé. Ez a nominációs láncolat jól érezhetően ugyanazt az idealizált (és a korábban említett fény-szimbolikával is megerősített) szerelemfelfogást emeli be a diskurzusba, melynek – Natasa hűtlenségével bekövetkező – kudarcélménye Iván Petrovics tragédiáját is determinálta.

A Zarnyicin-lány kísértetszerű jelenléte a narratívában a főhős által a múltban megélt, transzcendens irányultságú művész-feltámadás csődjét szimbolizálja, s e minőségében a »raszkolnyikovi absztrakt idealizmus« szerves alkotórészének kell tekintenünk. A diegetikus időt megelőző eseménytöredékek; a lángoló házból kimentett gyermekek⁴⁵⁰, az elhunyt hallgatótárs apjának önzetlen támogatása,⁴⁵¹ s a szíve szerint apácának készülő lány iránti éteri vonzalom – mindez egy olyan heroikus önképet és lovagi etalont konstruál, amely Raszkolnyikovot a nemes lelkű, romantikus hős ideáltípusaként pozicionálná. Ez az idealisztikus énkép azonban már a szüzsé előtti szakaszban is jól érezhetően kontaminált, hiszen a filantróp gesztusok mögött a hősben már ekkor a szubjektív gőg és a szellemi felsőbbrendűség schilleri értelemben vett hasadtsága (betegsége) munkál. Ezt a látens morális eróziót támasztja alá a hős korábbi egyetemi éveiből származó első jellemzése is, mely Raszkolnyikovot már ekkor aszociális zárkózottságában mutatja be; olyan öntörvényű szubjektumként, aki önmagát – szellemi felsőbbrendűségének tudatában – eleve is különbnek tételezi másoknál:

Erősen dolgozott, nem kímélte magát, és ezért megbecsülték, de szeretni senki se szerette. Nagyon szegény volt, és valahogy gögösen büszke, zárkózott: mint akinek valami titka van. Sokan úgy érezték, hogy gyerekszámba veszi valamennyiüket, lenézi őket, mintha felettük állna érettség, tudás és gondolkodás tekintetében, kicsinyli mindazt, ami őket érdekli, amiben ők hisznek.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Itt egy már említett, szüzsé előtti történetről van szó, amely szerint Raszkolnyikov egykor szerelmi kapcsolatban állt háziasszonya lányával, Natalja Jegorovna Zarnyicinával, akit – ismerősei őszinte értetlenségére – feleségül is kívánt venni. A lány korai halála azonban gyorsan megszakította ezt a furcsa viszonyt, amely így beteljesületlen, emlékezeti töredékként őrződött meg, és a narratíva mélyebb szemantikai rétegeiben válik jelentésképzővé.

⁴⁵⁰ „özevgy Zarnyicinné tanúságával bizonyította, hogy [...] Raszkolnyikov egy éjjeli tüzeset alkalmával két kisgyermeket mentett ki az égő lakásból és közben maga is égési sebeket szenvedett” BB 539.

⁴⁵¹ „a vádlott, még egyetemi hallgató korában, kevéske pénzéből támogatta egy szegény, tüdőbeteg társát, sőt, úgyszólván ő tartotta el fél esztendeig. És mikor ez a diáktársa meghalt, gondoskodott annak öreg, rokkant édesapjáról [...] kórházban helyezte el az öregembert, és mikor meghalt, ő temettette el.” BB 539.

⁴⁵² BB 53.

Fontos ugyanakkor, hogy Natalja Jegorovna alakja – a név etimológiájában (*georgiosz* – ’földművelő’) rejlő, természettel való organikus kapcsolata révén – a hős és a romlatlan emberi természet közötti utolsó schilleri értelemben vett naiv köteléket képviselte. A lány halálával Raszkolnyikov sorsa – kinek gondolataiban már ekkor (!) *A bűnről* című tanulmányának azon tézisei artikulálódnak, amelyek a keresztény etika és az egyetemes emberi méltóság radikális negációjával egyenértékűek – végleg megpecsételődött. A hős kivetettsége a társadalomból és egzisztenciális krízise (tanulmányainak megszakadása, a kenyérkereső munka elvesztése) e folyamat logikus következményeként torkollik a tudatos tétlenség állapotába, amely ismét csak az Odúlakó hamis idealizmusát erősíti autopoétikai szinten: „A végső következtetés ez, uraim: jobb semmit se csinálni! Jobb a tudatos tétlenség! Tehát éljen az egérlyuk!”⁴⁵³ Ez a magyarázata annak, hogy a Zarnyicin-lányhoz fűződő traumatikus kudarcélmény szintén olyan, visszatérő narratív eleme a regénynek, melyre a főhős két alkalommal is a háritás és a bagatellizálás ironikus gesztusaival reflektál – ugyanazzal a defenzív mechanizmussal, amellyel saját bűnét is legitimálni igyekszik önmaga előtt. Nem véletlen hát, hogy ezt a mélyen elrejtett szemantikai tartományt Raszkolnyikov szintén éppen a vallomástételt megelőzően lesz csak képes feltárni Dunyának: verbalitás helyett a *tárgyi/képi* szimbolika, az „elefántsontra festett akvarell arckép” mediációjával. A Zarnyicin lány arcképe egész addig a raszkolnyikovi lélek (első, műveltség útján szerzett) romantikus ideáinak halotti ereklyéjeként lapult könyvbe zárva, a sárgán foszladozó koporsószoza íróasztalfiókjának mélyén. Átadása a titok megosztását, Raszkolnyikov legkorábbi belső meghasonlottságának beismerését jelenti⁴⁵⁴:

Egy percre nézte a kifejező, beteges kis arcot («болезненное личико», vö. Jelena arccoskájával a *Megalázottakból*), aztán megcsókolta a képet, és odaadta Dunyecskának. - Ővele sokat beszélgettünk erről, látod, ő volt az egyetlen - mondta elgondolkodva -, az ő szívére sok mindent rábízam abból, ami most olyan rútul valósult meg. Ne félj, éppen úgy nem helyeselte, mint te, és örülsz, hogy ezt nem érte meg.⁴⁵⁵

Jól látható tehát, hogy a Natalja Jegorovna alakjához rendelt, a narratíva mélystruktúrájába ágyazott jelentésréteg valóban szoros poétikai affinitást mutat a hoffmanni (ars)poétikával – kiváltképp *Az arany virágcserep* motívumkészletével –, s ezen keresztül a korai romantika

⁴⁵³ Dosztojevszkij, „Feljegyzések az egérlyukból,” 88.

⁴⁵⁴ A sok kicsinyítő képző: (личико, маленький портретик, Дунечка) felerősíti a kép szentimentális-romantikus relikviaként való értelmezhetőségét. Ugyanakkor a portré megcsókolása és a jelenet előrevetíti Miskin herceg Nasztaszja Filippovna portréjához való közeledését is, valamint aktivizálja az Istenanya-portrénak mint az orosz szakrális-szimbolikus vallási tudatban megjelenő sajátos ikonnak a funkcióját is, amelyről ugyancsak sok szó esik a szakirodalomban. Erről ld. pl. Szabó Tünde, „Nőalakok és ikonitás Dosztojevszkij műveiben,” 427–439.

⁴⁵⁵ BB 523.

esztétikai ideáljaihoz kapcsolódik. Ez a szemantikai tartomány definiálja a karakter prenarratív énjét: azt a konstrukciót, amely a görög eklogák idilli világát idéző, morálisan érintetlen »naiv« hóstípusként lett volna hivatott elénk állítani Raszkolnyikovot. Ezt a poétikai szerepkört támasztja alá a Rogyion keresztnév belső formája is: a Héródion (Ἡρόδιος) etimológiai eredete (*hērōs* / ἦρως – 'hős' és *ōidē* / ὠδή – 'ének') 'hősének' a 'hős éneke' jelentésmozzanatot aktiválja, mintegy a karakter eredendő, heroikus hivatását készítve elő. Ez az énkép azonban a szövegösszefüggésben nem organikus létezőként, csupán a hős által tudatosan megképzett, érzelmileg kiüresedett narratív pózként funkcionál, melyet eleve sem önzetlenség, hanem büszkeség és individualista idealizmus táplált. A schilleri értelemben vett 'szép lélek' (*schöne Seele*) állapota — ahol az ösztön és a kötelesség harmóniája a külső transzcendenciától független morális szuverenitást eredményez — Raszkolnyikov esetében is ugyanannak a romantikus egoizmusnak újabb variánsa tehát, amely korábban Iván Petrovics sorsát is megpecsételte.

Ezzel a belátással a hoffmanni poétikához fűződő intertextuális reláció nem szűnik meg, hanem funkcionális átalakuláson megy keresztül. Jól látható, hogy a romantikus-hoffmanni mintázatok – szemléletes példája ennek a Dämmerung-motívum cinikus leleplezése és kioltása mellett⁴⁵⁶, amelyet maga Raszkolnyikov követ el, még például a víz motívuma is, amit egy későbbi alfejezet részletesen tárgyal) elveszítik eredeti, a transzcendens ideál közvetlen megvalósulását biztosító szerepüket, és a szubjektum belső folyamataiba íródnak át. A *Bűn és bűnhődés* további szövegképzése így már nem e mintázatok közvetlen újrajátszásaként, hanem azok reszemantizált, reflexív formájaként érthető meg, miközben a hangsúly fokozatosan a schilleri esztétika és a bibliai szubtextusok felé tolódik el. Ez a poétikai elmozdulás nem egyszerű referenciaváltást jelent, hanem a jelentésszervező elvek átrendeződését: míg a hoffmanni referenciarendszer a romantikus ideál és a transzcendens alternatíva lehetőségét artikulálta, addig a schilleri esztétika már e lehetőség belső felbomlásának, valamint a szubjektum meghasonlottságának és morális eróziójának feltárására irányul.

Ennek a szüzsé előtti énképnek (Selfnek) az összeomlásával, vagyis annak az illúzióknak az elvesztésével, hogy a morális mártíromság önmegváltást eredményez – és erre vonatkozóan fontos „terminus ante quem non” a néhai Zarnyicin lány halála – teremtdött meg

⁴⁵⁶ Vö.: „Céltalanul kószált az utcán. A nap lemenőben volt. Valami sajátságos, új fájdalom bukkant fel benne mostanában, nem maró, égető, de valahogy elmúlhatatlan, örökös, az évek végeláthatatlan sorát éreztető: az idők végtelenségét ebben a hideg, dermedt kínban, az örökkévalóságot "egy arasznnyi téren". És ilyenkor, az alkony órájában még erősebben gyötörte ez az érzés. »Tessék, elfog a merőben fizikai gyengeség, holmi napnyugták hatására, és álld meg, hogy ostobaságot ne csinálj! Nemhogy Szonyához, de még Dunyához is elszaladsz!« mormogta gyűlölettel. (– kiemelés tőlem, L.L.) BB 428.

Raszkolnyikov beteg, odúba zárt szívében az erkölcsi szabályoktól való teljes *elszakadás* morális alapokon való lehetőségének, sőt szükségszerűségének eszméje. Raszkolnyikov ebben a stádiumban már nem csupán a hoffmanni értelemben vett kiábrándult Álmodozó, de a schilleri terminológia szerinti „hamis idealista” (azaz fantaszta) is egyben. Ahogy arról korábban szó esett, Schiller definíciója szerint a fantaszta az a szubjektum, aki »merő önkényből hagyja el a természetet«, s szabadságát már nem a fizikai kényszerektől való függetlenségben, hanem a morális törvények alóli felmentettségben tételezi. Amikor Raszkolnyikov elhitei magával, hogy a gyilkosság — mint a magasabb rendű cél eszköze — nem bűn, poétikailag és esztétikailag is kiteljesíti a fantasztaság schilleri leírását (az eredeti idézeteket lásd korábban, a 139-140. oldalon):

De mind az embernek általában, mind a költőnek különösképpen csakis azért szabad kivonnia magát a természet törvényadása alól, hogy alávesse magát az ész azzal ellentétes törvényadásának; csak az eszményért szabad elhagynia a valóságot, mert a szabadságot *muszáj* e két horgony valamelyikéhez rögzíteni. Ám a tapasztalattól az eszményhez vezető út nagyon hosszú, s a kettő közt ott van a fantázia a maga féktelen önkényével. Ezért amikor az ember általában és a költő különösen csak értelme szabadsága révén, nem pedig az ész törvényeinek készítésére veti le magáról az érzések uralmát, azaz amikor pusztán szabadságból hagyja el a természetet, akkor elkerülhetetlenül *törvény nélkül marad*, tehát a fantasztaság prédájává válik (– kiemelések az eredetiben).⁴⁵⁷

Fontos ugyanakkor, hogy a gyilkosság elkövetése előtt a hős karakterfejlődésének schilleri olvasata szerint Raszkolnyikov nem csupán a természetétől elszakadt »fantaszta«, hanem egy olyan meghasonlott naiv szubjektum is, akinek a kultúra állapotába kerülve elkerülhetetlenül szembe kell néznie saját »betegségével«. Ahogy erről többször szó esett, a műviség silány korában tengődő, *szellem nélküli anyaggal körülvett naiv költői lélek* előtt két út marad: vagy *kilép fajából és szentimentálissá válik* annak érdekében, hogy költői maradjon vagy *kilép* neméből és „közönséges természetté lesz csak azért, hogy természet maradjon.” Az első állhat – mondja Schiller – a régi római világ és az újabb idők legjelesebb szentimentális költőire.” Az *ókori görögség* idején fennálló, harmonikus természeti egységből eredeztethető, s a maga tökéletességében Homérosz által képviselt költői jelleg megőrzésének kiváltképp szerencsés, konkrét példájának Schiller tehát a római civilizáció legjelesebb alakjait tekinti: „Horatius, egy magas kultúrájú és romlott világkorszak költője, dicsőíti a nyugodt boldogságot Tiburjában; őt lehetne a szentimentális költői műfaj igazi megalapítójának nevezni, mint ahogy még felül nem múlt mintájának is.”⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ NSZK 332–333.

⁴⁵⁸ NSZK 280.

Véleményem szerint a Romanovics (Romanus) apai név pontosan ezt a poétikai és egzisztenciális minőségváltást vetíti előre: a hős – „fiatal író, sőt mi több, tudós... úgyszólván a pályája legkezdetén” (BB, 351.) – feladata, hogy »hajdanvolt görögsége« (Rogyion/Hérodion) porából a legkiválóbb »rómaiként« szülessen újjá. A névszemantika tehát szintén eleve is a krisztusi szeretetben kiteljesedő eszmei hazatalálás lehetőségét hordozza magában. Amikor Raszkolnyikov elméleti síkon (a »képzelet vad játékával«) konstruálja meg *A bűnről* című cikkét, még csupán a hamis idealizmus csapdájában vergődik. Valódi küldetése azonban a schilleri értelemben vett egység helyreállítása: az út, amely a mesterkéeltség okozta hasadástól (Raszkolnyikov) az eszmény által elért újbóli egységig; azaz Árkádiából Elysiumba vezet.⁴⁵⁹

Ez az út egyébként, amelyen az újabb költők járnak, megegyezik azzal, amelyet az embernek egyáltalában véve követnie kell, mind egyénileg, mind az egészben. A természet olyannak alkotja őt, hogy egy magával, a műviség megosztja és kettéhasítja, az eszmény pedig visszatéríti az egységhez.⁴⁶⁰

Összegzésképpen megállapítható, hogy a *Bűn és bűnhődés* karakterformálása mögött egy szigorúan következetes poétikai-filológiai program húzódik meg, amely a schilleri esztétika kategóriarendszerét használja fel a hős egzisztenciális útjának modellezésére. A névszemantikai elemzés azt mutatja, hogy Raszkolnyikov nem csupán „egy lélektani eset”, hanem egy poétikai típusváltás alanya: a görög etimonhoz kötött, naiv egységét vesztett Hérodiontól (Rogyion) a kultúra hasadtságán (Raszkol) keresztül vezet az út a szentimentális szintézist megvalósító, »római« (Romanus) minőségig. Ez a transzformáció szintén jól láthatóan a már sokszor említett schilleri történetfilozófiai ívet követi: az eredendő természetvesztéstől a hamis idealizmus (»fantasztaság«) stádiumán át a tudatos eszményig, amely Dosztojevszkijnél csakis a krisztusi szeretetben realizálódhat. A schilleri szövegbázis tehát nem külsődleges hatásként, hanem a narratíva mélystruktúráját szervező referenciaszöveggént van jelen, melynek megfelelően a névelemek belső formája és a bibliai Lázár-szubtextus egyaránt a hasadtság állapotából való – poétikailag és teológiailag egyaránt hitelesített – feltámadást készíti elő.

⁴⁵⁹ Vö.: „Az önteltség és a lázadás útját megjárt ember számára azonban már nincs természetes visszatérés a földhöz. A visszatérés csak Krisztus által lehetséges... Ez azonban már a színében átváltozott föld és a színében átváltozott világ. A régi föld, az ódon természet zárva van az előtt, aki megismerte a konokságot és a meghasonlást. Nem lehet visszajutni az elveszett paradicsomba. Az embernek új paradicsom felé kell mennie, ettől pedig senki sincs eltiltva.” Nyikolaj Bergyajev, *Dosztojevszkij világszemlélete*, 327–328.

⁴⁶⁰ NSZK 286.

5.1.2. *Raszkolnyikov és Razumihin alakja*

Az előbbieken részletesen megvizsgáltuk, mi a magyarázata annak a meghasonult mentális- és lelki állapotnak, amelyben a főhőst a regény, illetve, az elbeszélt idő kezdetén találjuk: Raszkolnyikov a silány valóság csapdájában vergődő, naiv egységét elveszített költői lélek, aki előtt ugyanakkor, noha a halál sürgető, titokzatos imperatívusza máris mindenütt ott lóg körülötte a levegőben, *látszólag még* a Schiller által említett mindkét út nyitva áll (ti.: lemondva természetéről naivból szentimentális költői lelkületre vált; avagy lemond költőiségéről és minden ezzel járó magasabb elhívásról, és egyszerű naiv (=realista) természetté változik át). Mi más indokolhatná azt a furcsa öntudatlanságot, amellyel Raszkolnyikov – éppen a gyilkosságot megelőző este – a Vasziljevskij-sziget és egykori legjobb barátjának lakása felé igyekszik, ha nem éppen az, hogy ő maga is ösztönösen érzi ezt a Razumihin által megtestesített menekülési lehetőséget? („A kérdés, hogy miért indult most Razumihinhez, jobban izgatta, mint maga is hitte [...] »Hát hogyan? Talán azt gondoltam, hogy Razumihin egymaga jóra fordíthat mindent? Őbenne láttam a kivezető utat?»⁴⁶¹) Razumihin alakjában Dosztojevszkij – ugyancsak jól felismerhetően – „a költőiségtől mentes naiv lélek, az „egyszerű realista” schilleri leírását eleveníti meg; a fiú kereszt- apai- és családnevei ennek megfelelően a Schiller által meghatározott realista jellemvonások és cselekvésmódok mottószerű metaforáit rejtik:

Razumihin (разум – ’értelem’):

Általában ilyennek mutatkozik a gondolkodásban és a cselekvésben közönséges *emberi értelem*, a realista kiváltképpen osztályrésze. Ítélete szabályát az egyes esetből, cselekvése szabályát a belső érzésből meríti, de szerencsés ösztönrel mindkettőtől el tud választani minden pillanatnyit és esetlegest. E módszerrel egészében kiválóan elvan, s aligha fordul elő, hogy súlyos hibát kénytelen felróni magának; csak hogy alkalmasint egyetlen különös esetben sem tarthat igényt nagyságra és méltóságra.⁴⁶²

Dimitrij (Δημήτριος – a földművelés istennője):

*A világ, amilyenre a realista szeretné maga körül alakítani, s valóban alakítja is, egy jól elrendezett kert, ahol minden hasznos, ahol minden érdemli a maga helyét, s ahonnan számúzva van minden, ami nem hoz gyümölcsöt...*⁴⁶³

Prokofjics (προκοπή – ’gyarapodás, fejlődés’)

*nem jut eszébe, hogy az ember másért is létezhet, mint hogy jól és elégedetten éljen; hogy csak azért kell gyökeret vernie, hogy törzsét a magasba növelessze.*⁴⁶⁴

⁴⁶¹ BB 54.

⁴⁶² NSZK 342.

⁴⁶³ NSZK 347.

⁴⁶⁴ NSZK 347.

A regény legelején még úgy tűnhet, mintha Raszkolnyikov – lemondva a költőiség egyéni kiválóságra ösztönző szellemi génuszáról – akár maga is választhatná a közönségessé válásnak ezt az egyszerű és becsületes, *razumihini útját*. Azt, hogy ennek a lehetőségnek valójában már ekkor sincsen semmiféle realitása, s az elbeszélés kezdetén az elbeszélés főhősének rég nincs már ilyen értelemben vett *saját választása*, csak nagyjából a történet felénél tudjuk meg. Ekkor derül ki ugyanis, hogy nagyjából hat hónappal a diszkurzív időszámítás kezdete előtt írta meg Raszkolnyikov *A bűnről* című cikkét, amelyet ráadásul rögtön elküldött egy újságnak is: „Csakugyan írtam egy cikket vagy fél évvel ezelőtt, mikor az egyetemet otthagytam. Egy érdekes könyvet olvastam akkor, az adott rá impulzust.”⁴⁶⁵ *A bűnről* című cikk azonban nem csupán egy elméleti írás, hanem igazi, jóvátehetetlen hübrisz: hősünk saját naiv költői tehetségével való tudatos visszaélése. Nem véletlen, hogy a költői érzület közönségessé válásának veszélyeire már maga Schiller is felhívta a figyelmet *A naiv és szentimentális költészetéről* című értekezésében:

De ahogy mondtam, még az igazi naiv költő számára is veszélyessé válhat a közönséges természet, mivel érzés és gondolkodás azon szép összhangja, amely az ő jellemét teszi, végső soron mégis eszme csupán, melyet a valóságban sohasem lehet egészen elérni, s még az ebből az osztályból való legszerencsésebb zseniknél is mindig az a helyzet, hogy a fogékonyság valamelyest az öntevékenységet. A fogékonyság viszont többé vagy kevésbé a külső benyomástól függ mindig, s csak a produktív képességnek az emberi természettől nem elvárható szakadatlan működtetése akadályozhatná meg azt, hogy az anyag olykor vak erőszakot tegyen a fogékonyságon. Valahányszor pedig ez bekövetkezik, költői érzésből közönséges érzés lesz.⁴⁶⁶

Jól látható tehát, hogy a *Megalázottak...* Ivánjával ellentétben Raszkolnyikov nem elveszítette naiv költői tehetséget, hanem lelkének betegsége azt is súlyosan megfertőzte. Emiatt tűnik úgy, mintha saját akaratából menne éppen szembe az összes jószándékú schilleri intellemmel:

Csak semmi panaszkodás tehát az élet megnövekedett nehézségei, a feltételek egyenlőtlensége, a viszonyok szorítása, a birtoklás bizonytalansága, a hálátlanság, az elnyomatás, az üldöztetés miatt. [...] Legyen inkább gondod arra, hogy te magad tiszta maradj ott, ahol sokan bemocskolódnak, hogy szabadon cselekedj ama szolgaságban, állhatatosan ama szeszélyes váltakozásban, törvények szerint amaz anarchiában. [...] Örekedj nyugalomra, de ne úgy, hogy abbahagyod, hanem hogy egyensúlyban tartod tevékenységedet. [...] Eltűnvn alólad a létra, melyen álltál, immár nincs más választásod, mint szabad tudattal és akarral megragadni a törvényt, vagy a feneketlen mélységbe zuhanni menthetetlenül.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ BB 257.

⁴⁶⁶ NSZK 325.

⁴⁶⁷ NSZK 276.

Raszkolnyikov nyomtatásban megjelent első „műalkotása” olyan fokú erkölcsi hitványság lett, mellyel nem csak saját írói tehetségét, de az emberi természet legbelső lényegét is meggyalázta.⁴⁶⁸ Rég kimondta tehát a maga által megalkotott *új szót*, s még ha mindezt titokban tette is, nyilvánvalóan nem járhatja többé a mások által mondott szavak egyszerű fordítóinak Razumihin által felajánlott útját – ezen a ponton már nem fordíthat háttal önmagára idézett sötét végzetének.

Raszkolnyikov kezébe vette a folyóiratot, belepillantott a cikkébe. Bármennyire nem illett is mostani helyzetéhez, állapotához, de e percben ő is érezte a *furcsa, mérgező édességet, amit minden író, mikor először látja nyomtatásban a művét*. Elvégre huszonhárom éves volt. (– kiem. tőlem, LL.)⁴⁶⁹

Azáltal ugyanis, hogy az emberi szó transzcendentális, teremtő erejét hitvány gondolatokba lopta, nem csak a művészet és műalkotás eszméjével, de magával az emberi természettel is szembefordult – és nem csupán Schiller, de Dosztojevszkij saját meggyőződése szerint is.⁴⁷⁰ Jól látszik ez például azon is, hogy miközben a *Megalázottak...*-ban Iván túlélésének (lelki feltámadásának) halvány lehetőségét, a művészi inspiráció hiteles forrásaként, Nelli lényének naiv tisztasága adta – addig Raszkolnyikov eltorzult elméjének hitvány koholmánya csakis Aljona hasonlóan torz alakjára vetítve tűnhet igaznak, s így keltheti a túlélés/megváltás illúzióját: „Egy életért - ezer élet, amit kimentettél a züllésből, mocsokból. Egy meghal, hogy százan élhessenek helyette. Igazán egyszerű matematika!”⁴⁷¹ A zsugori uzsorásnő és a *Megalázottak...* árva kis Jelenája, a köztük lévő összes formai különbség ellenére (illetve pontosan ezek által!) a történetképzés szempontjából jól láthatóan ugyanazt (ha tetszik: múzσαι)

⁴⁶⁸ Ennek megfelelően az a tény, hogy Raszkolnyikov „hitvány műalkotása” egy név nélküli „újságcikk”, ugyancsak fontos dosztojevszkiji értékítélet hordozója: „A sajtó egyébként megadja a szót minden gazembernek, aki tud szitkozódni a papíron, olyannak, akit valamire való társaságban szóhoz sem engednének jutni. De a sajtóban menedéket talál: gyere, szitkozódj, amennyi jól esik, még tisztelettel is fogadják.” TLV 359.

⁴⁶⁹ BB 516. Figyelemre méltó a regény szövegvilága és a szerző biográfiai adatai közötti poétikai izomorfia, amely különösen a fordítói munka és az életkor tekintetében válik hangsúlyossá. Dosztojevszkij huszonhárom éves korában (1844-ben) debütált Balzac *Eugénie Grandet* című művének orosz fordításával, ami egybevág Raszkolnyikov cikkének megjelenési idejével és a hős életkorával. A Razumihinnel tervezett közös fordítói munka szintén a szerző és bátyja, Mihail Mihajlovics korábbi együttműködésének (Schiller összes művének lefordítása oroszra) metapoétikai reflexiója.

⁴⁷⁰ Vö.: „A művészet éppolyan szükséglete az embernek, mint az evés és az ivás. A szépségnek és e szépséget megtestesítő alkotásnak a szükséglete – elválaszthatatlan az embertől, ezek nélkül talán nem is kívánna élni. [...] az eddigi történelmi tények szerint a művészet, a világ kezdetétől kezdve a mai napig, sosem hagyta el az embert, mindig megfelelt szükségleteinek és eszményének, mindig segítette ennek az eszmének a felkutatásában; az emberrel született, az ember történelmi életével együtt fejlődött, és történelmi életével együtt halt meg. Másodszor (és legfőképp) az alkotás, minden művészet alapja, az emberben mint szervezete egy részének megnyilvánulása él, de az embertől elválaszthatatlan. Következésképpen a művészetnek nem is lehetnek más törekvése, mint azok, amelyekre az egész emberiség törekszik. Ha a művészet más úton haladna, ez azt jelentené, hogy ellentétbe kerülne az emberrel, és azt jelentené, hogy megválna tőle. Ez egyúttal megváltoztatná a természet törvényeit.” TLV 243.

⁴⁷¹ BB 67.

a funkciót töltik be – ahogy ezt a két női név belső azonossága is egyértelműen megmutatja (Aljona/Jelena (gör. 'Ελενη) = napfény).⁴⁷²

Raszkolnyikov a schilleri értelemben vett fantasztaság transzgresszív útjára lépve a logocentrikus teremtmény sötét variánsát hívja életre: titokban publikált tanulmánya nem csupán hitvány elméleti koholmány, hanem egy olyan autonóm szövegágens, amely a közzététel pillanatától kezdve mintegy önálló, a hőstől függetlenedő erőként kezd működni, és szisztematikusan maga alá gyűri alkotóját. A regény poétikája a »különös véletlenek« sorozatával (a kocsmabeli dialógus, melynek során épp azokat a gondolatokat hallja valaki mástól, amelyek az ő fejében is éppen most születtek meg; a piaci fültanúság, melyből a gyilkosság tökéletes időpontját tudja meg; és a büntett végrehajtása során közrejátszó megannyi „szerencsés véletlen”) egyértelműen azt a benyomást kelti, mintha a hős elszabadult gondolatai manifesztálódna a fizikai térben. Ez a jelenség, mely magának Raszkolnyikovnak is feltűnik utólag, ismét csak a szó performatív erejére utal: a leírt gondolat — mint egyfajta sötét fátum — tetteket követel, hogy igazolja vagy cáfolja önnön igazságtartalmát.

De Raszkolnyikov az utóbbi időben hajlott a babonaságra, a babonaság nyomai még ezután is sokáig megmaradtak benne, szinte belerögződtek. Ezt az egész dolgot is valahogy különösnek, titokzatosnak látta később, hajlandó volt feltételezni, hogy rendkívüli erők és rendkívüli véletlenek irányították.⁴⁷³

...mért kellett éppen most ezt a vitát, ezeket a gondolatokat hallania, amikor az ő fejében is éppen most születtek meg... [...] A jelentéktelen vita, ott a kis vendéglőben, erős hatással volt az események további alakulására, mintha csakugyan útmutatás, elrendelés lett volna (oroszul: „предопределение, указание”; 'predestináció, elrendelés').⁴⁷⁴

Raszkolnyikov maga teremtette sötét végzete ebben az értelemben tehát valóban eleve adott; tudattalan, szinte ösztönös erkölcsi kötelességének érzi levizsgáztatni az önállóan kigondolt és névtelenül publikált (erkölcstelen) gondolatot. Csakis ezen az úton válhat érvényessé, tehet szert saját igazságra (vö.: „Márpedig, szerintem, ha te nem szánod rá magad, akkor nem is igazság.”⁴⁷⁵) – és ugyanez az egy mód adódik az elpusztítására is; amennyiben a belőle fakadó tett(ek) által hamisnak bizonyul. Ez a legfontosabb felismerés, amit a vallomástétel során végre ő maga is kimond:

⁴⁷² A váratlan közelítés megértéséhez érdemes felhívni a figyelmet Raszkolnyikov önmeghatározására, amit Szonjának címezve fogalmaz meg: Magamat öltem meg, nem az anyókat.” (BB 417.) Ez a reflektív megállapítás részleges azonosulást jelez Raszkolnyikov és Aljona figurája között. A zár feltörése és fej széthasítása ebben a tekintetben metaforikusan a saját eszme elleni merényletkísérletnek is minősül. Az öregasszony attribútumai egyúttal Raszkolnyikov állapotának jelzőiként ismétlődnek meg. Vö. S. Horváth Géza, „Az identitásvesztéstől a szubjektivitásig: Mészöly Miklós: Saulus – Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés,” *Literatura* 43, 4. sz. (2017): 315. Az álmában megjelenő nevető anyóka valóban „eszméltető” szerepet játszik Raszkolnyikov megértéstörténetében.

⁴⁷³ BB 64.

⁴⁷⁴ BB 68.

⁴⁷⁵ BB 68.

És nem a pénz volt a fontos, Szonya, egészen más volt a fontos, most már tudom. [...] Más volt, amit meg kellett tudnom, ami hajtott: azt kellett megtudnom, mégpedig sürgősen, hogy féreg vagyok-e én is, mint a többi, vagy ember. Át merem-e hágni a törvényt, vagy nem? Le merek-e hajolni a hatalomért vagy nem? Remegő teremtmény vagyok-e, vagy jogom van...⁴⁷⁶

Ugyanez a magyarázata a szöveg azon furcsa anomáliáinak is, amikor Raszkolnyikov valóban szinte örültnék tűnik, s amelyek szintén azt bizonyítják, hogy minden látszat ellenére ő maga is pontosan érzi a fent említett „titokzatos véletlenek” irgalmatlan kényszerítő erejét. („Úgy lépett be a szobájába, mint a halálraítélt. Nem gondolkozott, nem is tudott most gondolkozni, de egész valójával rádöbbsent, hogy most már nincs akarás többé, az imént egy csapásra eldőlt, véglegesen eldőlt minden.”)⁴⁷⁷

Részben ugyanezekre a különös véletlenekre hivatkozva állítja Richard Peace, hogy a *Bűn és bűnhődés* műfaját tekintve még mindig sokkal közelebb áll a romantikus fantasztikum világához, mint a realista nagyregényhez.⁴⁷⁸ Igaz, cselekményében a transzcendentális erők nem nyilatkoznak meg olyan közvetlenül, ahogy például Puskin *A pikk dámájában*,⁴⁷⁹ és Raszkolnyikova sem telepszik az a fajta „misztikus ámulat” amelynek Iván Petrovics még viszonylag gyakran adja át magát – helyettük viszont lépten-nyomon „megmagyarázhatatlan véletlenekbe” ütközünk. Elvégre, milyen esélye van annak a valóságban, hogy egy akkora városban, mint Pétervár, szereplőink éppen mindig egymásba botoljanak az utcán, vagy, hogy egyes szereplők „véletlenül” éppen más szereplők közvetlen szomszédságában lakjanak és/vagy „véletlenül” szoros ismeretségben/rokonságban (is) álljanak egymással? Peace szerint ezek a véletlenek korántsem az írói nagyvonalúság netán művészi kidolgozatlanóság eredményei, hanem nagyon is fontos poétikai funkciót látnak el; épp azt bizonyítják ugyanis,

⁴⁷⁶ BB 420.

⁴⁷⁷ BB 64. (NB: „Mert nem a jót cselekszem, melyet akarok; hanem a gonoszt cselekszem, melyet nem akarok. Ha pedig én azt cselekszem, amit nem akarok, nem én művelem már azt, hanem *a bennem lakozó bűn*.” (Róm, 7, 19–20))

⁴⁷⁸ Richard Peace, „Motive and Symbol: *Crime and Punishment*,” in *Dostoevsky: An Examination of the Major Novels* (Cambridge: Cambridge University Press, 1971), 38–39.

⁴⁷⁹ *A pikk dáma* és a *Bűn és bűnhődés* közti szoros intertextuális kapcsolat már régen megállapításra került az orosz irodalomtudományban. A Hermann és Raszkolnyikov közötti eszméi, tipológiai és motivikus (a fix bűvös számok, a kártya/pénz, a gyilkosság, valamint az öreg grófnő és az uzsorásnő alakja közötti) párhuzamokról lásd különösen a téma klasszikus alapvetéseit: A. Л. Бем, „„Пиковая дама“ в творчестве Достоевского,” in *У истоков творчества Достоевского: Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский* (Prága: Петрополис, 1936), 37–78; В. В. Виноградов, „Стиль 'Пиковой дамы',” *Литературное наследство* 16–18 (1934): 87–146; Ю. М. Лотман, „Идея 'Пиковой дамы',” in *Избранные статьи в трех томах*, т. 2 (Таллинн: Александр, 1992), 389–412. A puskinai pretextus kódjainak komplex, rendszerszintű érvényesüléséhez a regény struktúrájában lásd még: Н. А. Ремизова, „Элементы кода повести Пушкина 'Пиковая дама' в творчестве Ф. М. Достоевского” (канд. дисс., Томский государственный университет, Томск, 2018).

hogy a regény szereplőinek, s rajtuk keresztül voltaképp az egész történetnek is elsődlegesen *szimbolikus* jelentése van.⁴⁸⁰

5.1.3. Raszkolnyikov és Szvidrigajlov

Eggyel tovább lépve azt is megállapíthatjuk, hogy Raszkolnyikov hamis idealizmusa (a Napóleon-eszme) valójában a hamvasi értelemben vett individualista autoszótéria kísérleti megvalósítása. Az individualizmus – írja Hamvas Béla – azon a meggyőződésen nyugszik, „hogy az egyén önmagát a kollektívumból kivonhatja és a maga számára külön üdv lehetőségét biztosíthatja úgy, hogy a többit a csávéban hagyja.”⁴⁸¹ Raszkolnyikov Napóleon-eszméje voltaképp ugyanezen a gőgös hiten alapszik; hogy az egyén képes saját erejéből, a közösségen és a kegyelmen kívül megváltani önmagát. A „rendkívüli ember” azért rendkívüli, mert önmaga számára törvény. Nem vár a kegyelemre, hanem „lehajol a hatalomért”. Ez az individualizmus legmagasabb foka: a szubjektum istent játszik, és azt hiszi, egy véres áldozattal (a gyilkossággal) „megválthatja” saját sorsát (kitörhet a nyomorból) és igazolhatja saját létjogosultságát. Pontosan erre az öncélú egoizmusra és a filantróp érvek mögött meghúzódó, az embert pusztá eszközzé redukáló logikára derül fény a hős Szonyának tett vallomásában. Raszkolnyikov itt végleg leszámol a morális kazuisztikával, és beismeri, hogy tettének nem volt közösségi vagy altruista legitimációja; a gyilkosság valójában az önmagát abszolutizáló egyén hatalmi aktusa volt:

Ölni akartam okoskodás nélkül, csakis magam miatt! És hazudni ebben nem akartam még önmagamnak sem! [...] Nem azért öltem, hogy anyámon segítsek... micsoda badarság! Nem is azért, hogy majd ha megszereztem a hatalom eszközeit, az emberiség jótevője legyek! Maszlag! Egyszerűen csak öltem, magamért, egyedül magamért, és hogy jót teszek-e ezzel valakinek, vagy mint a pók, egész életemben a hálóra akadó vérét szívom majd - abban a pillanatban egyáltalában nem érdekelt...⁴⁸²

Jól láthatóan éppen ez a törekvés teremti meg a morális és strukturális analógiát Raszkolnyikov és Szvidrigajlov alakja között. Szvidrigajlov a regény poétikai rendszerében Raszkolnyikov „beteljesült” alternatívájaként, annak sötét tükörképeként funkcionál, hiszen a regény szereplői

⁴⁸⁰ Peace, „Motive and Symbol,” 38–39.

⁴⁸¹ Hamvas Béla, „Regényelméleti fragmentum,” *Literatura* 12, 3–4. sz. (1985): 248. (Vö. Szvidrigajlov Raszkolnyikovhoz intézett szavaival: Ki-ki magáról gondoskodik, és az éli világát a legvigabban, aki a legjobban be tudja csapni magát. (BB, 484.)

⁴⁸² BB 420.

közül egyedül Szvidrigajlov az, akinek mindezidáig pontosan ugyanerről sikerült meggyőznie önmagát. Noha egyetlen komoly gáztette sincs konkrétan kimondva a regényben, az mindenesetre bizonyos, hogy hosszú bűnlajstrommal tudna előállni, melyen nem csupán a szerencsejátékhoz kötődő csalások és vagyon elleni bűncselekmények, de több értelemben vett parázñaság, házasságtörés, gyermeklányok megbecstelenítése, különféle öngyilkosságokban való közvetett bűnrészség szerepelne – nem is beszélve Marfa Petrovna váratlanul bekövetkező halálában játszott szerepéről. Csakhogy Szvidrigajlovnak – eleinte legalábbis – mindez a legcsekélyebb mértékben sem okoz lelkiismeretfurdalást; ő ugyanis valóban felsőbbrendűnek hiszi magát másoknál, s nem is csupán vagyoni helyzeténél fogva, hanem, mert (akárcsak Raszkolnyikov) rögtön látni képes mások erkölcsi gyengeségeit, s emiatt feljogosítva érzi magát totális kihasználásukra.⁴⁸³ Ugyanígy meg van győződve arról is (amivel Raszkolnyikov egyelőre csupán hitegetni próbálja önmagát), hogy egy-egy jótettével utólag kiegyenlítheti az aktuálisan szükségesnek tűnő túlkapásokat: „És azért, hogy most gyilkolt, még igen sok jót tehet, úgyhogy kiegyenlítődik a dolog, ne féljen. Még nagy ember is lehet.”⁴⁸⁴ Azt mondhatjuk tehát, Raszkolnyikov pontosan ezt a Szvidrigajlov-féle feltétlen individualizmust és egoista érdekétikát szeretné elsajátítani.⁴⁸⁵ Az individualizmus ezen formája – Hamvas Béla megfogalmazásában – egy olyan elszigetelt létállapot, amelyben az egyén önmagát a közösségből kiemelve próbálja biztosítani saját üdvét:

Amíg az ember önmaga megváltásával van elfoglalva, addig a hatalmi ösztön, a szerzés, a birtok, a verseny örületében feje bűbjáig benne él, még akkor is, ha nem anyagi, hanem szellemi javakról van szó. Ez az autoszótéria, vagyis önmegváltás az individualizmus alapja. És ez az, ami a konfesszióban felbomlik. A vallomás az egyéni önmegváltást bűnnek ismeri fel. Ez a konfesszió katartikus hatása. Ez a regény hallatlan üdvtörténeti jelentősége. [...] Az egyén a személytől a konfesszióban válik le. [...] Az individualizmus hisz az egyéni megváltásban, sőt abban is, hogy az ember saját magát meg tudja váltani. A személy tudja, hogy ilyesmi nincs. Az embert mindig csak a másik válthatja meg. Elsősorban a gondviselés és a kegyelem, de ez mindig a másik emberben konkrétan él, legyen barát vagy [...] szerelmes. Csak a másik válthat meg és peddig csakis olyan mértékben, amilyenben én őt megváltom.”⁴⁸⁶

⁴⁸³ Vö.: „Egész taktikám abból állott, hogy minden pillanatban leroskadtam, arcra borultam az erényessége előtt [...] Ő a maga ártatlanságában nem látott keresztül az álnokságomon, és akaratlanul, önkéntelenül engedett, jóformán nem is tudta, mit csinál, és így tovább és így tovább... Szóval, végülis mindent elértem, de az én hölgyem azért szentül hitte, hogy ő ártatlan és erényes, híven teljesíti minden kötelességét, és akaratlanul bukott el. Jaj, de haragudott, mikor később egyszer megmondtam neki, hogy őszinte meggyőződése szerint ő is az élvezetet kereste, csak úgy, mint én” BB, 479.

⁴⁸⁴ BB 496.

⁴⁸⁵ A Dosztojevszkij-féle szeretetetika élesen szembehelyezkedik tehát a Csernisevszkij-féle érdekétikával, „mely szerint az egyének közötti mindenfajta viszony az »én használok, kihasználom, felhasználom a másikat« elvén alapul. Ez az érzelemmentes, csak és kizárólag a racionalitást elismerő érdekétika Dosztojevszkij véleménye szerint az individuumot szükségszerűen válságba sodorja, önmagával meghasonlottá teszi.” In Gyürky, „„Mindannyian nihilisták vagyunk”,” 71.

⁴⁸⁶ Hamvas, „Regényelméleti fragmentum,” 248–249.

Meglátásom szerint a *Bűn és bűnhődés* üdvtörténeti dimenziója pontosan a Hamvas által leírt autoszótéria (önmegváltás) kudarcában és a konfesszió (vallomás) katarziséban ragadható meg. Raszkolnyikov Szonyának tett vallomása a személyiség megnyílása a „másik” felé, amely felszámolja az egyéni önmegváltás gögjét. Ezzel szemben Szvidrigajlov tragédiája éppen a valódi konfesszió hiánya: az ő vallomásai csupán cinikus öndramatizálások, melyek nem vezetnek a „másik” (Dunya) általi megváltáshoz, így sorsa szükségszerűen torkollik az öngyilkosságba. Dosztojevszkij regénye tehát olyan üdvtörténeti térként tételződik, amelyben a szereplők sorsa a Hamvas-féle „meglágyulás”, azaz a vallomásra való képesség függvényében dől el. A konfesszió nem csupán cselekményelem, hanem poétikai vízvázlat: ez választja el a személyes feltámadás útját (Raszkolnyikov) a végleges ontológiai megsemmisüléstől (Szvidrigajlov).

Szvidrigajlov fellépése eleinte nélkülöz minden valódi konfessziós szándékot; Dunya irányában tanúsított „bűnbánata” nem vallomás, hanem a „rendkívül erényes nőszemélyek” ellen alkalmazott pszichológiai stratégia része. Szvidrigajlov pontosan felismeri a Dunya és Raszkolnyikov karakterológiáját meghatározó izomorfiát: a leányban rejlő „fennhéjázó büszkeséget” és a „térítő szenvedélyt”.⁴⁸⁷ Ezen a ponton a sajnálat a regény poétikai rendszerében nem horizontális együttérzésként, hanem a romantikus egoizmus negatív előjelű megnyilvánulásaként tételződik. A szájalom ebben a kontextusban vertikális aktus: a sajnálkozó fél önmagát emeli a másik fölé, amit Szvidrigajlov a sorsát okoló, a „világosságot sóvárgó” bűnös pózával szisztematikusan ki is játszik. Ezt a morális izolációt és a felelősségvállalás hiányát korábban Marfa Petrovna alakja konzerválta. Házasságuk tisztán üzleti jellege eleve is megakadályozta a valódi vallomástételt: Marfa Petrovna – nevének szemantikája szerint (*Márta* = úrnő; *Petrovna* = köszikla) – spirituális társ helyett kösziklaként nehezedő zsarnokként uralkodott Szvidrigajlov felett. Hét évig tartó „vidéki birtoklása” egyfajta üzleti alapú „kivásárlás” volt, amelyben Szvidrigajlov a „feslett erkölcsű ember” szerepében, e gondoskodás börtönében létezett. A belső fordulatot a Dunya tiszta lénye iránt felébredő igaz szerelem érzése idézi elő, amely hirtelen elviselhetetlenné teszi az eddigi „édes szabadságot”. Bár Szvidrigajlov felesége halálában játszott szerepe homályban marad, Marfa Petrovna kísértetként való visszajárása jelzi a metafizikai ébredés és a valódi lelkiismeret-furdalás kezdetét.

⁴⁸⁷ Vö.: „Márpedig ha egy lány megsajnál valakit, akkor már komoly veszedelem van. Mert akkor, ugye, vágyik »megmenteni«, észre téríteni, erkölcsileg megszilárdítani, nemesebb célok felé fordítani, és így új életre, új tevékenységre serkenteni.” BB, 477–478.

Szvidrigajlov meghasonlását valójában tehát az okozza, hogy akarata ellenére válik alanyává egy olyan érzékeken túli, autentikus szeretetnek, amely összeegyeztethetetlen addigi individualista praxisával. Emiatt van, hogy a Dunya elleni abúzus módszeresen megtervezett alkalmával a hős már képtelen a hatalmi aktus végrehajtására, a leány szerelméért való kétségbeesett könyörgése pedig az autoszótéria (önmegváltás) végzetes kudarcának explicit beismerésével egyenértékű. Ezen a ponton a karakter ontológiai értelemben is méltatlanná válik saját „típusnévéhez”. Az orosz kritikai szövegkiadás megjegyzése szerint a „Szvidrigajlov” név a vidékre ráunt jó módú, de rosszándékú; kéjsóvár és becstelen nemesember típusneveként szerepel a műben, aki mondhatni unalmában követ el különféle gaztetteket – egyszerűen azért, mert megteheti, mert hatalma/vagyona van hozzá.⁴⁸⁸ Ugyanerre a szemantikára a regényszöveg direktben is ráerősít, amikor Raszkolnyikov a K... fasorban Szvidrigajlovként szólít meg egy teljesen ismeretlen embert, pusztán annak aktuális rossz szándékát felismerve (BB, 49.). A névelem ilyen értelemben vett szemantikai kiürítése átadja a helyet az esendő személynek: Szvidrigajlov számára az eddig sikeres gondolkodásmód – mely az életet és az emberi kapcsolatokat pusztán tranzakcióként kezelte – a valódi szeretet tapasztalata mellett fenntarthatatlan.⁴⁸⁹

Ebben az értelemben Szvidrigajlov tehát Raszkolnyikov előtt jár: a Dunya iránt érzett érzelem szubverzív módon zilálja szét korábban stabilnak hitt énképét és létmódját. Mivel azonban e szeretet nem nyer viszonzást, Szvidrigajlov számára örökre elveszett a konfesszió és a megbocsátás evilági lehetősége. Raszkolnyikov ezzel szemben ugyanezt a lehetőséget anticipált módon kapja meg Szonyától, aki a bűnbánat intermediális csatornájává válik: „Szonya volt az első, akinek meggyónt, őbenne kereste az embert, amikor szüksége volt embertársra, és Szonya követni fogja, akárhova vesse is a sors.”⁴⁹⁰ Ám a bűnös ideológiával való valódi szembefordulás Raszkolnyikovnál is csak abban a pillanatban válik egzisztenciális valósággá – s ezt rögzíti többek között az Epilógus –, amikor a teória absztrakcióját felváltja a Szonya iránti szeretet megélése. Ez az a belső fordulat, ami nem csupán a főhős szubjektumát, de a környező valóságot is azonnal megváltoztatja: „Aznapi szinte más szemmel nézték

⁴⁸⁸ Charles E. Passage, *Character Names in Dostoevsky's Fiction* (Ann Arbor: Ardis, 1982), 62.

⁴⁸⁹ „Dosztojevszkij művészetének pátosát mind formai, mind tartalmi vonatkozásban az ember – a tökéletes viszonyokat alkotó emberi viszonyok és a bennük megjelenő emberi értékek – eldologiasodása ellen vívott küzdelem adja meg. [...] Dosztojevszkij rendkívüli éleslátással vette észre, hogyan hatja át az ember eldologiasodott értéknivellálása kora életét és az emberi gondolkodás legmélyebb alapjait.” Mihail Bahtyin, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, 81–82.

⁴⁹⁰ BB 525.

rabtársai, addig ellenségei. Ő szólt hozzájuk, és barátságosan feleltek neki. Ez feltűnt neki. Hiszen nem is lehet másként. Vagy talán nem kell mindennek megváltoznia most?”⁴⁹¹

Szvidrigajlov karakterét a szakirodalmi hagyomány gyakran redukálja a „negatív hőstípusra”, vagy Raszkolnyikov sötétebb alteregójára, ám a regény antropológiai horizontja ennél jóval rétegzettebb. Szvidrigajlov éppoly esendő és emberi szubjektum, mint a bűnhődés útját járó főhős; Marmeladov mellett ráadásul ő az egyetlen, aki képes a krisztusi *Ecce homo* gesztusával reflektálni saját állapotára: „én is csak ember volnék, et nihil humanum...”.⁴⁹² Ebben az értelemben Szvidrigajlov alakja Dosztojevszkij formálódó keresztény antropológiájának egyik legfontosabb referenciapontja. Vagyonának önzetlen – s Dunya visszautasítása után immár teljesen érdekmentes – szétosztásával valójában Raszkolnyikov elbukott filantróp tervét realizálja, öngyilkossága pedig olyan „iránymutató áldozat”, amely a főhős számára is bizonyítja a radikális individualizmus fenntarthatatlanságát.⁴⁹³ A karakter sorsa a legvégső stádiumban – paradox módon – szinte szóról szóra követi a krisztusi evangélium radikális felszólítását: »Add el mindenedet, amid van, és oszd el a szegényeknek, és kincsed lesz a mennyországban; és jer, kövess engem.« (Lk 18,22). Fontos ugyanakkor, hogy Szvidrigajlov »követése« megáll az esztétikai idill (Elysium) kapujában: az ő áldozata teszi lehetővé Raszkolnyikov számára, hogy a beismerő vallomás és a bűnhődés útján keresztül végül eljusson a valódi, jánosi értelemben vett feltámadáshoz.

Poétikai szempontból leginkább azt mondhatnánk, Szvidrigajlov sorsa a névszemantikai rehabilitáció tökéletes példázata. Miután méltatlanná vált a „Szvidrigajlov” név által hordozott jelentéstartalomhoz, halálában visszatál személynevének eredeti, metaforikus funkciójához, mintegy poétikai előképként szolgálva Raszkolnyikov számára is. Bár a kegyelem elnyerhetősége nem irodalomtudományi kérdés, a regény szövegszerűsége Szvidrigajlov túlvilági sorsa felől nem hagy kétséget. Személyneve alapján ugyanis maga sem más, mint a raszkolnyikovi értelemben vett „elveszett naiv lélek”: az Arkagyij név az antik mitológiai *Arcas* oroszított formája: Zeus és Khallisztó (a „Legszebb”) fia, Árkádia aranykori népének mitikus őse. Ennek a névelemnek megfelelően Szvidrigajlov esztétikai fogékonysága túlmutat a pusztá karakterjellemzésen: a festészet, s a drezdai Sistina

⁴⁹¹ BB 552.

⁴⁹² BB 280. Az eredeti Terencius-idézet így hangzik: „Homo sum, humani nihil a me alienum puto.” = Ember vagyok, úgy gondolom tehát, semmi emberi dolog sem idegen tőlem. (saját fordításom – L. L.). Vö.: „Pszichológusnak neveznek: nem igaz, csak realista vagyok, a szó legmagasabb értelmében, mert az emberi lélek teljes mélységét ábrázolom.” „A teljes realizmusban megtalálni az emberben az embert. Ez mindenekelőtt orosz vonás, és ebben az értelemben persze népi vagyok (mert irányom a keresztény népi szellem mélyéből fakad) – bár nem ismert a mostani orosz nép, de ismerni fog az eljövendő nép.” TLV 364.

⁴⁹³ Ehhez lásd pl.: R. E. Richardson, „Svidrigailov and the 'Performing Self'”, *Slavic Review* 46, no. 3–4 (1987): 552.

Madonna⁴⁹⁴, de mindenekelőtt Schiller iránti teljesen explicit rajongása („...szereti Schillert? Én rajongok érte.”⁴⁹⁵) valamint a szerencsejáték és az érzéki kicsapongás ambivalenciája a szerző, Dosztojevszkij saját autobiográfiai projekcióiként azonosíthatók. Ez az esztétikai hódolat és az egzisztenciális határhelyzetek közötti feszültség Szvidrigajlovot a szerző egyik legszemélyesebb, önreflexív alakjává emeli, akinek sorsa ily módon nem csupán fikciós konstrukció, hanem a bűn és a szakrális szépség közötti dosztojevszkiji vívódás egyik legközvetlenebb reprezentációja. A sorsát megpecsételő Ivanovics (János / *Iōánnēs* – „kegyelmes az Úr”) apai név implikatív szemantikáját a karakter halálának szövegkontextusa hitelesíti. A homéroszi voyage-hagyomány, mely szerint Akhilleusz az alvilági Elysium-szigetek, a boldogok fejedelme lett,⁴⁹⁶ Szvidrigajlov pályafutásának utolsó, metonimikus jelenetében aktiválódik. A tűzoltótorony őre az Achilles-sisak révén azonosítódik a mitikus alakkal: „Szvidrigajlov és Achilles egy darabig szóltalanul nézték egymást”⁴⁹⁷. Az Akhilleusz által „felügyelt” öngyilkosság így a voyage-metaforika teljeskörű beteljesítése: Szvidrigajlovot maga a boldogok fejedelme kíséri át a másvilágra. Szimbolikus értelemben Szvidrigajlov sorsában Dosztojevszkij tehát éppen a schilleri idill-teória legfőbb esztétikai követelményének tesz eleget: az embert, „aki Árkádiába bizonyosan nem térhet már vissza, elvezeti [...] Elysiumba”.

Igaz ugyan, hogy ez a megoldás a krisztusi feltámadás fényében még korántsem nevezhető teljesnek – inkább a romantikus „Atlantisz megkeresztelésének” tekinthető –, poétikai értelemben azonban mégiscsak felszabadítja a teret Raszkolnyikov előtt. A főhős ugyanis éppen Szvidrigajlov halálának radikális tanulságán keresztül ébred rá saját elméleti konstrukcióinak tarthatatlanságára. Az öngyilkosság elutasítása a Néva felett nem gyávaság, hanem az első öntudatlan lépés a transzcendens létezés felé; annak felismerése, hogy az egyéni önmegváltás (autoszótéria) útja – melyet Szvidrigajlov végigjárt – a „teljes pusztulásba”

⁴⁹⁴ „A klasszikus kultúra legmagasabb szimbóluma”, melynek csodálatában az oroszok is örömmel osztoztak Európa nyugati felével, és amely romantikus képzeletük számára az ideális szépség kvintesszenciáját adta, Raffaello Sixtuszi Madonnája volt, melyet 1754-től Drezdában látogathatott a nagyközönség. Az ötvenes évek végére a festmény valóban az orosz romantika ikonjává lett; Dosztojevszkijnek szokása volt óráig elállodgálni a kép előtt, de saját otthoni íróasztala fölött is ott lógott a festmény egy kicsinyített másolata („mint a hit és a szépség kombinációjának szimbóluma, amelytől a világ megmentését remélte”). A festményre irányuló kiemelt kulturális figyelem az orosz nihilistákat és szocialistákat természetesen arra készítette, hogy elítéljék. 1847-ben Belinszkij még csak hideg arisztokratizmussal vádolta a Madonnát, amellyel a plebejusok távoli tömegére letekint. Az ötvenes évek közepén Dmitrij Piszarev már egyenesen azt állította, hogy „egy szentpétervári szakácsnő többet tett az emberiségért, mint Raffaello.” James H. Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (New York: Alfred A. Knopf, 1966), 348–349.

⁴⁹⁵ BB 474.

⁴⁹⁶ Homérosz, *Odüsszeia*, XI, 467–491.

⁴⁹⁷ BB 514.

(Schiller) vezet. Dosztojevszkij az Epilógusban ezt a poétikai és ontológiai határvonalat is rögzíti:

És még egy gondolat kínozza: hogy mért nem végzett magával akkor? Mért választotta inkább a beismerő vallomást, amikor ott állt a víz felett? Annyira erős benne az élni vágyás, olyan nehéz ezt leküzdeni? Szvidrigajlov leküzdötte, pedig félt a haláltól. Gyötörte magát ezzel a kérdéssel, és nem ébredt rá, hogy talán már akkor, mikor ott állt a Néva felett, megérezte, micsoda mélységes hazugság rejlik benne és a gondolkodásában. Nem értette, hogy ez az érzés már egy eljövendő életfordulatnak, feltámadásának, jövendő új létszemléletének a hírnöke lehetett.⁴⁹⁸

5.2. A schilleri „szép lélek” dosztojevszkiji torzulása és egzisztenciális átalakulásának poétikai stációi

A schilleri „szép lélek” dosztojevszkiji recepciójának ambivalens és kritikai jellegére a szakirodalom is több ízben rámutatott. Aleksandr B. Krinitsyn elemzése szerint a „schöne Seele” eszményének Dosztojevszkijnél már nem pusztán affirmatív, hanem ironikusan és kritikusan reflektált formái jelennek meg: a „szép lelkek” idealizmusa könnyen válik öncsalássá, sőt a manipuláció és kiszolgáltatottság forrásává.⁴⁹⁹ Amint azt korábban, a *Megalázottak és megszorítottak* elemzése során is láthattuk, a fogalom már első megjelenésekor sem tiszta, hanem eleve egy fajta ironikus eltávolítással terhelt formában kerül be a dosztojevszkiji szövegvilágba.

5.2.1. Dunya: a „szép lélek”-szerep meghaladása

Avdotya Romanovna Raszkolnyikova karaktere a regény kezdetén a bátyjához hasonló ontológiai hasadtság állapotában jelenik meg. Noha neve (Авдотья; gör. Εὐδοξία = 'tekintély, józan ítélet, helyes döntés') a szuverén egzisztenciális választás képességét implikálja, a cselekmény indításakor még ő sem méltó e név szemantikai tartalmához; fejlődéstörténete ennek a tisztánlátásnak újbóli, magasabb szintű elnyerését jelenti. Kezdetben még az ő gondolkodását is ugyanaz a romantikus egoizmus és felsőbbrendűségi tudat határozza meg, amely úgy tűnik, a Raszkolnyikov-család közös „szellemi öröksége”. Erre maga Pulherija Alekszandrovna is rámutat:

⁴⁹⁸ BB 547.

⁴⁹⁹ А. Б. Криницын, „Шиллеровские мотивы в 'Преступлении и наказании' Ф. М. Достоевского,” 133–134.

Tudod, ahogy most elnéztelek benneteket, tökéletes hasonmása vagy, nem is annyira arcra, mint inkább lélekben. Éppen olyan melankolikus, komor és lobbanékony, éppen olyan gőgös és nagylelkű vagy te is. De ugye, nem igaz, hogy önző? Ugye, nem Dunyecskám?⁵⁰⁰

A történet előrehaladtával nyilvánvalóvá válik, hogy az anya és lánya által közösen gyakorolt, látszólag érdekmentes mártíromság valójában az önhittségből fakadó fölényeskedő önzés rejtett formája. Ez a magatartásforma ugyanis nemcsak a feláldozottat emészt fel erkölcsileg, hanem a kedvezményezettet is állandó adósság- és bűntudat-spirálba kényszeríti („Csak te légy boldog, akkor mi is boldogok leszünk”⁵⁰¹). Raszkolnyikov belső monológja kíméletlen pontossággal leplezi le ezt a morális kazuisztikát, amely a Pjotr Petrovics Luzsinnal kötendő házasságot – a társadalmi konvenciók szerinti „erényes önfeláldozást” – a szubjektum áruba bocsátásaként értelmezi:

Egy kedves, egy rajongva szeretett emberért eladja magát! Lám, ennyi az egész ravaszság! A testvéreért, anyjáért eladja magát, mindent kész odaadni! Igen, ha erről van szó, még erkölcsi tisztaságunkat is eladjuk, szabadságunkat, nyugalunkat, lelkiismeretünket is zsibvásárra dobjuk. Vesszen az egész élet! Csak ő, az imádott lény boldog legyen! Sőt, mi több, kidolgozzuk a magunk kazuisztikáját, követjük a jezsuita példát, és ideg-óraig meg is nyugtatjuk magunkat, elhisszük, hogy így kellett cselekednünk. Igen, kellett, a jó cél érdekében. Ilyenek vagyunk bizony, és így minden világos, mint a nap. Világos, hogy aki itt szóban forog, a fő személy, senki más, mint Rogyion Romanovics Raszkolnyikov. Hát hogyne, mikor így megalapozhatjuk a szerencsését, megtarthatjuk az egyetemen, társtulajdonossá tehetjük az ügyvédi irodában, egész jövőjét biztosíthatjuk, sőt, később vagyont is szerezhet, tekintélyes, köztisztelőben álló férfiú lehet belőle, ki tudja, talán nagy emberként végzi életét! No és az anya? Ó, hiszen Rogyáról van szó, az ő drága, egyetlen Rogyájáról, elsőszülöttjéről! Hogyne áldozna fel egy ilyen fiúért akár egy ilyen lányt is! Ó, ti drága, igazságtalan szívek!⁵⁰²

Raszkolnyikov felismerése rávilágít, hogy a Luzsinnal kötendő házasság – amelyet a polgári erkölcs erényes önfeláldozásként legitimál – valójában a belső szabadság feladását jelenti. A regény morális logikája ezen a ponton teljesen felülírja tehát a polgári erkölcs hazug hierarchiáját: míg Szonya a pusztai fizikai létfenntartásért „csupán” testét bocsátja áruba (múlандó javak), addig Dunya a jólétért és bátyja karrierjéért saját halhatatlan lelkét és belső szabadságát (örökkévaló értékek) készül eladni. A „Luzsinnék tisztasága” (BB, 46) ebben az értelemben valóban aljasabb tehát, mert tudatos és spekulatív szubjektum-áruba bocsátáson alapul. Ahogy arra Hamvas Béla is rámutat, Dunya itt pontosan ugyanazt az árulást követi el önmaga ellen, mint Raszkolnyikov a gyilkossággal: feláldozza a transzcendenssel való kapcsolatát egy világi ideál oltárán. A hamvasi distinkció kulcsfontosságú a jelenet értelmezésében:

⁵⁰⁰ BB 239.

⁵⁰¹ BB 41.

⁵⁰² BB 45–46.

A kérdés, amit Don Quijote és Hamlet feltesz: köteles-e az ember a közösségért valamely ideál nevében életét feláldozni? Válasz: Igen. Köteles feláldozni ideál nélkül is hűségből jólétét, munkáját, vagyonát, idejét, erejét, biztonságát, nyugalmaát, szóval köteles feláldozni mindazt, ami objektíválható és külső kényszer alatt áll és állhat, mert annak eredete mind külső (a császárnak, ami a császáré). Köteles-e az ember valamely ideál nevében feláldozni morálját, lelkiismeretét, tisztaságát, intaktságát, gondolatait, karakterét? Válasz: Nem. Ez az, amit nem szabad. (Istennek, ami Istené.) Aki ezt megteszi, árulást követ el. Nem önmaga ellen, ami elég baj lenne, nem a közösség ellen, ami szintén baj, hanem az igazság ellen, amelynél nagyobb baj egyáltalán nincs.⁵⁰³

Dunya útja ezért valóban a „helyes döntéshez” (Eudoxia) való visszatalálás: annak felismerése, hogy a szubjektum intaktsága nem képezheti alku tárgyát semmilyen „nemes cél” érdekében. A narratívát megelőző eseményhorizontban Dunya – a bátyjához hasonlóan – két ízben is saját (elképzel) felsőbbrendűségi tudatának áldozatává válik. Pulherija Alekszandrovna levele rávilágít, hogy Szvidrigajlov melletti „nevelői” szerepvállalása szintén egyfajta térítői kísérlet volt: a „szép lélek” göggyével próbálja meg a másikat erkölcsileg felemelni. Ez a kudarc azonban nem vezet azonnali felismeréshez. A folyamat a Luzsinnal kötendő házasság tervében teljesedik ki. Ez a „keresztényinek álcázott önfeladás” szintén megbocsáthatatlan hübrisz: Dunya saját erkölcsi integritását feláldozva kívánja biztosítani családjá boldogulását. Ebben az értelemben Dunya viselkedése szemmel láthatóan a „raszkolnyikovi mintát” követi, amennyiben mindketten a kegyelem működését próbálják egyéni áldozattal helyettesíteni. Dunya valódi egzisztenciális transzformációja a regény jelen idejében, a krízishelyzetek hatására következik be. Luzsinnal való házassági tervének álságos és mélyen visszataszító voltára egyfelől maga Raszkolnyikov mutat rá a Luzsinnal való végső szakítást előidéző, ominózus beszélgetés alkalmával: „»Még most sem szégyelled magad, Dunya?« kérdezte Raszkolnyikov. »De szégyellem!« felelte az, sápadtan a haragtól. »Távozzék Pjotr Petrovics!«»⁵⁰⁴

A Szvidrigajlovval való végső konfrontáció során már saját erejéből lesz képes meghaladni korábbi önmagát: a pisztoly letétele nem a gyengeség, hanem a szuverén etikai döntés pillanata. Dunya elutasítja a sértett gyilkos szerepkörét, és vállalja a „megalázott és megszomorított” áldozat kiszolgáltatottságát. Ez a belső szemléletváltás – a göggy felszámolása – teszi őt alkalmassá arra, hogy többé Raszkolnyikovot se csak egy „esztétikai ideálként” lássa,

⁵⁰³ *Regényelméleti fragmentum, i. m.*, 239. Hamvas Béla gondolatmenete ugyan nem kifejezetten regényelméleti keretben fogalmazódik meg, azonban – amint arra Kovács Árpád rámutat – fragmentumai a modern regény poétikai működésének értelmezésében is termékenyen alkalmazhatók. Hamvas vallomás- és dialógusfogalma a szubjektum belső meghasonlottságát, valamint az önértelmezés dramatikus szerkezetét teszi láthatóvá, amely a dosztojevskiji regény egyik alapvető szervezőelveként is felfogható. E megközelítés különösen alkalmas annak leírására, miként válik a hős tudata önmaga számára is idegenné, és hogyan szerveződik a regény a belső beszéd, az önvád és az öngazolás egymásnak feszülő diskurzusaiként. Ehhez lásd Kovács Árpád írását: „Vallomás és dialógus: Max Scheler, Mihail Bahtyin és Hamvas Béla szemléletéről,” in *Diszkurzív poétika* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004), 282–292.

⁵⁰⁴ BB 304.

de gyarló, bűnös emberként is képes legyen szeretni és elfogadni őt. Ezt az „átváltozást” Raszkolnyikov a maga teljes közvetlenségében tapasztalja meg, s ez a tapasztalat válik a hős számára a befogadhatóság próbájává. Kezdetben Raszkolnyikov még a saját bűne miatti iszonyatot vetíti a hűgára, attól tartva, hogy egy érzelmi gesztus (egy ölelés vagy csók) Dunya számára utólag visszataszítóvá válik:

Volt egy pillanat (a legutolsó), amikor borzasztóan szeretne volna erősen magához ölelni, és *elbúcsúzni* tőle, sőt *megmondani* neki, de még arra se szánta rá magát, hogy kezet nyújtson.

»Ki tudja, később talán eszébe jut, hogy én most megöleltem, és megborad, azt mondja majd, hogy loptam a csókját!«

»És elviselné vajon? - kérdezte kicsivel azután magában. - Nem, ő nem viselné el, ezt nem bírna elviselni! Az ilyenek nem képesek erre...«⁵⁰⁵

Dunya válasza azonban a regény végén már a schilleri „széplélek” maszkját levetett, valódi krisztusi szeretet gesztusa, amely a közös szenvedésvállalásban oldja fel a bűn elszigeteltségét: „»Sírsz, Dunya, de tudnál-e kezet szorítani velem?« »Kétkednél benne?« Szorosan magához ölelte a bátyját. »Hát nem mosod le a bűnöd felét már azzal, hogy vállalod a szenvedést?« kiáltott fel, és ölelte, csókolta.»⁵⁰⁶ Ez a jelenet nem pusztán érzelmi feloldás, hanem olyan egzisztenciális fordulópont, amikor a „szép lélek” esztétikai tisztaságának helyét átveszi a bűnnel és szenvedéssel szolidáris szeretet.

Dunya esetében a Romanovna (Romanus) apai név pontosan ezt a poétikai és egzisztenciális minőségváltást prognosztizálja. Az Advotya (Eudoxia) név eredeti görög etimonja az archaikus, naiv egység állapotát, az ösztönös és morálisan még érintetlen létezést involválja. Ahogy azonban a hős a „műviség silány korának” (Schiller) határhelyzeteibe kényszerül – előbb Szvidrigajlov „térítőjeként”, majd Luzsin menyasszonyaként –, elkerülhetetlenül szembe kell néznie saját hasadtságával, a családját feszítő „mártír-egoizmussal”. Dunya útja ennek köszönhetően nem csupán a „helyes döntéshez” való visszatérésként írható le, hanem annak magasabb szinten való újrafelfedezéseként; ami valójában azt a belátást jelenti, hogy a szubjektum intaktsága (Isten része az emberben) nem képezheti alku tárgyát semmilyen „nemes cél” érdekében. Dunya karaktere ily módon a schilleri értelemben vett idealista (a költőiségtől mentes, de morálisan szuverén szentimentális természet) mintapéldájává válik, aki „az ész szükségszerűsége által határozza meg magát”, és nem elégszik meg a feltételes tapasztalattal, hanem a feltétlen törvényhez igazítja cselekvéseit.

⁵⁰⁵ BB 428.

⁵⁰⁶ BB 516.

Ez a morális orientáció teszi lehetővé számára, hogy döntéseiben következetesen a „jó” eszméjét érvényesítse, függetlenül a gyakorlati hasznosság szempontjaitól.⁵⁰⁷

Ezen a ponton válik nevének metaforikus jelentéstartalma (helyes ítélet) egzisztenciális valósággá: csak e transzformáció után válhat Razumihin, a schilleri értelemben vett „természetes realista” (költőiségtől mentes naiv természet) méltó párjává. A névszemantikai rehabilitáció beteljesülését a majdani házasságkötés pillanata pecsételi meg, amikor Advotya Romanovna a Raszkolnyikova családnevet Razumihinára cseréli fel. Ez a névváltoztatás poétikai értelemben a genealógiai „hasadtság” (*raszkol*) és a pusztító mártír-egoizmus végleges felszámolását jelenti: a „helyes döntés” tudatosságával felruházott idealista (*Eudoxia Romanovna*) sorsa így egyesül a „józan ész” (*razum*) realista hordozójával. Dunya ezzel nem csupán polgári állapotot, hanem ontológiai státuszt is vált, hiszen ebben az egyesülésben jön létre az a szintézis, amely a regény világában az egyetlen életképes közösségi modellként jelenik meg: természet és eszmény, reflexió és élet egysége.

5.2.2. Pulherija Alekszandrovna: a „szép lélek” statikus torzulása

Dunyával szemben Pulherija Alekszandrovna Raszkolnyikova képtelen marad az önreflexióra; alakja a projektív idealizáció, azaz a „schilleri széplelkek” tragikusan statikus inkarnációja. Névszemantikája egyértelműen dekódolja is ezt a végzetet: a Pulherija (lat. *pulcher* – szép, pompás) és az Alekszandrovna (gör. *Alexandrosz* – férfivédelmező) nevek a valóságtól elzárkózó, az „érem másik oldalát” tudatosan elfedő attitűdöt jelölik.⁵⁰⁸ Pulherija számára Raszkolnyikov nem autonóm személyiség, hanem egy olyan bálvány, akinek esendőségét a végsőig tagadja. Ezt a viselkedésmódot Raszkolnyikov már a regény legelső részében leleplezi, amíg azonban Dunya képessé válik a hasadtságból való gyógyulásra, addig az anyja beleragad ebbe a romantikus felsőbbrendűség-érzésbe.

Így vannak ezek a schilleri széplelkek mindig: utolsó pillanatig pávatollakkal ékesítik az embereket, utolsó pillanatig jóra számítanak és nem rosszra, és noha titokban sejtik, hogy az érem a másik oldalára fordul, ezt a világezt ki nem mondják, erre még gondolni sem akarnak, kézzel-

⁵⁰⁷ Schiller, 264–365.

⁵⁰⁸ A dosztojevszkiji „kontraszt” (ld. Tinyanov) az alakformálásban itt is érvényesül: az olvasó nem tudja Pulherija figurája kapcsán nem felidézni Gogol *Régimódi földesurak* című kisregényének Pulherija Ivanovnáját, aki ugyancsak minimum kétszeresen kódolt: egyfelől a görög Baucisz, másfelől a vidéki babonás-mitikus világgéppel rendelkező öregasszony kombinációja.

lábbal tiltakoznak az igazság ellen, egészen addig a pillanatig, amíg a felékesített ember saját kezűleg fricskát nem ad nekik.⁵⁰⁹

Az anya tragédiája a romantikus egoizmus, vagyis saját(jai) erényességére való büszkeség és ugyanezen a bizonyosságon alapuló felsőbbrendűségi érzés, patológiás végkifejlete: inkább a tébolyba menekül, semmint, hogy szembesüljön a családi nimbusz felbomlásával. Sorsában a regény azt mutatja meg, hogy az idealizálás nem azonos a szeretettel, hanem a valóság önzésen alapuló elutasítása: az anya nem képes olyannak látni a fiát, amilyen valójában. A „fiú-ideát” oltalmazó, „szép” és „pompás” énkép fenntartása érdekében egy fokozatosan kiépülő párhuzamos narratívába húzódik vissza, amelyben az igazság elől a delírium magányába menekül. Halála így az önhazugságban töltött élet szükségszerű lezárásává válik, amely éles kontrasztban áll Dunya és Raszkolnyikov szenvedésen keresztül kivívott, katartikus átalakulásával:

Pulherija Alexandrovna egy szót se kérdezett sem akkor sem azután. Ellenben kiderült, hogy megvan neki a maga saját története a fia hirtelen elutazásáról. [...] Erősítette Razumihinnek, hogy Rogya idővel államférfi lesz, a cikke és fényes írói tehetsége bizonyosság erre [...] de hogy a fia most hol van, azt mégse kérdezte jóformán soha, holott észre kellett vennie, hogy ezt a témát szánt szándékkal kerülik előtte [...] zakadatlanul képzelődött, hol örömteli álmodozással, hol sírva; éjszaka rosszul lett, reggelre lázas volt, félrebeszélt. [...] A delíriumában feltörő szavakból megtudták, hogy még sokkal, de sokkal többet sejtett fia borzalmas sorsáról, mintsem hitték.⁵¹⁰

5.2.3. Katyerina Ivanovna: a „szép lélek” katarzisa a szétesésben

A regény poétikai rendszerében a schilleri „szép lelkek” tipológiája Katyerina Ivanovna alakjával válik teljessé, aki egyfajta harmadik utat képvisel a csoporton belül. Míg Dunya képes a morális katarzis által meghaladni e kategória gögjét, Pulherija Alekszandrovna pedig belepusztul a valóság tagadásába, addig Katyerina Ivanovna sorsa a szembesülés és a belátás drámája. Az ő útja – Szvidrigajlovéhoz hasonlóan – a végletes fizikai és mentális összeomlás határán vezet el az önhazugságok felszámolásához.

Katyerina Ivanovna „pávatollai” a nemesi származás és a „dicsérő oklevél” fétiseiben öltöttek testet, melyekkel kétségbeesetten próbálta elfedni a Marmeladovval kötött, s a férfi iránta érzett sajnálatán alapuló házasság és a nyomor ontológiai mocsarát. Az ő tragédiája azonban nem torkollik Raszkolnyikov anyjához hasonló, néma delíriumba; halála előtti végső

⁵⁰⁹ BB 44.

⁵¹⁰ bb 540–543.

„performansa” – a gyermekekkel való utcai koldulás – valójában egyfajta szakrális Canossa-járás. Ebben a totális társadalmi és emberi megalázottságban, a büszkeség utolsó bástyáinak leomlásakor Katyerina Ivanovna végre képessé válik kimondani az igazságot. („Hát itt lakol, Szonya! Sose voltam nálad... most mégis eljutottam hozzád... Ránézett, szenvedő arccal. - Kiszíttuk a véredet, Szonya... Polja, Lina, Kolja, gyertek ide... No, itt van mind, Szonya, vedd át őket, kézből kézbe... mert én befejeztem... Vége a bálnak!”⁵¹¹ Ez a pillanat a hamvasi értelemben vett konfesszió „plebejus variánsa”: a „dicsérő oklevél” nevetségessé válása mellett megjelenik a bűnbánat és a megbocsátás gesztusa. Amikor a haldokló nő rábízta gyermekeit Szonyára, s elismeri saját felelősségét a család tragédiájában, valójában kilép a „szép lélek” hamis szerepköréből. Ezzel a gesztussal válik méltóvá az Ivanovna (*Iőánnēs* – „kegyelmes az Úr”) apai névben rejlő implikatív ígéretre: a szörnyű élethazugság ellenére az ő sorsa is a feloldozás irányába mutat. Katyerina Ivanovna tehát nem haladja meg saját korlátait, mint Dunya, ám nem is tagadja el őket, mint Pulherija; ő a belátás katarziséban keresztül nyeri el a jogot a névszemantikai rehabilitációra.

Épp emiatt fontos, hogy Katyerina Ivanovna sorsa a regény belső vitarendszerében Raszkolnyikov szívtelen, racionális prognózisának próbaköveként tételeződik. A hős korábban egyfajta gonosz kárörömmel és determinisztikus bizonyossággal vázolta fel Szonyának az anya és a gyermekek elkerülhetetlen pusztulását, tagadva minden transzcendens védelmet:

»Polenka, persze, ugyanerre az útra kerül« csattant fel a másik.
 »Nem, nem, az nem lehet! Nem lehet!« jajdult fel kétségbeesetten a lány, mint akit késsel megsebeztek. »Az Isten... az Isten nem enged ilyen szörnyűséget!«
 »Éppen eleget megenged.«
 »Nem, nem, őt megvédi! Isten megvédi!« hajtogatta Szonya félig önkívületben.
 »És ha az az Isten nincs is?« mondta Raszkolnyikov valami gonosz kárörömmel, és elnevette magát, úgy nézett rá.⁵¹²

Katyerina Ivanovna halála látszólag szóról szóra beigazolja Raszkolnyikov sötét jóslatát, ám poétikai értelemben a jelenet éppen a racionális gőg cáfolatává válik. Abban a pillanatban ugyanis, amikor Katyerina Ivanovna koldusként az utcára lépve – minden korábbi schilleri büszkeségét feladva – a nyilvánosság előtt is vállalja teljes emberi megalázottságát és tehetetlenségét, a regényben megszólal az isteni gondviselés. Az a pillanat, amikor a nő utolsó leheletével a világba kiáltja saját nyomorát, paradox módon éppen Szonya fohászainak beteljesülését hozza el. A gondviselés itt a dosztojevszkiji „kegyelem paradoxona” szerint éppen a legkevésbé várt forrásból, Szvidrigajlov hangján és anyagi segítségén keresztül

⁵¹¹ BB 435–436.

⁵¹² BB 321.

avatkozik be. Raszkolnyikov legnagyobb megdöbbenésére a „gonosz” gazdag ember válik azzá az ágenssé, aki kimentí az árvákat a mocsárból, igazolva, hogy ott, ahol az emberi értelem már csak a megsemmisülést látja, a hit és az alázat képes megnyitni a megváltás útját. Katyerina Ivanovna tragikus halála tehát nem a nihilizmus diadala, hanem a gőg felszámolásának szakrális eseménye, amely az egyéni tragédián keresztül végül a közösségi megmaradást szolgálja.

5.3. Bibliai intertextusok és szakrális névszemantika a történetképzésben

Peeter Torop megállapítása szerint „Raszkolnyikov útja az embertől Istenig, illetve kapcsolata a többi hőssel az intertextuális tér határai között valóban az emberi lélekről, az ember titkáról szóló univerzális műalkotássá változtatja a regényt.”⁵¹³ Megállapítása szerint a *Bűn és bűnhődés* regényvilágában három, egymással kölcsönösen összefüggő szintet különíthető el: a topográfiai kronotoposz, a pszichológiai kronotoposz és a metafizikai kronotoposz. A térben és időben konkrét történések, illetve a hősök tudatában vagy tudattalanjában végbemenő folyamatok és változások, melyek az „antropocentrikus” szférát képviselik, a regény metafizikai kronotoposzában szembeállítódnak a szakrális és szakralizált ideákkal. Torop ez utóbbit elsősorban a *Szentírás* világában látja megtestesülni. A két világ között a szövegsemantika közvetít, melyet elsősorban a bibliai intertextusokban és a nevek szemantikájában tudunk megragadni.

5.3.1. Raszkolnyikov átalakulástörténete a két bibliai Lázár történetének tükrében

Raszkolnyikov (раскольник – ’szakadár’) meghasonlottságának nem pusztán kísérőjelensége, hanem egyik alapvető oka a hit radikális megrendülése. A regény tanúsága szerint a hős egzisztenciális szinten kérdőjelezi meg az isteni gondviselés létét. Kételye nem passzív bizonytalanság, hanem aktív tagadás, amely saját értelmét állítja a transzcendens rend

⁵¹³ Peeter Torop, „A hősök átlényegülése F. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében,” ford. Kocsis Géza, in *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, II, szerk. Kroó Katalin (Budapest: [s.n.], 2006), 510.

helyébe.⁵¹⁴ Ennek a pozíciónak paradigmatis megfogalmazása a Szonjával folytatott dialógusban hangzik el: »És ha az az Isten nincs is?« (BB, 321.) A kérdés retorikai formája valójában állítás: Raszkolnyikov nem egyszerűen kételkedik Isten létezésében, hanem az isteni gondviselés lehetőségét mint illúziót leplezi le, miközben kárörvendő nevetése a morális rend felfüggesztésének gesztusává válik. Az a kijelentése, hogy „éppen eleget megenged”, már egy olyan világképet implikál, amelyben a rossz jelenléte az isteni igazságosság cáfolataként értelmeződik. Ebben az összefüggésben nyer különös jelentőséget a Lázár-motívum korai felbukkanása.⁵¹⁵

A név a héber Eleázár („Isten megsegít”) rövidült formája, s már önmagában is a regény egyik alapkérdését sűríti magába: vajon létezik-e egyáltalán olyan transzcendens instancia, amely „segít”, vagy az ember teljes mértékben önmagára van utalva.⁵¹⁶ Raszkolnyikov kísérlete épp ennek a kérdésnek sajátos végiggondolása: a szubjektum önmaga számára kíván törvényt adni, s ezzel végső soron a megváltás lehetőségét is mintegy saját hatáskörébe vonja. Fontos azonban pontosítani, hogy a regényben elsőként felidézett Lázár-alak nem a János-evangélium feltámasztott Lázárja, hanem a Lukács evangéliumában szereplő „szegény Lázár” példázatának figurája: Luk 16, 19 – 31.⁵¹⁷ Ez a Lázár egész életében szenvedő, kiszolgáltatott koldus, aki csak a halál után, a túlvilágon nyeri el vigasztalását, míg a gazdag ember elkárhozik. A történet alapvető tanulsága tehát az evilági szenvedés türelmes elfogadása és az eszkatologikus igazságszolgáltatásba vetett hit. Ezzel szemben a regényben explicit módon később megjelenő, János-evangéliumából ismert Lázár-történet már nem pusztán a túlvilági vigasz ígérétét hordozza, hanem az evilági újjászületés spirituális lehetőségét nyitja meg: a feltámasztás itt a hit által közvetített, jelen idejű átalakulás modelljévé válik. A két narratíva közötti különbség tehát alapvető: míg Lukácsnál a hangsúly a passzív szenvedésen és az ítéleten van, addig Jánosnál az aktív, kegyelem által közvetített újjászületésen. Raszkolnyikov alakja e két paradigma között helyezkedik el a regényben.

⁵¹⁴ Erről ld. Vatai László korai, ám annál mélyebb vallásbölcseleti értelmezését, Vatai László, „Az autonóm embertől a megtérésig,” in *A szubjektív életérzés filozófiája* ([1942] Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1992), 28–171. A hit és a ráció viszonyát tárgyalja Lev Sesztov is *Dosztojevszkij és Nietzsche* (Budapest: Európa, 1991) című művében, valamint Nyikolaj Bergyajev *Dosztojevszkij világszemlélete* (Budapest: Európa, 1993) című monográfiájában.

⁵¹⁵ Torop úgy fogalmaz, hogy ha „Raszkolnyikov explicite Napóleon szerepében formálódik meg, akkor ezen felül implicit módon eljuttassa még Lázár és Krisztus szerepét is, ráadásul a fináléban az utóbbi dominál.” (Torop, „A hősök átlényegülése,” 513.)

⁵¹⁶ Vö.: „Ez az anyag már két éve érik a fejemben. [...] A regény közös címe: Egy nagy bűnös élete, de minden egyes elbeszélés külön címet fog viselni. A fő kérdés, amelyet végigvezetek az egész cikluson – az a bizonyos kérdés, amellyel egész életemben tudatosan és öntudatlanul gyöttrődtem –, és pedig az Isten létezése.” TLV 635.

⁵¹⁷ Erről ld. Torop, „A hősök átlényegülése,” 512; Kroó Katalin, „Raszkolnyikov gyilkosságának szemantikai minősítéséről a Bűn és bűnhődésben,” in *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, II, szerk. Kroó Katalin (Budapest: L'Harmattan / Bölcsész Konzorcium, 2006), 521–541.

A történet elején még a lukácsi Lázár megfelelőjeként jelenik meg: nyomorban él, beteg, elszigetelt, és a társadalom peremére szorul. Ez a „szegény Lázár”-állapot azonban nem marad stabil. A hős nem hajlandó elfogadni a szenvedés passzív modelljét, hanem saját kezébe kívánja venni sorsa alakítását: „Nem, nem, én csak egyszer élek, és soha többet: én nem akarom megvárni a »közboldogulást«. Magam is élni akarok, vagy akkor inkább ne is éljek!”⁵¹⁸ Ugyanakkor ezt a lázadást úgy próbálja igazolni, hogy közben megőrizze a későbbi üdvösség lehetőségét is „egyszerűen ezért, mert amit ő kitervelt, »nem bűn«”⁵¹⁹. A kísérlet azonban kudarcot vall: Raszkolnyikov nemcsak a törvényt lépi át, hanem saját létalapját is megingatja. Ezzel a „szegény Lázár” története zsákutcába jut, és éppen ez a kudarc teszi szükségessé annak felülírását.

Véleményem szerint a regény több ponton is tudatosítja ezt az átírási folyamatot. Először a harmadik rész ötödik fejezetében, a Porfirijjal való első találkozáskor, amikor Raszkolnyikov maga határozza el, hogy ezzel a „szegény Lázár-álarccal” próbálja majd félrevezetni a vizsgálóbíró:

«Этому тоже надо Лазаря петь, — думал он, бледнея и с постукивающим сердцем, — и натуральнее петь.»

»Ennek is *Lázár-éneket* zenghetek« gondolta sápadtan és erősen dobogó szívvel, »és minél természetesebben kell zengeni«. (saját fordítás)⁵²⁰

Ez a gesztus arra utal, hogy a hős saját szenvedését is instrumentálisan kezeli: a lukácsi Lázár figurája itt ugyanis már nyilvánvalóan nem autentikus létállapot (hiszen a rabló-gyilkosság elkövetése után vagyunk), hanem stratégiai póz. A korabeli orosz néphagyományban ismert Lázár-énekek kontextusa tovább erősíti ezt az értelmezést: „Lázár” itt nemcsak bibliai alak, hanem kulturálisan kódolt szerep, amely felvehető és eljátszható.⁵²¹ Porfirij azonban azonnal átlát ezen a szerepjátékon, és kérdéseivel fokozatosan lebontja azt. A dialógus során nem véletlenszerűen kérdez rá Raszkolnyikov hitére, hanem egy jól felépített teológiai ívet követ:

»Ön tehát mégis hisz az Új Jeruzsálemben?«

»Hiszek« felelte Raszkolnyikov határozottan. Most is, mint egész hosszú szónoklata közben, a földre nézett, a szőnyegnek egy kis foltját szemelte ki.

⁵¹⁸ BB 774.

⁵¹⁹ BB 73.

⁵²⁰ A magyar fordításban ez a bibliai utalás nem érzékelhető: „»Annak is jeremiádat fújhatok majd!« Elsápadt, és a szíve kalapált. »Mégpedig meggyőzően kell fűjni.« BB 246.

⁵²¹ Az ún. Lázár-ének az I. Péter uralkodását megelőző időkben közkedvelt zenei műfaj volt az egyszerű nép körében. Maguk a dalszövegek ugyancsak a bibliai történet alapján keletkeztek, s a 19. század vidéki Oroszországában számos változatban voltak közismertek. Ezek Dosztojevszkij nagy valószínűséggel maga is ismerte, ha nem gyermekkorból, akkor a szibériai munkatáborból, de még akár a *Vremja szerkesztőjeként* is. Lásd: Linda Ivanits, „The Other Lazarus in *Crime and Punishment*,” *The Russian Review* 61, no. 3 (2002): 341–357.

»És... Istenben is hisz? Bocsásson meg, hogy kíváncsiskodom.«
 »Hiszek« mondta újra, és felpillantott.
 »És Lázár feltámasztását is hiszi?«
 »Igen... Mért érdekli ez?«
 »Szó szerint hiszi?«
 »Szó szerint.«⁵²²

Ez a kérdéssor nem egyszerű provokáció, hanem a két Lázár-narratíva közötti különbség fokozatos feltárása. Az „Új Jeruzsálem” és az eszkatologikus igazságszolgáltatás felől indulva — amely a lukácsi példázat horizontját idézi — Porfirij eljut a jánosi Lázár feltámasztásának kérdéséig, amely már nem a halál utáni vigaszcsoportról, hanem az evilági újjászületés lehetőségéről szól. A hangsúly éppen ezen az elmozduláson van: míg a lukácsi paradigma a szenvedés passzív elfogadását és a túlvilági igazságszolgáltatásba vetett hitet feltételezi, addig a jánosi narratíva a jelen idejű, kegyelem által közvetített átalakulás lehetőségét nyitja meg. Porfirij kérdései így nem pusztán Raszkolnyikov hitét tesztelik, hanem arra kényszerítik, hogy szembesüljön e két paradigma közötti feszültséggel. Ebben az értelemben a dialógus rejtett tétje az, hogy Raszkolnyikov melyik Lázár-történet logikájában érti önmagát: a szenvedő koldus passzív, eszkatologikus modelljében, vagy a feltámasztott ember aktív, kegyelmi újjászületésében. A hős azonban ezen a ponton nemcsak, hogy képtelen e különbséget egzisztenciálisan végiggondolni, hanem válaszaiban eleve hamis pozíciót foglal el. Ebben az értelemben válaszai nem a hit jelenlétét, hanem annak hiányát bizonyítják.

Ugyanerre a körülményre – immár a szöveg mélyebb rétegébe rejtve – hívja fel a figyelmet az is, hogy Raszkolnyikov saját tudása és emlékei szerint Szonyától sem a jánosi feltámasztás-történet, hanem a lukácsi „szegény Lázár” példázatának felolvasására számít. Mindez jól látható a kettőjük közt ekkor lezajló dialógus egyik finom, de döntő mozzanatában:

„- Hol van Lázár feltámadása? Keresd meg nekem, Szonja.
 A lány oldalpillantással nézett a férjre.
 - *Rossz helyen keresd... a negyedik evangéliumban van - suttogta szigorúan, anélkül, hogy a férfi felé mozdult volna.*
 - Keresd meg, és olvasd fel nekem – mondta Raszkolnyikov, leült, majd az asztalra támaszkodott, a fejét a kezével megtámasztotta, és mogorván bámult maga elé, várva a felolvasást.”⁵²³

Szonya válasza itt nem pusztán információközlés, hanem korrekció: rámutat arra, hogy Raszkolnyikov „rossz helyen keresi” Lázárt. Ez a „rossz hely” azonban nemcsak szöveghelyet, hanem értelmezési horizontot is jelöl. Raszkolnyikov ugyanis – saját ironikus megjegyzése alapján – még mindig a Lukács-evangélium perspektívájában gondolkodik, vagyis a túlvilági

⁵²² BB 261.

⁵²³ BB 324–325.

ítélet narratívájában értelmezi önmagát, miközben a regény poétikai logikája már a jánosi feltámasztás irányába mutat. A „rossz helyen keresés” így a hős alapvető tévedését teszi láthatóvá: nem csupán a két Lázár-történet közötti különbséget nem ismeri fel, hanem a megváltás természetét is félreérti. Számára a Lázár-alak még mindig az eszkatologikus igazságszolgáltatás (ítélet, túlvilági kompenzáció) keretében értelmeződik, miközben Szonya – a jánosi evangélium felől – már az evilági újjászületés, a kegyelem által közvetített feltámadás lehetőségére irányítja a figyelmet. Ugyanezt erősíti meg Raszkolnyikov belső monológja is:

„Gondolom, három hét múlva nagyjából ott a hetedik versben leszek magam is...”

Недели через три на седьмую версту, милости просим! Я, кажется сам там буду, если ещё хуже не буде», – бробормотал он про себя.» (с. 161.)⁵²⁴

Amennyiben elfogadjuk, hogy a szövegben a „hetedik verszta” kifejezés „hetedik vers-ként”⁵²⁵ értelmezhető, akkor ez az utalás (Lk 16,25)⁵²⁶ éppen azt igazolja, hogy a főhős nagyon is tudatában van saját bűnének. Raszkolnyikov ekkor nemhogy nem képes önmagát a megváltott Lázár pozíciójában elgondolni, de kifejezetten a Lukácsi példázat gazdag emberét sújtó túlvilági büntetésre számít. A „rossz helyen keresés” így nem egyszerű exegetikai tévedés, hanem a hős hitetlenségéből fakadó egzisztenciális vakságának poétikai megfogalmazása,

⁵²⁴ Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 6, *Преступление и наказание* (Ленинград: Наука, 1973), 249, online elérhető: <https://imwerden.de/multi-volume-set-1000005-page-1>, hozzáférés: 2026. augusztus 23.

⁵²⁵ A magyar fordításban ez így szerepel: „Három hét múlva, isten tudja hol leszek, talán én is veletek leszek, ha ugyan még rosszabb helyre nem kerülök addigra - mormogta magában.” (BB 325.) Az orosz eredetiben itt egy nehezen értelmezhető frazeologizmusról van szó, amit a magyar fordító ki is hagyott a szövegből. Szó szerint – „én már a hetedik versztánál leszek”. Vlagyimir Dal szótára szerint itt egy pétervári fordulatról van szó, amelynek közvetlen jelentése: „én már az örültek házában leszek”. В. И. Даль, *Пословицы русского народа* (Москва: Художественная литература, 1989). Valakit a hetedik versztára küldeni annyit jelent, mint a «sárga házba» küldeni – vagyis a pszichiátriai betegek házába. Borisz Tyihomirov kommentárjai szerint azonban ebben a mondásban eredetileg nem a „hetedik” verszta szerepel, hanem a tizenharmadik. Mivel itt hangsúlyosan egy pétervári szófordulatról van szó, fölmerült, hogy a hely egy konkrét örültek házát jelöl, az ún. Obuhovi kórházat, ez azonban tizenegy versztányira van Pétervártól a Péterhoffba vezető úton. Toporov a kifejezést már metaforikusan kezeli, azt feltételezve, hogy itt voltaképp Raszkolnyikov „mitologikus” gondolkodása mutatkozik meg a szakrális számok használata révén: *három* hét múlva a *hetedik* versztánál leszek – erre gondol Raszkolnyikov, mikor a *negyedik* evangéliumot kezdi olvasni Szonya. A szöveghely ilyen módon többféle értelmezést kapott a Dosztojevszkij filológiában. Erről ld. Борис Тихомиров, «Лазарь! Гряди вон»: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга – Комментарий (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2005), 291–292. Értelmezésemben ehhez a metaforikus interpretációhoz kapcsolódok. A „verszta” oroszul az egyik legismertebb hossz mérték, amely nagy távolságot jelöl (kb. 1066 métert). Etimológiáját tekintve azonban azonos töre megy vissza a latin *versus* szóval (vö. orosz верстеть), ami az eke fordulát és a barázdát jelöli, és ami a magyar „vers” szónak is a történeti jelentése. Hasonló jelentéssel bír az orosz terminológiában használatos стих – «восходит к древнегреческому языку, а именно к понятию «*στίχος*» (stichos), которое означает «ряд», «строка» или «порядок». Макс Фасмер, *Этимологический словарь русского языка: В четырех томах*, т. 1 (Санкт-Петербург: Азбука, 1996), 300.

⁵²⁶ (Ábrahám pedig mondta: Fiam, emlékezzél meg róla, hogy te javaidat elvetted a te életedben, hasonlóképpen Lázár is az ő bajait: most pedig ez vígasztaltatik, te pedig gyötrettetel.)

minthogy Raszkolnyikov éppen ezen az úton: a lukácsi Lázár-történet kudarcra vezetésén keresztül juthat el a jánosi értelemben vett újjászületés lehetőségéig. Ennek megfelelően a kezdeti „Lázár-éneknek” is új jelentést kell nyernie a történet során: a szenvedő koldus panaszából a feltámadott ember tanúságtételévé kell alakulnia. Ebben az átalakulásban teljesedik ki a főhős korábban ismertetett névszemantikailag kódolt poétikai funkciója is: hiszen a „hős éneke” (Ηρώδης) csakis akkor válhat hitelessé, ha maga a szubjektum (Hérodion) is végigjárja a halálból az életbe vezető utat.

Ebben az értelemben a regény – Peeter Torop értelmezésével összhangban – valóban „az ideál felé való törekvésről szól”, és a bibliai intertextusok nem illusztratív elemekként, hanem egy olyan jelentéshálózat részeként működnek, amelyben a szereplők egyszerre több szöveg horizontján válnak értelmezhetővé. Ebben az intertextuális térben válik tehát láthatóvá az az üdvtörténeti folyamat, amelyben „Isten eljut az emberhez, az ember pedig Istenhez és önmagához”, és amelynek során a feltámasztott maga is feltámadóvá válik.⁵²⁷

E transzformáció mélyebb értelme a Logosz perspektívájában teljesedik ki. Raszkolnyikov eddigi hamis (lásd: *A bűnről* című cikk), „rossz helyen kereső” beszéde fokozatosan adja át helyét annak az új szónak, amely már nem önkényes konstrukció, hanem a kegyelem által közvetített igazság hordozója lehet. A feltámadás így nemcsak egzisztenciális, hanem nyelvi esemény is: a szó teljességének helyreállítása. A regény záró szintézisében a schilleri esztétika és a bibliai hagyomány egy közös horizonton találkozik. A névszemantikai ív — a naiv egységét veszített Hérodiontól a hasadtságon (Raszkolnyikov) át a kegyelemben megújuló Romanusig — nem csupán egyéni fejlődéstörténet, hanem egy átfogó antropológiai és teológiai modell megvalósulása. Ebben az értelemben a feltámadás nem pusztán erkölcsi feloldozás, hanem az ontológiai egység helyreállítása: az a pont, ahol a „szakadár” újra kapcsolatba léphet a Logosz rendjével.⁵²⁸

Az elemzés összegzéseként megállapítható, hogy a regény belső dinamikáját a Logosz teremtő erejének elvesztése és visszanyerése szervezi. Ez a folyamat három egymásra épülő stációban ragadható meg. Elsőként a Logosz deszakralizációja (megbecstelenítése) figyelhető meg. A főhős bűne nem csupán fizikai tett, hanem a szó jelentésének eltorzítása: a „bűn” fogalmát saját elmélete szolgálatába állítja, és ezzel a nyelvet a pusztítás eszközévé teszi. A szó elveszíti teremtő jellegét, és halált generál. Ez a pillanat felel meg a „hasadás” állapotának.

⁵²⁷ Torop, „A hősök átlényegülése,” 508–520.

⁵²⁸ Arról, hogy Dosztojevszkijnél (a schilleri esztétikai idealizmust radikálisan átértelmezve) a harmónia és az emberi egység eszméje már nem az esztétikai nevelés immanens eredményeként, hanem kizárólag vallási–egzisztenciális, krisztusi horizontban válik megalapozhatóvá lásd még: Н. Д. Вильмонт, *Достоевский и Шиллер* (Москва: Советский писатель, 1984), 190.

Másodikként a Logosz mediációja jelenik meg Szonya felolvasásában. A jánosi Lázár-történet itt nem pusztán narratív elem, hanem performatív esemény: a bibliai szó cselekvő, gyógyító erőként lép be a regény szövegterébe. A felolvasás aktusa megnyitja a transzformáció lehetőségét, és megbontja Raszkolnyikov zárt, spekulatív világát. Végül, a regény zárata már a Logosz beteljesülésének implikatív ígéretként olvasható. A hős elnémulása eszerint nem pusztán pszichológiai jelenség, hanem poétikai fordulópont: a régi, romboló beszéd megszűnik, hogy helyet adhasson egy új, még kimondatlan nyelvnek.

A regény poétikai mélystruktúrájában textuális bizonyítékok sora utal arra, hogy a főhősben már a kezdetektől jelen van egy még artikulálatlan, belső nyelvi tehetség, amely nem a fogalmi diskurzus, hanem a képek prelogikus nyelvén beszél a szubjektumhoz. Az álmok poétikai funkciója a *Bűn és bűnhődés*-ben éppen az, hogy felmutassák a szubjektum által eleve birtokolt, s a jövőben, a megtisztult tapasztalat által hitelesítendő beszédképesség rejtett jelenlétét. E ponton kiemelandó, hogy a korai művek eddig tárgyalt Álmodozó karaktereivel szemben Raszkolnyikov az első olyan Dosztojevszkij-hős, aki álmodik: vagyis olyan vizuális-szimbolikus jelentéstartalmak hordozója, amelyek messze túlmutatnak aktuális nyelvi kompetenciáin, s a tudat kríziséből kivezető, majdani átalakulástörténet lehetőségét vetítik előre.⁵²⁹

Ebben a vonatkozásban az álom a regény poétikai rendszerében nem csupán a belső pszichikai folyamatok passzív mimetikus tükröződése, hanem a szubjektumképződés autonóm és performatív alakzata. Az álmokképek nem csupán előrevetítik a hős sorsát, hanem performatívan magát a szubjektumot konstituálják újra a válság idején: a képi metaforák fix pontokká válnak a széteső tudatban, és megőrzik az én ontológiai magvát az elnémulás és a katorga éveit alatt. Noha a prelogikus működésre számtalan egyéb szimbolikus alakzat is ráfűződik, a „kancaverés-álom” poétikai hatóereje a regény éber realitásának szintjén kétszeresen is kiteljesedik, lebontva a hős spekulatív énképeit. Az első ilyen szembesítést a névszemantikai izomorfia kényszeríti ki a hős tudatából. Az álomban ugyanis Mikolka az, aki dühödt gögijében halálra veri a kancát, s a diskurzusba később belépő másik Mikolka – a festőlegény – az, aki egy váratlan ponton magára vállalja Raszkolnyikov bűnét, és hamis vallomást tesz. Raszkolnyikov az éber valóságban e tett által kénytelen felismerni, hogy az

⁵²⁹ Raszkolnyikov álmainak vizuális-szimbolikus természetéről, valamint az álmokképek és a hős belső krízisének kapcsolatáról lásd részletesen: Szekeres Adrienn, „Raszkolnyikov gyilkosság előtti álmainak poétikája Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében” (PhD-értékezés, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2008), ELTE EDIT, elérhető: <https://edit.elte.hu/assets/dspace/pdfjs/web/viewer.html?file=blog%3Ahttps%3A%2F%2Fedit.elte.hu%2F16ed4d59-c7d4-42d3-a622-b9c2c3a5e0eb>, hozzáférés: 2026. augusztus 23.

igazi, az álombeli mintázatot beteljesítő gyilkos nem Mikolka, hanem ő maga. Ezt az önreflexív tükörhelyzetet Dosztojevszkij Katyerina Ivanovna haláljelenetében teszi végképp kikerülhetetlenné, aki az utcai koldulás és a teljes összeomlás határán, utolsó leheletével szintén közvetlenül az álombeli kimúló kanca képére utal vissza: „*Agyonhajszolták a gebét!... Megszakadt!*”⁵³⁰ Raszkolnyikov számára ez a felkiáltás a spekulatív ész végső csődjét jelenti. Minthogy a Marmeladov-család tragédiája csaknem szóról szóra az ő korábbi, Szonyának mondott cinikus jóslatát követve valósult meg, a nő halálos ágya mellett állva ismét pontosan ugyanolyan kegyetlen, pusztító Mikolkaként kénytelen felismerni önmagát, mint a gyermekkori látomásban.

Ezek a látomások és traumatikus éber visszhangjaik jól láthatóan a karakter valódi, immanens értékvilágát közvetítik, amelyet a tudat szintjén a hős szándékosan igyekezett elfojtani – előbb a gyilkosság elkövethetősége, majd a tett jogszerűségének önigazoló fenntartása érdekében. Amikor azonban Raszkolnyikov – e többszörös belső és külső szembesítés hatására – önként vallomást tesz a rendőrségen (»Én öltem meg az öreg hivatalnoknét és a húgát, Lizavetát...«⁵³¹), ez a radikális aktus azonnal felszámolja a korábbi, spekulatív beszédmód fenntarthatóságát. Ekkor a hős olyan egzisztenciális és nyelvi vákuumba kerül, amelyben a tudatos énképet hordozó racionális diskurzus már képtelen a személyiség integritásának fenntartására. Raszkolnyikov ettől a ponttól kezdve képtelenné válik az eddigi nyelven megszólalni, s belép a fogság éveit meghatározó teljes elnémulás fázisába.

Fontos ugyanakkor, hogy ez a verbális elnémulás a tudatalatti képi diskurzust nem érinti, sőt: a fogalmi nyelv kiürülésével párhuzamosan éppen ekkor szabadul fel és válik uralkodóvá az álmok poétikája, teret engedve az állandóan visszatérő, apokaliptikus látomásnak. Ezen a ponton az álom mint szubjektumképző alakzat végérvényesen átveszi az irányítást, áthelyezve az identitáskonstrukció centrumát a fogalmi logikából a képek prelogikus, vizuális-szimbolikus diskurzusába. Az álmok poétikai nívója éppen abban áll, hogy egy olyan belső, immanens etikai értékvilágot és nyelvi kompetenciát képesek artikulálni, amelyet a hős éber, spekulatív tudata korábban elfojtott. Ezt a folyamatot koronázza meg az Epilógus azon döntő, szimbolikus tárgyi motívuma, miszerint a hős a Szonyától kapott Újszövetséget – noha ki még nem nyitotta – mindvégig a párnája alatt őrzi („*Az okoskodás helyét elfoglalta az élet, lelkében egy egészen új világnak kellett megépülnie. Párnája alatt ott volt az Evangélium [...] Szonya könyve volt, ugyanaz, amelyikből a Lázár feltámasztását olvasta fel akkor*”⁵³²). A Logosz így valóban nem

⁵³⁰ BB 437.

⁵³¹ BB 535.

⁵³² BB 553.

intellektuális-fogalmi stúdiumként, hanem az alvó tudatot közvetlenül formáló, fizikai-spirituális jelenlétként működik a szövegben, amely mintegy alulról, az álmok éjszakai közegéből támogatja a szubjektum megújulását. Véleményem szerint az Epilógus pontosan ezt az átmeneti állapotot rögzíti:

De itt már új történet kezdődik. Egy ember fokozatos megújulásának, fokozatos újjászületésének története. Ahogy átmegy egyik világból a másik világba, megismeri az előtte addig ismeretlen valóságot. Ez új elbeszélés témája lehetne – de a mostani itt véget ér.⁵³³

Az új Logosz tehát semmiképp sem elméleti konstrukcióként, csakis saját megélt tapasztalatként jelenhet meg, s csak az a szubjektum válhat a „hős énekének” hiteles megszólaltatójává, aki maga is keresztülmegy ezen az egzisztenciális átalakuláson. A regény végső állítása eszerint nem más, mint hogy az igaz szó csak a megtapasztalt megváltásból születhet meg: a művészet és a hit nem párhuzamos tartományok, hanem ugyanannak az ontológiai helyreállításnak két megnyilvánulási formája.

5.3.2. Szofja Szemjonovna: a bölcsesség és meghallgatás alakzata

A regényvilág Szonya feltétlen hitét és gyermeki bölcsességét igazolja vissza, melyet nevének belső formája szerint is birtokol (Соня, Софья; Szófia, gör. σοφία = 'teremtő bölcsesség').⁵³⁴ Mivel a szó klasszikus értelmében ő a legkevesbé iskolázott és leginkább kiszolgáltatott az összes szereplő közül, a civilizációhoz és műveltséghez kötődő emberi büszkeség és hiúság

⁵³³ BB 553.

⁵³⁴ Az orosz kultúratörténetben és vallásfilozófiai hagyományban mély hagyománya van a Szófia-konceptusnak, amely egyszerre kötődik a teremtés női elvéhez, valamint az ikonicitáshoz, és egyszerre hordoz görög és héber eredetű szemantikát is. Ennyiben nem csupán a regény poétikáját meghatározó szimbolikus szemantikáról, hanem kultúratipológiai különbségről is szó van a „schilleri” szép lélek és a Szófia-elv között. A „szófiáság” értelmezéséhez ld.: В. Н. Топоров, „Ещё раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл” [Még egyszer az ókori görög ΣΟΦΙΑ-ról: A szó eredete és belső értelme], *Античная балканистика* [Antik Balkanisztika] 3 (Москва: Наука, 1978): 148–173; Сергей Аверинцев, *София-Логос: Словарь* [Szófia-Logosz: Szótár], szerk. Н. П. Аверинцева és К. Б. Сигов (Киев: Дух и Литера, 2006), 912.; С. Н. Булаков, „Софийность твари” [A teremtmény szofiasága], in *Свет не вечерний: Созерцания и умозрения* [Nem-esti fény: Szemléldések és elmélkedések] (Москва: Путь, 1917), 212–285; Hajnáy Zoltán, „Sophia és Logosz: A kozmikus és történelmi világrend organonjai,” *Vallástudományi Szemle* 13, 3. sz. (2017): 71–85. A „szófiáság” talaján értelmezi Szonja figuráját Jelena Novikova, ld.: Е. Новикова, „Соня и софийность (Роман Ф. М. Достоевского 'Преступление и наказание')” [Szonja és a szófiáság (F. M. Dosztojevszkij 'Bűn és bűnhődés' című regénye)], *Достоевский и мировая культура* [Dosztojevszkij és a világkultúra] 12 (Москва: Общество Достоевского, 1999): 89–98. Vlagyimir Szolovjov, valamint a szimbolista költők és filozófusok (pl. Vjacseszlav Ivanov) ugyanakkor párhuzamot láttak az „örök nőiségnek” Goethe *Faust*-jában megjelenő konceptusa és a Szófia-elv között. Erről ld.: Е. И. Мазина, „Тема Вечной Женственности в культурном пространстве Серебряного века” [Az Örök Nőiség témája az Ezüstkör kulturális terében] (kandidátusi dissz. autoreferátuma, Государственная академия славянской культуры, Москва, 2009).

romboló hatása az ő naiv természetét nem érintette meg. Ezért tud őszintén együttérezni saját részeges apjával, s ugyanilyen szeretettel hallgatni Raszkolnyikov vallomását is; kérdéseivel végig csupán megérteni és nem megítélni próbálva a fiú szörnyű tettét. Erre a kivételes tulajdonságra apai nevének evangéliumi szemantikája is ráerősít (Szemjonovna; Semjon → Семѣн, gör. Συμεών héb. Šim'on = 'meghallgat, meghallgatás'), hiszen éppen ezt a fajta bölcsességet: „a nem tudás tudását” Jézus evangéliumi példabeszédei a „meghallás” képességeként azonosítják („A kinek van füle a hallásra, hallja.”). Jézus minden embert *tanítvány*ául hív, de csak a nyílt szívűek, a *valóban taníthatók* érthetik meg őt.⁵³⁵ Szonya bölcsessége tehát éppen ebben: „a nem tudás tudásában” rejlik. A *Szonja* (Соня) névben ugyanakkor benne foglaltatik az álom jelentésű a *szon* (сон) anagrammája, míg a *Szemjonova* anagrammatikusan a hetes számot (*szem' семь*) rejti magában. Alakja ilyen módon a metaforikus szemantika szintjén is kapcsolatba hozható a Raszkolnyikov eszméléstörténetét motiváló álmokkal, valamint a regényszöveg kitüntetett szakrális számával.⁵³⁶

A Szonya apai nevében fellelhető bibliai szemantika természetesen már Szemjon (héb. Šim'on = 'meghallgat, meghallgatás') Zaharics (héb. Zecharja = 'gondol rám az Úr') Marmeladov karakterében, illetve, a történet valódi nyitójelenetében őáltala alkalmazott sajátos bibliai retorika által nagyon erősen megalapozott. Marmeladov ekkor többek között Jézus és a bűnös nő (szintén) Lukács evangéliumából ismert történetének lényegi parafrázisát adja – metaforikus értelemben pontosan azt a látszatot keltve, mintha maga is a történetben szereplő azonos nevű farizeus, (Szemjon →) Simon, eszmei leszármazottja volna, aki – ennek megfelelően – magától Jézustól kapta meg a bizonyítást: „És az asszonyhoz fordulván monda Simonnak: Látod-e ez asszonyt? [...] Néki sok bűne bocsáttatott meg; mert igen szeretett; akinek pedig kevés bocsáttatott meg, kevésbé szeret.” (Luk 7, 44–47., a teljes példázat: 40–50.)⁵³⁷ Nem véletlen hát, hogy Marmeladov alakjában apai nevén keresztül egy másik, Zákeus (Zakariás, héb. Zecharja rövidült névalakja = 'gondol rám az Úr'), a mindenki által megvetett vámszedő, bibliai története is felidéződik, amely szintén Lukács evangéliumában szerepel (Luk 19, 1–10.), és szintén azt példázza, hogy az a bűnös, aki önmagát megveti, közelebb jár az

⁵³⁵ NB: „A bálványáldozatok felől pedig tudjuk, hogy mindnyájunknak van ismeretünk. Az ismeret felfuvalkodottá tesz, a szeretet pedig épít. Ha pedig valaki azt hiszi, hogy tud valamit, még semmit sem ismer úgy, a mint ismernie kell.” (I. Kor, 8 1–2.)

⁵³⁶ Топоров, „О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления,” 210–211.

⁵³⁷ Vö. Marmeladov mámorosan teátrális, kocsma-béli jóslatával: „És eljön ama napon és megkérdi: „Hol a leányzó, aki rossz, köhögős mostohájáért és a más gyerekeiért eladta magát? Hol a leányzó, aki hitvány, részeges, földi szülőapját megszánta, nem irtózván annak baromiségától?” És így szól hozzá: Jöjj, egyszer már megbocsátottam neked, egyszer már megbocsátottam, és most *ismét megbocsátatnak neked a te számos bűneid, mivelhogy nagy szeretet vagyon tebenned...*” És megbocsát az én Szonyámnak, tudom, hogy megbocsát neki. A szívem már akkor megsúgta, amikor most nála voltam...” BB 25. – kiemelés tőlem, L.L.

üdvösséghez, mint bármelyik képmutató, aki saját jótetteivel kérkedik. Ameddig az ember „alkupozícióban” érzi magát; okai, kifogásai és magyarázatai vannak, amíg saját gyarlóságát nem beismerni, hanem mentegetni akarja, addig nincs valódi bűnbánat – következésképp nem lehet valódi megbocsátás sem.⁵³⁸ Éppen ezért, amikor a farizeusok zúgolódni kezdenek, és szigorúan kérdőre vonják Jézust, amiért egy „bűnös emberhez ment be szállásra,” Ő így felel nekik és Zákeusnak: „azért jött az embernek Fia, hogy megkeresse és megtartsa, a mi elveszett.”⁵³⁹ Marmeladov harmadik neve – amint ismert – pontosan erre az elveszettségre – és megtartásra utal.

A Marmeladov családnév (Marmelade – gör. *melimélon* = ’mézalma’) ezen a ponton nyeri el valódi poétikai jelentőségét. A „marmelade” szó etimológiája (port. *marmelada* ← *marmelo*, ’birsalma’) a gyümölcs feldolgozásának és tartósításának gyakorlatára vezethető vissza. E folyamat során az anyag eredeti formája felbomlik, miközben ízbeli „lényege” koncentrált módon megőrződik. Ebben az értelemben a marmelád nem pusztán élelmiszer, hanem olyan poétikai modellként is értelmezhető, amelyben a felbomlás és a megőrzés paradox módon egybeesik. A „ragacsosság” így nem csupán az alkoholizmus és a pétervári nyomor morális mocsarára utal, hanem egyúttal az értékek sajátos, torzult megőrzési formájára is.

Marmeladov alakja eszerint a schilleri értelemben vett naiv szubsztancia „konzervált” állapotát jeleníti meg: a hős a szenvedés és a társadalmi kitaszítottság közegében őrzi meg az evangéliumi alázat gyermeki tisztaságát. A bűn és a bűnbánat egymásba sűrűsödő tapasztalata nem pusztán rombolja, hanem paradox módon koncentrálna is ezt a belső tartalmat. A személyiség külső formái felbomlanak, de a lélek szakrális „magva” megmarad. Ez a „konzervált lét” egyúttal a büszkeség szilárd formáinak feloldódását és a szubjektum kegyelem iránti teljes megnyílását jelzi. A morális bukás így nem a lényeg megsemmisülését, hanem annak sajátos, szenvedésben végbemenő átformálódását eredményezi.

Pontosan ez az előkészítés teszi érthetővé Szonya alakját. Az ő esetében ez a „megőrzés” már nem torzult, hanem tiszta formában valósul meg: a pétervári nyomor és a prostitúció körülményei között is képes megőrizni eredendő tisztaságát. A szenvedés itt nem deformál, hanem transzformál: Szonya szubjektuma a krisztusi szeretet koncentrált megnyilvánulásává válik. Ebben az értelemben a „marmelád-lét” a schilleri naiv szubsztancia átmentésének egyik szélső formája: a társadalmi forma elveszik, de a lényegi tartalom — a hit és a szeretet —

⁵³⁸ Raszkolnyikov vallomása éppen attól/akkor lesz igazi, amikor – hosszas keresgélés után – ehhez találja meg a megfelelő szavakat: „önző vagyok és hiú, gyűlölködő, gonosz, aljas és bosszúvágyó, no meg... talán elmebajra is hajlamos” (BB 418); „egyszerűen csak öltem, magamért, egyedül magamért, és hogy jót teszek-e ezzel valakinek [...] abban a pillanatban egyáltalán nem érdekelt” (BB 420).

⁵³⁹ Vö. *A farizeus és a publikánus imája* példázatával: Luk 18, 9–14.

megőrződik. Ami Marmeladovnál még torzult és ambivalens állapotként jelenik meg, az Szonyában már a kegyelem által megtisztított, transzparens valósággá válik. Szófia Szemjonovna Marmeladova alakja a regény antropológiai rendszerében egyértelműen a schilleri esztétikai kategóriák feletti, szakrális tartomány letéteményese, mintegy nevében hordozva a megoldást Raszkolnyikov számára: a bölcsességet, amely a meghallgatásból fakad, és azt a belső tisztaságot, amely minden külső beszennyeződés ellenére is „megőrizhető”.

A szibériai hét év nem pusztán Raszkolnyikov bűnhődésének ideje, hanem Szófia Szemjonovna átalakulásának meghatározó korszaka is. Míg a főhős számára ez az idő a kiüresedés folyamata, addig Szonya számára a belső megerősödése. Raszkolnyikovnak meg kell tanulnia az alázatot, Szonyának pedig az önbecsülést; e két, egymással ellentétesnek tűnő mozgás az Epilógus végén találkozik. (Vö.: „És szolgálja Jákób Ráhelért hét esztendeig, és csak néhány napnak tetszék az néki az ő iránta való szerelméért.”) 1Móz 29,20

Ekkor Raszkolnyikov ismét „leborul” Szonya előtt, Szonya pedig „félve és boldogan” fogadja ezt a gesztust: ez már nem alá-fölérendeltségi viszony, hanem két szuverén, önmagát és a másikat egyformán tisztelő személy találkozása. A mozzanat jelentőségét kiemeli, hogy Raszkolnyikov korábban még elhárítja e gesztus személyes értelmét: „Nem előtted borultam le, az ember töméntelen szenvedése előtt borultam le - mondta szinte vadul, és az ablakhoz ment.”⁵⁴⁰ A mostani leborulás viszont már nem absztrakció, hanem konkrét, személyes viszony. Ebben az értelemben a szibériai időszak valóban kettős jelentéssel bír: nem csupán Raszkolnyikov aszketikus megtisztulásának ideje, hanem Szonya ontológiai rehabilitációjának korszaka is. („Hát nem ugyanazt tetted te is? Te is áthágtad... át merted hágni... Magadra emeltél kezet, életet oltottál ki... a magad életét (hát nem mindegy az?).”⁵⁴¹

Szonya számára ez az időszak a krisztusi parancs második felének – az önmagunk iránti méltányos szeretetnek – a megélése. A foglyok ösztönös tisztelete és a „Matuska” megszólítás révén leveti a „lekvár-lét” (Marmeladova) önfeladó bizonytalanságát, és felismeri saját személyiségének szakrális súlyát.⁵⁴² Ez az újonnan nyert önbecsülés teszi képessé arra, hogy az Epilógus végén már ne áldozatként, hanem egyenrangú társként emelje fel Raszkolnyikovot, megteremtve ezzel a feltámadás valódi, közösségi fundamentumát. Ebben az értelemben válik a kettejük találkozása valódi ontológiai eseménnyé: nem pusztán érzelmi közeledésről van szó,

⁵⁴⁰ BB 321.

⁵⁴¹ BB 329.

⁵⁴² „»Szofja Szemjonovna, kisanyánk! Te vagy a mi anyácskánk, te kedves betegeske!« - így beszéltek a durva, megbélyegzett fegyencek a csepp kis vékonyka teremtéssel. Ő rájuk mosolygott, mikor elköszönt, és mind szerették, ha így rájuk mosolyog, a járását is szerették, megfordultak utána, és nézték, hogy lépked, még az is tetszett nekik, hogy olyan kicsike, azt se tudták, mit dicsérjenek rajta. Még orvosságért is őhöz mentek.” BB, 549.

hanem olyan relációról, amely a szubjektum átalakulását hívja elő.⁵⁴³ Szonya csakis így és ezen a ponton válik alkalmassá a krisztusi parancs teljes beteljesítésére is: „Szeresd felebarátodat, mint magadat!”

Itt teljesedik ki tehát az a végső szintézis, amely véleményem szerint a regény egész poétikai és filozófiai rendszerét áthatja. Míg Dunya és Razumihin kapcsolata a földi, racionális harmónia modelljeként írható le – az idealista és a realista egységeként –, addig Szonya és Raszkolnyikov kapcsolata a transzcendens szintézis síkján valósul meg. Ebben az egységben a „hasadtság” (raszkol) nem megszűnik, hanem átlényegül, és éppen ez teszi lehetővé egy magasabb rendű egység létrejöttét. A majdani Szófia Raszkolnyikova név ennek a folyamatnak a legpontosabb kifejezése lehetne: azt jelezvén, hogy a bűn és a bukás utáni állapot nem a naiv egységhez való visszatérés, hanem egy megszenvedett, reflektált teljesség.⁵⁴⁴ Amikor Szonya valóban felveszi majd a Raszkolnyikova nevet, a „Bölcsesség” (Szófia) belép a „Hasadtság” (Raszkol) terébe. Ez a névegyesítés a regény egyik legfontosabb metafizikai eseménye. Szonya nem menekül el a hasadtság elől – mint Dunya –, hanem magára veszi azt. A név így nemcsak az összetartozást, hanem az átváltoztatás lehetőségét is jelöli: a bölcsességet, amely képes összeforrasztani a törést. Szonya jelenléte és szeretete ebben az értelemben ténylegesen az a közeg, amelyben Raszkolnyikov szétszakadt énje újra egységbe rendeződhet.

5.3.3. Porfirij névszemantikájának poétikai jelentősége

Feltevésem szerint Porfirij Petrovics nem egyszerűen vizsgálóbíró, hanem a regény poétikai közvetítője: az a figura, aki a lukácsi ítélet logikájától a schilleri szabadságeszményen át a jánosi feltámadás horizontjáig vezeti Raszkolnyikovot. Porfirij Petrovics alakja a regény egyik legösszetettebb, többszintű jelentéshordozó figurája, akinek funkciója messze túlmutat a klasszikus értelemben vett vizsgálóbíró szerepén. Raszkolnyikov vele folytatott dialógusai nem

⁵⁴³ „Dosztojevszkij keresztény antropológiájának egyik legfontosabb tétele, hogy az ember számára az utolsó pillanatig nyitva áll az átalakulás, a mássá válás lehetősége, melyet a másikkal való találkozás, az érintkezés eseménye vált ki. Az orosz író perszónáontológiája számára a Krisztus személyébe vetett hit szabadságának paradoxonja jegyében csakis a törvény meghaladása lehet elfogadható, [...] mélyen hisz benne, hogy minden objektumszerűség szubjektivitásra tehet szert, ami elsősorban a világhoz való személyes viszony (újra)létesítését jelenti. Ennek az új személyességnek a világra jötte a „feltámadás” eseményén alapul, voltaképp azonos vele.” S. Horváth Géza, „Az identitásvesztéstől a szubjektivitásig,” 328.

⁵⁴⁴ A szenvedés megváltó és strukturáló szerepének ez a felfogása – amint arra Aleksandr B. Krinitsyn is rámutat – szintén nem független Schiller esztétikai gondolkodásától: Dosztojevszkij a schilleri tragikumelmélet alapvető belátásait poétikai elvvé alakítva építi be regénye szerkezetébe. Ehhez lásd: A. Б. Криницын, „Шиллеровские мотивы в 'Преступлении и наказании' Ф. М. Достоевского,” 151–155; ehhez lásd még: Simons, „The Nature of Suffering in Schiller and Dostoevsky,” 147–159.

pusztán kriminalisztikai kihallgatások, hanem a szubjektum metamorfózisának stációi, amelyekben a lukácsi példázat, a jánosi evangélium és a schilleri esztétika egymásra vetülő jelentésrétegei aktiválódnak.

A névszemantikai elemzés már önmagában kijelöli e komplexitás alapjait. A „Porfirij” név a görög *porphyra* (‘bíbor’) szóból ered, amely a gazdagság, a hatalom és a szakrális kiválasztottság szimbolikáját egyaránt magában hordozza. Ez a jelentéssűrűség lehetővé teszi, hogy a figura több, egymással feszültségben álló, mégis egymást kiegészítő értelmezési síkon működjön. Az egyik ilyen síkon Porfirij a Lukács-evangéliumbeli példázat „bíborba öltözött gazdag emberének” figuráját idézi meg. Jóléte, kincstári lakása, kényelmes életformája és külső megjelenése mind ezt a jelentésmezőt erősítik. Ebben az összefüggésben Raszkolnyikov önmagát a „szegény Lázár” pozíciójába helyezve próbálja értelmezni, miközben Porfirij a társadalmi és egzisztenciális fölény reprezentánsaként jelenik meg. Ezzel párhuzamosan azonban a „bíbor” a hatalom és az ítélet szimbóluma is. Porfirij mint vizsgálóbíró a törvény képviselője, aki a rend szilárd pontjaként nehezedik a hősre. A „Petrovics” névelem a „kő” (petra) jelentésmezejét is megidézve ezt a stabilitást és megkerülhetetlenséget erősíti. Ebben a minőségében Porfirij nem csupán egyéni ellenfél, hanem a külső, objektív törvény megszemélyesítője is. Mindezeket túl a név egy harmadik, magasabb szintű értelmezést is megnyit. A bíbor a *Jelenések könyvének* képi világában a mennyei Jeruzsálem drágaköveinek ragyogását is felidézi, a transzcendens dicsőség fényét. Nem véletlen, hogy Porfirij éppen ezekre a kérdésekre irányítja a beszélgetést: ő kérdez rá Raszkolnyikov hitére a mennyei Jeruzsálemben, majd a Lázár feltámadására. Ezzel mintegy átlépi saját „lukácsi” pozícióját, és a transzcendens perspektíva közvetítőjévé válik.

A három találkozás ennek a jelentésbeli elmozdulásnak a dramaturgiai ívét rajzolja ki. Az első beszélgetés során Raszkolnyikov tudatosan a „Lázár-ének” stratégiáját választja, a lukácsi koldus szerepében próbálva félrevezetni a vizsgálóbírót. Porfirij ekkor még a pétervári hatalom figurájaként jelenik meg, ám már ekkor elhangzik a jánosi feltámadásra vonatkozó kérdés, amely kibillentí a hőst a kényelmes szerepjátékából. A második találkozás során Porfirij már az igazság „sziklájaként” nehezedik Raszkolnyikovra. A párbeszéd feszültsége a végletekig fokozódik, és a hős mentális összeomlásának határára jut. A kényszer szülte vallomást ekkor még egy véletlen esemény késlelteti, mintha a narratíva még időt hagyna az önkéntes belátás megszületésére. A harmadik találkozás azonban ismét minőségi fordulatot hoz. Porfirij itt már nyíltan reflektál saját szerepére, és explicit módon is „schillerezni” kezd:

De mondja: hát olyan nagy dolog az, hogy egy másik emberi kategóriába kerül? [...] Nem az idő a fontos, hanem önmaga. Legyen olyan, mint a nap, akkor mindenki meglátja. A napnak első dolga, hogy nap legyen. Megint mosolyog? *Amiért ilyen Schiller lettem egyszerre?*” (– kiemelés tőlem, L.L.)⁵⁴⁵

Ez a kijelentés ismét csak közvetlenül a schilleri esztétika egyik alapelvét idézi meg. Schiller a Khallias-levelekben a szépséget „a jelenségben lévő szabadságként” határozza meg: az a létező szép, amely saját belső törvénye szerint, minden külső kényszertől függetlenül létezik. A szabadság tehát nem a törvények elutasításában, hanem azok belsővé tételében áll. Porfirij „nap-imperatívusza” ennek az esztétikai elvnek egzisztenciális átírásaként értelmezhető, amennyiben – John D. Simons megfigyelésével összhangban – Dosztojevszkijnél a szépség már nem az esztétikai harmónia, hanem az egzisztenciális önazonosság kérdéséhez kapcsolódik.⁵⁴⁶ Amikor azt mondja, hogy „a napnak első dolga, hogy nap legyen”, arra szólítja fel Raszkolnyikovot, hogy ne elméleti konstrukciók révén próbálja meghatározni önmagát, hanem váljon azzá, ami — saját belső törvénye szerint.

Ez a poétikai transzformáció egyúttal a regénydiskurzus legmélyebb eszmetörténeti paradoxonát is feltárja. Porfirij ugyanis – miközben explicit módon a szekularizált világ, a modern tudomány és a racionális pszichológia képviselőjeként beszél – a Raszkolnyikovval való harmadik találkozása alkalmával zökkenőmentesen békíti ki a schilleri idealizmust a krisztusi paranccsal. A vizsgálóbíró által megfogalmazott nap-imperatívusz ugyanis, a schilleri szépségeszmény autonómiaigényének tökéletes példázataként, valójában lényegi szinten kapcsolódik össze a jánosi Lázár-toposszal. Krisztus parancsa a halott Lázárhoz (»Jöjj ki!«) Dosztojevszkijnél nem rituális vagy biológiai csoda, hanem az elidegenedett emberi teljesség radikális visszaadása. Porfirij zsenialitása éppen abban áll, hogy a racionális ész pozíciójából mutat rá: a transzcendens feltámadás és a schilleri esztétikai önazonosság ugyanazt követeli

⁵⁴⁵ BB 463.

⁵⁴⁶ Дж. Д. Симонс, „Концепция красоты у Шиллера и Достоевского,” *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология*, 2 (1996): 36–47. A Kallias-levelek újabb értelmezései is arra mutatnak rá, hogy Schiller szépségfogalma nem statikus harmóniát, hanem a szabadság és törvényszerűség instabil, feszültséggel terhelt egységét jelöli (vö. Acosta López; Hauck). Ebben az értelemben a „szabadság a jelenségben” nem lezárt állapot, hanem olyan ideál, amely már saját fogalmi keretein belül is magában hordozza a megvalósulás problematikusságát — s éppen ez az a pont, ahol Dosztojevszkij poétikája radikálisan továbbírja a schilleri esztétikai programot. Erről lásd pl.: María del Rosario Acosta López, „Die Widerständigkeit des Schönen: Schillers Kallias-Briefe im Kontext der kantischen Ästhetik,” in *La tragedia como conjuro: El problema de lo sublime en Friedrich Schiller* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008), 97–120; Florian Hauck, *Die Kunst in den ästhetischen Schriften Friedrich Schillers* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020), 55–68; Jasmin Brinkmann, *Ästhetisches und politisches Denken bei Schiller: Der Zusammenhang zwischen den Kallias-Briefen und der Französischen Revolution* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011), 41–58.

meg Raszkolnyikovtól – a spekulatív elméletek felszámolását a létezés megalkuvás nélküli, belső törvény szerinti teljessége érdekében.

Így válik Porfirij Petrovics alakja egységes, többszintű poétikai konstrukcióvá: egyszerre jeleníti meg a lukácsi példázat gazdag emberét, a pétervári hatalmi rendet, valamint a schilleri értelemben vett autonóm, „napként létező” szubjektum eszményét. Szerepe nem csupán a bűn feltárása, hanem a szubjektum átalakulásának előkészítése is. Ő közvetíti azt a felismerést, az eredeti schilleri gondolat rehabilitációjaként, hogy a valódi szabadság nem a törvény fölé helyezkedésben, hanem a belső törvényként megélt igazságban valósul meg.

5.3.4. A víz szimbolikájának poétikai újrakódolása a romantikus „Übergang” dekonstrukciójától az egzisztenciális újjászületésig

A romantikus esztétika szimbolikus rendszerében a folyó – a szerelmes nőalak kíséretében – mindig a világok közti átjárás kitüntetett médiumaként jelenik meg. Ahogy arról korábban már szó esett, Novalisnál a „túlvilág” felé vezető út, Hoffmannál pedig az Atlantisz fantasztikus birodalmába való átlépés határhelyzete kapcsolódik hozzá. A víz ebben az összefüggésben a testi/lelki megtisztulás és a transzcendencia hordozója is egyben, ami a főhős számára valós alternatívát kínál a hétköznapi létformával szemben. Dosztojevszkij korai műveiben még jól érzékelhetően jelen van ez a hagyomány, s a *Néva-parti látomás*ban a víz és a szürkület együttese épp ugyanannak az imaginatív átlényegülésnek lehetőségét nyitja meg, amely a hoffmanni poétika közvetlen továbbírásaként volt értelmezhető (lásd: 4.1.).

A Bűn és bűnhődés azonban ezt a jelentésszerkezetet is radikálisan átalakítja.⁵⁴⁷ A Néva látványa Raszkolnyikov számára már nem a transzcendens átlépés lehetőségét hordozza, hanem a szubjektum végzetes elidegenedésének tapasztalatát közvetíti: a fenséges táj nem átlényegíti, hanem megbénítja, némaságba taszítja a hőst.

Az ég teljesen felhőtlen volt, a víz majdnem kék, ami ritkaság a Néván. [...] Megállt, és hosszan, merően nézett a messzeségbe. [...] Mikor az egyetemre járt, sokszor, talán százszor is megtörtént,

⁵⁴⁷ Toporov strukturalista-mitológiai elemzése a Pétervár-szöveg fogalmából indul ki: Szentpétervár irodalmi ábrázolása egy mitológiai kódrendszerbe illeszkedik, amelynek központi szervező eleme a víz. A folyók, csatornák és árvizek nem csupán topográfiai elemek, hanem archaikus mitikus struktúrák hordozói – a káosz és a kozmosz határán álló határ-helyek. Toporov kimutatja, hogy a pétervári szöveg vizes topográfiája (Néva, csatornák) az átmenet, a megsemmisülés és az újjászületés mitikus terét alkotja – ezt Dosztojevszkij teljes tudatossággal használja fel a regényben. Lásd: V. N. Toporov, „On Dostoevsky’s Poetics and Archaic Patterns of Mythological Thought,” ford. S. Knight, *New Literary History* 9, no. 3 (1978): 515–536.

Arról, ahogy Raszkolnyikov viszonyulása a vízhez lelkiállapotával összhangban dinamikusan változik a történet során, lásd: George Gibian, „Traditional Symbolism in *Crime and Punishment*,” *PMLA* 70, no. 5 (1955): 979–996.

hogy éppen itt megállt – rendesen hazamenet –, és elnézte a valóban nagyszerű képet. Szinte megdöbbenette, hogy minden alkalommal ugyanaz a bizonytalan és megfeszített érzés támad benne. Nem értette, miért, de a felséges panoráma hidegséget lehelt rá, az ő számára süket és néma volt a pompás kép.⁵⁴⁸

Hasonló módon válik problematikus a vízhez mint menekülési lehetőséghez fűződő viszony is: a csatornába dobott bűnjelek gondolata („...gyanús, ha valaki egyenesen lemegy a lépcsőn, és megáll, hogy valamit a vízbe dobjon. És ha a tokok nem is merülnek el, hanem fenn maradnak?”⁵⁴⁹), valamint Raszkolnyikov saját öngyilkossági terve („Azért akartam a vízbe ugrani, látod, hogy ezt a szégyent elkerüljem. De mikor már ott álltam a víz felett, azt gondoltam, hogy ha eddig erősnek hittem magam, hát most a szégyentől se szabad félnem”⁵⁵⁰) is egyértelműen azt jelzi, hogy a víz immár nem az átlépés, hanem a megsemmisülés közegeként jelenik meg. A romantikus átjáró így fokozatosan bezárul: a víz nem vezet át másik világba, csupán a valóságból való kilépés negatív lehetőségét kínálja fel.

Ebben az összefüggésben nyer kiemelt jelentőséget egy látszólag véletlenül képbe kerülő utcai mellékszereplő, Afroszinya alakja is, aki öngyilkossági kísérletet tesz, s aki, nevének belső formája szerint (Eufrozina; ógörög euphrosynē jelentése: „öröm”, „vidámság” vagy „derű” - az eúphrōn kifejezésből ered („derűs”, „kegyes”): eū („jó”, „helyes”); phrēn („szív”, „lélek”, „értelem”) — az öröm, a derű és a belső harmónia jelentésmezejéhez kapcsolódik. Nyilván nem véletlen, hogy a jelenet ismét a szürkület és a víz összekapcsolásával épül fel — ugyanazzal a képi konfigurációval, amely a korai szövegekben még az átlényegülés lehetőségét nyitotta meg. Itt azonban a naplemente nem átjárást, hanem lezáródást jelöl: a fény kihunyása és a víz elsötétülése a romantikus „köztes tér” kiüresedését teszi egyértelművé; az sem véletlen tehát, hogy ebben a közegben a víz valóban nem elnyeli, hanem felszínre veti az öngyilkos nő testét:

A víz fölé hajolva gépiesen nézte a napnyugta utolsó, rózsaszínű fényeit, a sűrűsödő homályban egyre sötétebb házsorokat, a bal parton, messze, egy padlásablakot, amelyben éppen akkor lángolt fel egy pillanatra a hunyó napsugár, és a csatorna feketedő vizét - ezt különös figyelemmel nézte. Végül már piros karikák táncoltak a szeme előtt, a házak elmerültek, a járókelők, köpartok, hintók - minden forgott, táncolt körös-körül. Hirtelen összerezzen. Talán újabb ájulástól mentette meg egy szörnyű visszataszító jelenet. Érezte, hogy valaki megáll, jobbról mellette. Felnézett - magas termetű asszony volt, kendővel a fején, arca hosszúkás, sárga, és szesztől puffadt szeme vörös és beesett. Egyenesen ránézett, de nyilván nem vette észre sem őt, sem mást, jobb kezével a korlátra támaszkodva hirtelen felemelte a jobb lábát, átlendítette, majd a balt is, és leugrott a vízbe. A mocskos víz megnyílt egy pillanatra, elnyelte áldozatát, de rögtön

⁵⁴⁸ BB 114.

⁵⁴⁹ BB 107.

⁵⁵⁰ BB 521.

felvetette megint, és lassan vitte lefelé. Feje és lába a vízbe merült, de a háta kilátszott, és a felfúvódott szoknya úgy úszott a vízen, mint egy párna.”⁵⁵¹ (kiemelések tőlem – L.L.)

Mivel egy rendőr azonnal utánaugrik („Jóemberek! Hisz ez a mi Afroszinyánk! [...] Jóemberek! Mentsétek meg, húzzátok ki, drágáim!”⁵⁵²), és kimenti Afroszinyát a vízből, a jelenet egész sajátos módon sűríti magába a vízmotívum eddigi jelentésrétegeit.⁵⁵³ A víz egyszerre jelenik meg mint a megsemmisülés tere és mint az élet visszanyerésének közege. Afroszinya „megmentése” ebben az értelemben nem pusztán epizodikus esemény, hanem olyan poétikai előkép, amely a vízhez fűződő viszony későbbi átalakulását is előrevetíti. Nem mellékes az sem, hogy mindez Raszkolnyikov jelenlétében történik. A hős, aki maga is a vízbe ugrás lehetőségét mérlegeli, itt egy olyan esemény tanúja lesz, amelyben a pusztulásba vezető gesztus nem végpontként, hanem megszakított folyamatként jelenik meg. Ebben az értelemben a jelenet finoman azt a struktúrát vetíti előre, amely Raszkolnyikov saját történetében is érvényesül: a vízhez kapcsolódó destruktív impulzus nem zárul be, hanem — külső, emberi beavatkozás révén — nyitva marad egy másik kimenet felé.⁵⁵⁴

A szöveg egy másik példával is megerősíti a vízmotívum romantikus hagyományainak kiüresedését. Míg Afroszinya esetében a vízbe vetett test nem tűnik el, hanem visszavetődik, és a pusztulás folyamata megszakad, addig Szvidrigajlov – kényelmi megfontolásokból és nyilvánvalóan nem minden irónia nélkül – eleve sem választja már ezt az utat:

Mindjárt azután a T... híd jutott eszébe, meg a Kis Néva, és majdnem éppen úgy didergett, mint amikor ott állt a víz fölé hajolva. »Soha életemben nem szerettem a vizet, még tájképen se - gondolta, és mosolygott egy különös ötleten. - Érdekes! Azt hinné az ember, hogy most aztán igazán nem fontos az ilyen esztétika, komfort és a többi, én meg éppen most lettem ennyire válogatós... mint a vad, az is okvetlenül megválasztja magának a helyet... hasonló esetben...«⁵⁵⁵

Mindezzel párhuzamosan azonban a víz motívuma egy másik, rejtettebb jelentéssíkon is működésbe lép. Különös jelentőséggel bír, hogy a tiszta víz tapasztalata a regényben szinte

⁵⁵¹ BB 169–170.

⁵⁵² BB 170.

⁵⁵³ Linda Ivanits az orosz népi hagyomány öngyilkosság-képzeteit (különösen a vízbe ugrást) értelmezi. Az orosz folklórban a vízbe ölés magát különleges halálnak számított – a vízi holt lelkek (ruszalkák) nem nyertek keresztény temetkezést, és különleges demonikus státuszt kaptak a néphit szerint. Ivanits megmutatja, hogy Afroszinya vízbeugrásakor (II. rész, 6. fejezet) Dosztojevszkij pontosan ezt a népi kontextust aktiválja, miközben Raszkolnyikovot a folklórban gyökerező, de a keresztény megváltás felé nyíló lelki döntés elé állítja. Linda J. Ivanits, „Suicide and Folk Beliefs in Dostoevsky’s *Crime and Punishment*,” *Dostoevsky Studies*, elérhető: https://doi.org/10.1007/978-1-349-22310-7_10 hozzáférés: 2026. augusztus 22.

⁵⁵⁴ A pétervári hidak regénybeli összekapcsolt szimbolikus rendszeréről lásd: Richard Gill, „The Bridges of St. Petersburg: A Motif in *Crime and Punishment*,” *Dostoevsky Studies* 3 (1982): 145–155, elérhető: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/03/145.shtml>, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

⁵⁵⁵ BB 508.

kizárólag álombeli formában jelenik meg: Raszkolnyikov az oázis képében újra és újra a friss, csobogó patak vizéből iszik:⁵⁵⁶

Képek rémlettek előtte, szüntelenül, különösnél különösebb képek. Egyik vissza-visszatért: valahol Afrikában van, Egyiptomban, egy oázison. A karaván pihen, a tevék csöndesen fekszenek, körös-körül pálmák. Mindenki ebédel. De ő csak iszik, egyre issza a friss vizet a patakból, amely ott mellette folyik és csobog. És milyen friss, hideg, milyen csudálatos halványkék az a víz, színes kavicsra fut és tiszta, aranyosan csillogó homokon...⁵⁵⁷

Ezzel szemben a valóság szintjén — a pétervári hőség, bűz és testi rosszullet közepette — következetesen elutasítja a számára felkínált vizet. („Ijedtsége, részvéte annyira természetes volt, hogy Raszkolnyikov elhallgatott, és dühös kíváncsisággal nézte. De a vizet nem fogadta el.”⁵⁵⁸) Ez az oppozíció nem pusztán érzéki kontraszt, hanem a motívum poétikai szervezőelvére világít rá: a víz mint az élet, a tisztaság vagy a megújulás lehetősége jelen van ugyan a szubjektum számára, de kizárólag potenciális, nem realizált formában. A valóság szintjén a hős egyelőre képtelen ennek befogadására; a víz elfogadása egy olyan létállapotot feltételezne, amelyhez a szubjektum a bűn tapasztalatán keresztül még nem jutott el.

A motívum működését egy látszólag kivételes jelenet árnyalja. Raszkolnyikov a betegség és az eszméletvesztés határán egyszer mégis vizet kér Nasztaszjától, és egy kortyot le is nyel belőle. Ez az epizód első pillantásra megtöri a korábban kirajzolódó mintázatot, valójában azonban annak mélyebb logikáját erősíti meg. A víz elfogadása itt nem tudatos döntésként jelenik meg, hanem a fizikai összeomlás állapotához kötődik, és nem jár együtt semmiféle belső átalakulással: a hős azonnal elveszíti eszméletét. A víz így ebben az esetben sem válik a szubjektum által interiorizált tapasztalattá, hanem egy olyan, külsőleg adott lehetőség marad, amelyhez a tudat még nem képes kapcsolódni. Az sem mellékes ugyanakkor, hogy a vizet éppen Nasztaszja — Anasztázia (ἀνάστασις = feltámadás) — nyújtja át neki. A jelenet ebben az értelemben szintén affelé mutat, hogy az élet lehetősége nem teljesen hiányzik a szubjektum számára, hanem már jelen van mint adott, de még fel nem ismert és el nem sajátított realitás.

Ebben az összefüggésben válik különösen beszédessé a rendőrségi vallomástétel jelenete is, ahol Raszkolnyikov a számára felkínált vizet szintén elutasítja. A víz itt — bár fizikailag jelen van — poétikai értelemben hatástalanná válik: a bűn kimondása nem a

⁵⁵⁶ A víz motívumára – különösen a kövel való szimbolikus ellentétére – Peeter Torop is felhívta már a figyelmet többször idézett tanulmányában. Torop a vizet a szakrális utalásokon keresztül vizsgálja, és elsősorban Noé és a vízözön történetével kapcsolja össze. Erről ld.: Torop, „Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского,” 155, 157–158.

⁵⁵⁷ BB 69.

⁵⁵⁸ BB 344.

megtisztulás médiumán keresztül történik, hanem a nyelv aktusában. A szubjektum nem „lemossa” a bűnt, hanem artikulálja azt, s ezzel a vízmotívum logikája egy időre felfüggesztődik.⁵⁵⁹

Mélyen elgondolkozott: milyen folyamat lesz az, amely oda juttatja őt, hogy végül megalázkodik ezek előtt, valamennyi előtt, megfontolás nélkül és meggyőződéssel alázza meg magát előttük! Mért ne? Könnyen meglehet. Sőt, feltétlenül így lesz. Húszévi szakadatlan győtrelem ne törné meg az embert? *A vízcsepp kivájja a követ.* »De ha meg így van - minek éljek, minek? Mért megyek most oda, mikor jól tudom, hogy minden pontosan előírás szerint lesz, és nem másképp!«⁵⁶⁰ (kiemelés tőlem – L.L.)

»Én voltam« szólalt meg.

»Igyék egy korty vizet.«

Eltolta a poharat, és halkán, meg-megállva, de érthetően elkezdte újra:

»*Én öltem meg az öreg hivatalnoknét és a húgát, Lizavetát, baltával agyonütöttem és kiraboltam.*«⁵⁶¹ (kiemelés az eredetiben)

A motívum újraszemantizálása végül az Epilógusban válik teljessé. A folyó itt ismét két világ határáként jelenik meg, azonban már nem, mint a romantikus értelemben vett fantasztikus átlépés tere, hanem mint alapvető egzisztenciális különbség hordozója. A munkatábor területéről jól látható, a folyó túlsó partján zajló „egyszerű” élet képe egy másik létmód, a szabad létezés lehetőségeként artikulálódik. Ebben a kontextusban a korábbi álomkép — a tiszta vízből való ivás — is új értelmet nyer: az, ami korábban rejtett potenciálként, csupán az álom szintjén volt jelen, itt közelebb jön, s mintegy láthatóvá válik a valóságban is. A víz így már nem a hirtelen átlépés, hanem a fokozatos átalakulás jelölője lesz: nem átvezet, hanem — a „lassú víz partot mos” logikájának megfelelően — fokozatosan munkálja át a szubjektum létállapotát.

Látható tehát: a víz motívuma a regényben szintén nem egységes jelentéssel működik, hanem két egymást kiegészítő logika mentén szerveződik. Egyfelől a „vízcsepp kivájja a követ” toposza a változás időbeli dimenzióját hangsúlyozza: a megmerevedett tudat nem hirtelen, hanem lassú, ismétlődő hatások eredményeként bomlik meg. Másfelől a bibliai hagyomány felől a kőből fakadó víz motívuma is felidéződik, amely ezzel szemben nem folyamatként, hanem eseményként jelenik meg: az élet forrása ott nyílik meg, ahol az természetes módon nem lenne hozzáférhető. A két kép nem zárja ki egymást, hanem ugyanazon átalakulás két aspektusát jelöli: a lassú, belső erózió előkészíti azt a pontot, ahol a zártság hirtelen feloldódhat.

⁵⁵⁹ A víz-szimbolika kontextusában Petrov hangsúlyozza a vér–víz ellentétpár fontosságát: míg a vér a bűn eltörölhetetlen nyomát jelöli, a víz (mosás, keresztesítés, megtisztulás) az arra adott választ, a bűnhődés lehetséges irányát jelöli. Ana Petrov, „Symbolism and Psychological Depth in Fyodor Dostoevsky’s *Crime and Punishment*,” *Art and Society* 2024, no. 4 (2024), elérhető: <https://doi.org/10.56397/as.2024.04.05>, hozzáférés: 2026. augusztus 23.

⁵⁶⁰ BB 524.

⁵⁶¹ BB 535.

A víz motívumának végső átalakulása az Epilógus zárlatában válik nyilvánvalóvá, ahol a szöveg már nem külső vízformákkal (folyó, patak, ivóvíz) dolgozik, hanem a belülről fakadó forrás képével.

Szólni akartak, de nem tudtak, *szemükből kibuggyant a könny*. Sápadtak voltak mind a ketten és soványak, de a beteg, sápadt arcokon már ott ragyogott az új jövő, az új életre támadás hajnala. A szerelemben támadtak fel, *mindkettejük szívében az élet kiapadhatatlan forrása fakadt a másik számára*.⁵⁶² (– kiemelések tőlem, L. L.)

Ez a kép a korábbi motívumháló radikális átfordítását jelzi: míg a regény korábbi szakaszaiban a víz mint külső, elérhetetlen vagy elutasított lehetőség jelent meg, addig itt a forrás már a szubjektum belsejében nyílik meg. Ez a fordulat a vízmotívum két korábban azonosított logikáját is új szintre emeli. A „vízcsepp kivájja a követ” által jelölt lassú, belső átalakulás itt éri el azt a pontot, ahol a zártság feloldódik, és a víz többé nem kívülről adott, hanem belülről fakadó életforrásként jelenik meg. A kép ugyanakkor felidézi a bibliai hagyomány kőből fakasztott víz-motívumát is, ám azt egyúttal át is írja: nem a külső kegyelmi aktus kerül előtérbe, hanem az a relációs tér, amelyben „a másik számára” nyíló forrásként az élet maga válik kölcsönössé.

Ezt a hatást erősíti, hogy a regény bizonyos pontjain a szubjektum tapasztalatában egy nehezen meghatározható, mégis folyamatosan jelenlévő „másik” érzete is jelen van. Raszkolnyikov többször is úgy érzékeli, hogy nincs egyedül: „mennél elhagyatottabb helyeken járt, annál erősebben érezte valakinek közeli és nyugtalanító jelenlétét.”⁵⁶³ Ez a furcsa „rejtett jelenlét” nem nyer pontosabb értelmezést a szövegben; inkább mint zavaró, idegenszerű tapasztalat jelenik meg, amely elől a hős a városi tömeg magányába menekül. Ezzel párhuzamosan azonban Szonya alakja olyan viszonyulásmódot képvisel, amely ezt a rejtett jelenlétet mintegy „láthatóvá” teszi. A lány feltétel nélküli elfogadása — amely nem borzad vissza Raszkolnyikovtól — a hős számára értelmezhetetlen marad, s ő maga ezt „határtalan megalázkodásként” próbálja magyarázni. A szöveg ugyanakkor lehetővé teszi, hogy e viszonyulást ne pusztán pszichológiai vagy erkölcsi kategóriákban olvassuk, hanem egy olyan szeretetformaként, amely megelőzi a szubjektum önmegértését.

Ebben az összefüggésben a korábban elemzett vízmotívum is új megvilágításba kerül: ahogyan a víz mint az élet lehetősége, már a regény korábbi szakaszaiban is jelen van, de csak később válik hozzáférhetővé, ugyanúgy ez a „közeli jelenlét” is megelőzi annak felismerését és

⁵⁶² BB 552.

⁵⁶³ BB 443.

értelmezését. A szubjektum tehát nem a semmiből jut el a változásig, hanem egy olyan térben mozog, ahol az átalakulás feltételei már eleve adottak, még ha kezdetben idegennek és nyugtalanítónak hiszi is őket. A megváltás lehetősége a regényben nem a végponton jelenik meg először, hanem kezdettől fogva jelen van — csupán a szubjektum számára marad sokáig felismerhetetlen.

Fontos ugyanakkor, hogy a vízmotívum átalakulásával párhuzamosan a szerelem jelentésszerkezete is hasonló újraszemantizáción megy keresztül. A romantikus hagyományban a szerelmes nőalak – Novalisnál és Hoffmannnál egyaránt – a transzcendens szférába való átlépés mediátora: ő az, aki a hőst a folyóhoz vezeti, aki az átlényegülés lehetőségét megnyitja, s akihez kapcsolódva a víz az átjárás pozitív médiumává válik. Az Epilógusban tehát a vízmotívum átlényegülésével összhangban – ahogy erről korábban is szó esett – éppen ez a szerkezeti reláció állítódik helyre, immár új egzisztenciális alapokon. Szonya alakja ebben az összefüggésben már nem „csupán” a romantikus értelemben vett „átvezető” figura, hanem az a relációs közeg, amelyben a szubjektum számára az új élet lehetősége egyáltalán megnyílhat. A folyó túlsópartján feltűnő „természeti” élet képe, valamint a két szereplő közötti kapcsolat így együtt rekonstruálja a romantikus képlet alapstruktúráját – ám annak fantasztikus dimenziója nélkül. Az átlépés többé nem imaginatív ugrás, hanem időben kibontakozó, egzisztenciális folyamat. Ennek a folyamatnak időbeli szerkezetét jelöli ki a regény záró formulája is: „Hét év! Csak hét év! [...] Raszkolnyikov még nem tudta, hogy az új életet nem ingyen adják...”⁵⁶⁴ A hét év motívuma nem pusztán időbeli keret, hanem a szeretetben megvalósuló, türelmet és kitartást igénylő átalakulás jelölője, amely ugyancsak jól értelmezhető a bibliai hagyomány felől (vö. 1Móz 29,20).

A szerelem itt tehát szintén nem a romantikus hagyományból ismert „azonnali átlényegülést” eredményező erő, hanem az a közeg, amelyben az „egyik világból a másikba” való átmenet – a vízmotívumhoz hasonlóan – fokozatosan, „cseppenként” válik végrehajthatóvá. A romantikus (hoffmanni) poétika folyó–szerelem összefüggése tehát szintén nem eltűnik, hanem mélyebb szinten rekonfigurálódik, s a transzcendens átjárás fantasztikus modellje helyébe egy olyan új egzisztenciális struktúra lép, amelyben az átlépés feltételei már nem kívülről adottak, hanem a másikkal fűződő emberi viszonyban, időben kibontakozó tapasztalatként jönnek létre.

⁵⁶⁴ BB 553.

Az értelmezés szintézise

Fenti elemzés alapján világossá válik, hogy a *Bűn és bűnhődés*ben a főhős átalakulása nem lineáris folyamatként ragadható meg, s nem is csupán a cselekmény síkján, hanem olyan komplex jelentés-szerkezetként, amelyet a névszemantika és az intertextuális utalásrend irodalmi és szakrális (bibliai) összetevői egyaránt meghatároznak. Az elemzésben kirajzolódó genealógiai ív azt mutatta meg, ahogy Raszkolnyikov fokozatosan eltávolodott az eredendő – schilleri értelemben vett – naiv egységtől, majd a reflexió, az önreflexió és végül a „fantasztaság” stádiumain keresztül eljutott a teljes meghasonlottságig. Ez a folyamat leírható ugyan a schilleri esztétikai antropológia terminusaival, Dosztojevszkijnél azonban mindez magasabb szintre kerül: a hasadás nem pusztán esztétikai, hanem egzisztenciális és morális krízissé válik.

A regény ennek megfelelően egyfelől a hoffmanni alkotásmítosz meghaladásaként, másfelől a schilleri idill-teória sajátos, poétikai-szakrális transzpozíciójaként olvasható. Ahogy láttuk, *Az arany virágcserep* elbeszélője számára Atlantisz végső soron a művész-én belső emigrációját és esztétikai túlélési stratégiáját jelentette (s a *Fehér éjszakák* Álmodozója az emlékezés transzcendenciájában még éppen ezt a pozíciót kísérelte meg realizálni), a dosztojevszkiji nagyregény poétikája azonban már egyértelműen elutasítja a menedékkeresés ezen formáját. A társadalmi együttélés legalapvetőbb törvényeinek áthágásába csapó raszkolnyikovi elmélet mögött éppen ez a magára utalt, önmagát izoláló romantikus individualizmus és zsenikultusz lepleződik le. Dosztojevszkij ezzel a lépéssel a schilleri idealista történelemszemlélet haladás-utópiáját voltaképp az emberi sérülékenység, a korlátoltságból eredő bukás – és a krisztusi kegyelem által megnyíló transzcendens feltámadás drámájának történetével írja felül.

Ebben az új rendszerben Szofia Szemjonovna alakja a strukturális csomópont. Ő az a közvetítő princípium, amely a szubjektum önmagába zárt, spekulatív világát áttöri, és megnyitja a transzcendens dimenzió felé. Nem pusztán erkölcsi ellenpont, hanem a Logosz hordozója: jelenléte és cselekvései révén válik lehetővé az a fordulat, amely a „fantasztaság” zárt rendszeréből kivezeti a főhóst. Szofja Szemjonovna a krisztusi alázat és áldozati szeretet valódi képviselője a műben, alakján keresztül lehetővé válik, hogy Dosztojevszkij poétikailag is érvényes módon rehabilitálja azt a romantikus szerelemkonceptiót, amely a korai német romantika, illetve *Az arany virágcserep* szöveghagyományából is ismert.

Ez a motívum Dosztojevszkij korábbi műveiben, az Álmodozó-karakterének genealógiája során még állandó ironikus szubverzió és dekonstrukció tárgyát képezte: a

transzcendens irányultságú szerelem eszménye vagy illúzió, vagy a szubjektív gőg és önáltatás egyik formájának bizonyult. Szonya alakjában az eredeti romantikus tradíció tehát nem egyszerűen restaurálódik, hanem szakrális dimenzióval telítődik. A korábban ironikusan kezelt eszmény itt a spirituális átalakulás tényleges eszközévé válik: nemcsak jelképe, hanem hatóereje lesz annak a folyamatnak, amely Raszkolnyikov szubjektumát a hasadtságból az egység felé vezeti. Szófia Szemjonovna alakja és a jánosi Lázár-motívum tipologikus beteljesülése alapján az igazi idill többé nem esztétikai konstrukcióként (imaginárius Atlantiszként) érhető el, hanem a bűnbánat és a személyes feltámadás valóságában jön létre. Ez a visszatérés írható le a bloom-i terminológia *apophrades*-eként is, hiszen a romantikus hagyomány elemei nem változatlan formában, hanem a dosztojevszkiji poétika későbbi rendje felől átírva, szakrálisan újraszervezve nyerik el jelentésüket. Raszkolnyikov útja a lukácsi „szegény Lázár” passzív szenvedésmoделljének kudarcával kezdődik, és a jánosi feltámadás aktív, kegyelmi logikájában nyer új értelmet. A hős kísérlete, hogy saját kezébe vegye az igazságszolgáltatást, összeomlik, és éppen ez a kudarc nyitja meg a lehetőséget az újjászületésre. A feltámadás így nem külső csoda, hanem a szubjektum belső spirituális átalakulása.

Ezzel párhuzamosan a Logosz poétikai története is kirajzolódik. A regény elején a szó elveszíti teremtő funkcióját: Raszkolnyikov elmélete a nyelvet a pusztítás eszközévé változtatja át. A fordulat akkor következik be, amikor Szonya felolvasásában a szó visszanyeri eredetét, bibliai értelemben vett teremtő erejét. A jánosi Lázár-történet itt tehát nem pusztán illusztráció, hanem *esemény*: a Logosz működésbe lépése. A regény utolsó szakasza, az „Epilógus”, ennek megfelelően nem lezárás, hanem átmenet: egy új történet kezdetéhez, amelyben a szubjektum már nem a hasadás, hanem az egység nyelvén szólalhat(na) meg. Ebben az állapotban válik majd lehetővé a „hős éneke” — immár nem mint esztétikai póz, hanem mint egzisztenciálisan hiteles megszólalás.

Jól látható tehát: Dosztojevszkij poétikájában a művész feladata többé már nem a valóság előli esztétikai elzárkózás – épp ellenkezőleg. Az írói küldetés lényege a legmélyebb emberi szenvedés és egzisztenciális kiszolgáltatottság tapasztalatával való reflexív szembenézés, amely a Logosz performatív ereje által képes felmutatni a megváltás és az újjászületés kegyelmi horizontját. A *Bűn és bűnhődés* szubjektumának metamorfózisa épp emiatt egyszerre narratív folyamat, névszemantikailag kódolt struktúra és szakrális beteljesedés:⁵⁶⁵ ez a hármas egység teszi lehetővé, hogy a regény egyszerre működjön

⁵⁶⁵ E perspektívából nézve az is világossá válik, hogy a schillerei esztétikai idealizmus dosztojevszkiji „meghaladása” nem egyetlen mű poétikai sajátossága, hanem egy tartósan érvényesülő alkotói tendencia kezdete.

pszichológiai drámaként, poétikai konstrukcióként és teológiai modellként is. Raszkolnyikov útja a hasadástól az egységig nem csupán egyéni történet, hanem egyetemes antropológiai és üdvtörténeti paradigma: az ember útja önmagától a Logoszig — és azon keresztül vissza önmagához.

Ezzel a teoretikus koncepcióval a dolgozat közvetlenül kapcsolódik a *Bűn és bűnhődés* zárásának évszázados recepciótörténeti vitájához is, szükségszerűen írva felül a regény Epilógusát esztétikai vagy pszichológiai törésként elutasító tradíciót – köztük Lev Sesztov radikális nihilizmusát,⁵⁶⁶ Konsztantyin Mocsulszkij a pálfordulást hiteltelennek bélyegző monografikus kritikáját vagy Viktor Sklovszkij ideológiai toldalékot látó formalista bírálatát is. Velük szemben a tanulmány azon irodalomtudósok vonulatához kapcsolódik, akik a mű szerves, immanens logikájából következő lezárásaként védelmezik az Epilógust; így például Toporovhoz, aki az Epilógusban a nevek és számok mitopoétikus, anagrammatikus hálójának matematikai pontosságú beteljesülését látja;⁵⁶⁷ Robert Louis Jacksonhoz, aki szerint az Epilógus a schilleri esztétikai kategóriák keresztény ontológiába való átemelését és a szakrális forma rehabilitációját igazolja;⁵⁶⁸ Joseph Frank-hez, aki a textuális kódváltást és a hagiografikus, bibliai nyelvbe való átlépést poétikai szükségszerűségnek tartja;⁵⁶⁹ valamint Tatyjana Kaszatkínához, akinek szakrális hermeneutikája szerint a jánosi Lázár-történet felolvasása olyan performatív mag, amely a regény Epilógusában, a szereplők belső feltámadásában és egzisztenciális valóságában teljesedik be.⁵⁷⁰ A dolgozatban felvázolt gondolatmenet – így például a schilleri esztétikához kötődő névszemantikai kódfejtés és a Lázár-történetek tipologikus egymásra olvashatósága – e strukturalista-teológiai iskolával rokon módon azt bizonyítja, hogy Raszkolnyikov feltámadása nem külsőleg erőltetett csoda,

Amint arra többek között Dmitrij Csizsevszkij és Nyikolaj Vilmont is rámutatott, a későbbi regényekben ez az irány tovább erősödik: az esztétikai harmónia schilleri eszméje fokozatosan egy vallási–egzisztenciális horizontba íródik át, ahol az emberi egység már nem az esztétikai nevelés immanens eredményeként, hanem a kegyelem és a szeretet tapasztalatában válik elgondolhatóvá. Ehhez lásd pl.: Д. И. Чижевский, „Шиллер и 'Братья Карамазовы'” [Schiller és a *A Karamazov testvérek*], *Достоевский: Материалы и исследования* [Dosztojevszkij: Anyagok és kutatások] 19 (2010): 16–53.

⁵⁶⁶ Lev Sesztov, *Dosztojevszkij és Nietzsche*, 151–172.

⁵⁶⁷ В. Н. Топоров, „О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления ('Преступление и наказание'),” 210–211.

⁵⁶⁸ Robert Louis Jackson, *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes* (Princeton: Princeton University Press, 1981): 188.

⁵⁶⁹ *Dostoevsky: A Writer in His Time*, 506–508.

⁵⁷⁰ Т. А. Касаткина, „Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского 'Преступление и наказание'” [Lázár feltámasztása: F. M. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye egzisztenciális olvasatának kísérlete], in *О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа 'реализма в высшем смысле'* [A szó teremtő természetéről: A szó ontologikussága F. M. Dosztojevszkij életművében mint a 'realizmus magasabb értelmében' alapja] (Moszkva: ИМЛИ РАН, 2005), 234–240, online elérhető a Királyi Ortodox Palesztin Társaság archívumában: https://ros-vos.net/christian-culture/lit_prav/duh_poisk/dostoevsky/17/, hozzáférés: 2026. augusztus 22.

hanem a szöveg belső poétikai és üdvtörténeti struktúrájának explicit módon kimondatlan, ám elkerülhetetlenül bekövetkező végpontja.

6. ÖSSZEGZÉS ÉS KITEKINTÉS

Jelen dolgozat kiindulópontját az a feltevés adta, hogy Dosztojevszkij korai prózája nem pusztán tematikus vagy motivikus értelemben kapcsolódik a német romantika irodalmi hagyományaihoz, hanem azoknak mélyebb, poétikai és antropológiai struktúráit is újraírja. A vizsgálat során világossá vált, hogy ez a kapcsolatrendszer nem írható le egyszerűen „hatásként”: sokkal inkább olyan komplex, dialogikus és intertextuális viszonyról van szó, amelyben a hoffmanni és schilleri modellek nem előzményként, hanem a szöveg működésének konstitutív feltételeiként vannak jelen.

A szakirodalomban visszatérő megállapítás, hogy Dosztojevszkij Hoffmann művein keresztül lép párbeszédbe a német romantika irodalmi hagyományával, és e közvetítés révén nem csupán felhasználja, hanem folyamatosan át is értelmezi és újraírja annak alapvető poétikai struktúráit. E megközelítések fényében jelen dolgozat azt hangsúlyozza, hogy ez a közvetítő szerep különösen jól megragadható *Az arany virágcserep* esetében. A mű ebben az értelemben olyan strukturáló mintázatként lesz olvasható, melyen keresztül a romantikus esztétika kulcskérdései — a kettős világ struktúrája, az ideál és valóság viszonya, valamint a művészi tudat státusza — koncentrált formában jelennek meg, és amelynek elemei Dosztojevszkij prózájában nem változatlanul térnek vissza, hanem átalakulva, eltolódva és új jelentésösszefüggésekbe illeszkedve. Ezen a gondolati horizonton válik különösen hangsúlyossá a schilleri esztétikai *A naiv és szentimentális költészetéről* című tanulmányból ismert rendszerének szerepe, mely nem csupán fogalmi keretet biztosít a dosztojevszkiji Álmodozó értelmezéséhez, hanem egyúttal olyan antropológiai modellként is működik, amelynek dinamikus újraértelmezése az életmű egyik alapvető szervezőelveként írható le. A „naiv” és „szentimentális” kategóriáinak dinamizált dichotómiája, az ontológiai hasadás tapasztalata, valamint az idill-teória által kijelölt teleologikus horizont mind olyan poétikai szervezőelvek, amelyek a dosztojevszkiji prózában nem statikus tipológiaként, hanem narratív és jelentésképző folyamatként jelennek meg.

A dolgozat másik központi tézise, hogy Dosztojevszkij ezeket a schilleri kategóriákat nem egyszerűen átveszi, hanem működésükben alapvetően átalakítja. Amíg ugyanis Schillernél ezek normatív és leíró, viszonylag stabil típusokként jelennek meg, addig Dosztojevszkijnél egymásba átforduló, instabil konfigurációkká válnak, amelyek az alakábrázolást illetve történetképzést (a hős története) segítik. E folyamat során a kategóriák egyrészt egymásból kibomló szereplői narratívákká alakulnak, másrészt szövegsemantikai elemekként is

működésbe lépnek, például a névadás révén kódolt jelentéskomplexumok formájában. Ennek a folyamatnak kitüntetett konfigurációja tehát az Álmodozó alakja, amely a dolgozat értelmezésében nem pusztán karaktertípus, hanem olyan poétikai forma, amelyben a hoffmanni és schilleri hagyomány egymásra vetülése válik láthatóvá. Az Álmodozó genealógiájának rekonstrukciója során szépen kirajzolódik, hogy ez a figura Dosztojevszkijnél egyszerre örökli a romantikus művész-hős kiválasztottságát (illetve kiválasztottság-tudatát), és a schilleri antropológia hasadásstruktúráját is – miközben Dosztojevszkij ugyanezt a kettősséget a modern városi lét (Szentpétervár) tapasztalatában állandóan újraírja. A hoffmanni és schilleri modellek így nem lezárt minták, hanem olyan diszkurzív alakzatok, amelyekkel a szöveg folyamatosan vitába lép, s amelyek csak ezen a vitán keresztül válnak jelentéshordozóvá. A korai művekben ez a karakter még a romantikus hoffmanni modell közvetlenebb átírásaként jelenik meg, de már ekkor is érzékelhető az a tendencia, amely a metafizikai konfliktust pszichológiai, majd nyelvi síkra helyezi át.

Különösen fontos felismerés ennek kapcsán, hogy a dosztojevszkiji szubjektum nem egyszerűen „elveszíti” a romantikus egységet, hanem e veszteség révén válik az írás és az önreflexió alanyává. A naivitás felbomlása nem pusztán tragikus hiányként értelmezendő tehát, hanem olyan produktív törésként is, amely lehetővé teszi a szövegben létrejövő megszólalás új formáit. Ebben az értelemben a bukás nem a fejlődés ellentéte, hanem annak feltétele: az írás aktusa éppen a hiány tapasztalatából születik meg, s a szubjektum nem a veszteség előtt, hanem annak következtében válik artikulálhatóvá.

A dolgozat e felismeréssel összefüggő saját eredménye annak kimutatása, hogy a Hoffmann és Dosztojevszkij közötti hatásviszony nem csupán motivikus vagy poétikai párhuzamok soraként írható le, hanem olyan dinamikus újraírási folyamatként, amely következetesen megfeleltethető Harold Bloom hatáselméletének. Bár a Hoffmann–Dosztojevszkij kapcsolatnak kiterjedt szakirodalma van, e viszony rendszeres, a bloom-i revíziós kategóriák mentén történő, teljes ívet kirajzoló értelmezése mindeddig nem történt meg. Jelen kutatás eredményei szerint a dosztojevszkiji szövegek nem egyszerűen átveszik vagy módosítják a hoffmanni mintázatokat, hanem olyan egymásra épülő revíziós műveletek sorozataként írják újra azokat, amelyek a korai elhajlástól a részleges beteljesítésen és kiüresítésen át egészen a radikális újraalapozásig és visszatérésig nyomon követhetők. Ez az értelmezési keret a vizsgált korpuszon belül – a korai művektől a *Bűn és bűnhődés* megírásáig – következetesen érvényesíthetőnek bizonyult. Ebben az értelemben a Hoffmann–Dosztojevszkij viszony nem pusztán irodalomtörténeti hatáskapcsolatként, hanem egy komplex, poétikailag szervezett újraírási folyamatként válik megragadhatóvá, amely nemcsak

a romantikus hagyomány belső átstrukturálódását teszi láthatóvá, hanem a hatásvizsgálat módszertani újrarendelésére is lehetőséget kínál.

A dolgozat másik, ehhez a szemlélethez szorosan kötődő eredménye az Álmodozó-hőstípus újraértelmezése a schilleri „szép lélek” fogalmán keresztül. Az elemzések során megállapítást nyert, hogy ez a kategória Dosztojevszkijnél — többek között a Walter Scott-i lovagi ethosz közvetítésével — nem pusztán eszmetörténeti háttérként, hanem az alakformálás generatív poétikai elveként működik.

Mindezek után a dolgozat második nagy egysége azt mutatta meg, hogy ez a korai poétikai konfiguráció a hatvanas évek elején radikális átalakuláson megy keresztül. A hoffmanni közvetítés fokozatosan háttérbe szorul, és a schilleri esztétikai antropológia válik az alakformálás elsődleges referenciájává — immár nem annyira normatív modellként, mint inkább kritikai és szubverzív keretként. A *Megalázottak...* széplélek-hősei, az Odúlakó, majd a katorga-tapasztalat én-elbeszélője azt jelzik, hogy a schilleri esztétikai humanizmus nem a harmónia felé vezető út, hanem a szubjektív önkény és a monologizáló izoláció veszélyét hordozza magában — olyan egzisztenciális zsákutcát, amelyből az emberi természet egészséges integritásához való visszatalálást kizárólag a krisztusi transzcendencia, illetve az önfeláldozó szereteten keresztüli valódi, emberi megnyílás teheti lehetővé.

Ennek a fejlődési ívnek különös szintézise valósul meg *Bűn és bűnhődés* szüzségében. Raszkolnyikov alakja a dolgozat értelmezésében nem egyszerűen a schilleri idealista individualizmus folytatója, hanem az individualizmus radikális végigvételét és eljövendő meghaladását is megtestesítő hőstípus. A Napóleon-eszme mindezek alapján a romantikus művész-elitizmus etikai transzpozíciójaként értelmezhető, amely a gyilkosság aktusában saját destruktivitásával szembesül. A transzgresszió épp emiatt nem pusztán narratív esemény, hanem olyan tapasztalat, amely a szubjektumot saját elmélete ellen fordítja. Ebben az összefüggésben különös jelentőséget nyer a schilleri idill-teória dosztojevszkiji újraírása is. Amíg ugyanis Schillernél az idill a harmónia esztétikai ideáljaként jelenik meg, addig Dosztojevszkijnél ez az ideál csak a bukás és szenvedés közvetítésével válik elérhetővé. A „feltámadás” motívuma ennek köszönhetően nem csupán vallási, hanem poétikai jelentőséggel bír: amennyiben az individuum csak saját szétesésén keresztül juthat el egy magasabb rendű reflexív egységhez – a *dialogikus személyiséghez* (M. Bahtyin) és az *alkotó szubjektivitáshoz* (Ny. Bergyajev). Az alkotó szubjektivitás a szövegben elsősorban az *álmhoz*, mint személyes szövegalkotó művelethez, a szemantikailag és nyelvileg motivált szimbólumokhoz, valamint a nevekben rejlő történeti és metaforikus szemantika regenerálásához kapcsolódik.

A dolgozat ehhez kapcsolódó implicit, de meghatározó eredménye annak felismerése, hogy a schilleri esztétikai-antropológiai kategóriák nem csupán általános értelmezési keretként alkalmazhatók a *Bűn és bűnhődés* narratívájára, hanem a szöveg mikroszintjén is működésbe lépnek. Különösen a névszemantika vizsgálata mutatott rá arra, hogy a szereplőnevek nem pusztán stiláris vagy motivikus funkciót töltenek be, hanem olyan kódolt jelentésmezőként működnek, amelyek a schilleri „naiv”, „szentimentális”, „realista” és „idealista” kategóriák dinamikus újraírásaként olvashatók – egy olyan poétikai eljárás keretében, amely a schilleri idill-teória mélyreható átértelmezésére irányul.

Ez a megközelítés lehetővé teszi, hogy a *Bűn és bűnhődés* ne csupán tematikai vagy filozófiai szinten, hanem egy koherens esztétikai-antropológiai modell mentén is értelmezhetővé váljon, melyben a karakterek nem előre adott típusokat reprezentálnak, hanem e kategóriák egymásba való átfordulásának és válságának narratív formáiként jelennek meg. A névszemantika és a schilleri fogalomrendszer összekapcsolása így tehát nem pusztán új elemzési szempontot kínál, hanem egy olyan integrált olvasati modellt hoz létre, amely a dosztojevszkiji poétika belső szervezőelvére világít rá.

Innen visszatekintve azt mondhatjuk, a vizsgált művek különbségei nem elsősorban eltérő „jellemeket”, hanem eltérő megszólalási és önértelmezési módokat jelölnek. A *Megalázottak...* esetében a szubjektum nem saját, belső koherenciájában válik hozzáférhetővé, hanem a másik tekintetének visszamenőleges interpretációjában: az identitás itt nem megélhető egységként, hanem egy elvesztett lehetőség külső jelentéseként képződik meg. A *Feljegyzések az egérlyukból* esetében a szubjektum saját beszédének önfelszámoló működésében jön létre, miközben egyúttal e beszéd foglyává is válik. A *Feljegyzések a holtak házából* az »én«-t már eleve írott és visszaolvasott formában teszi hozzáférhetővé: a katonga traumatikus valósága itt a főhős, a retrospektív elbeszélő, valamint a kéziratot közreadó szerkesztő egymásra rétegződő tapasztalati horizontjában – vagyis a nyelvi és egzisztenciális egészségét épp e többszintű közvetítettség által visszanyerő szövegsubjektumként – artikulálódik elbeszélhető tapasztalattá. A *Bűn és bűnhődés* a másikkal való viszony – mindenekelőtt a Porfirij, Szvidrigajlov és Szonya eltérő tudati működései által felkínált dialogikus kapcsolatok – újranyitásán keresztül teszi lehetővé az átalakulás megtapasztalását. Ezt a sokhangú diskurzust végül magának a főhősnek a verbális elnémulása zárja le, hogy helyét átadja egy olyan mindentudó elbeszélői hangnak, amely az Epilógusban már kívülről képes végigmondani a hős történetét. Ez azt jelenti, hogy nem a hős írja újra önmagát, hanem maga a dosztojevszkiji regényírás mint poétikai esemény rendezi újra a szétesett világot. A jánosi Lázár-történet felolvasása és az *Epilógus* szakrális névszemantikája az a struktúrát felülről szervező Logosz-

mechanizmus, amely a schilleri idill-fogalom mélyreható szakrális transzpozícióját végrehajtja. Ez az új egység azonban a regény zárlatában még nem a hős tényleges, artikulált identitása, hanem egy olyan szövegsemantikai implikátum, amely a szibériai hallgatás után megnyíló majdani, egészséges élet lehetősége felé mutat. Ebben az értelemben a dosztojevszkiji próza tehát soha nem egy előzetesen adott szubjektumot ábrázol, hanem annak létrejöttét teszi láthatóvá. A megszólalás nem egy stabil identitás kifejezése, hanem olyan folyamat, amelyben az önértelmezés mindig más hangokhoz, más nézőpontokhoz és más szövegekhez való viszonyban alakul ki.

Ez a felismerés ugyancsak tovább árnyalja a dolgozat megállapításait. A hős itt nem önmagában adott pszichológiai egységként jelenik meg, hanem olyan megszólalási pozícióként, amely a saját szava, a róla szóló narrátori szólam és az irodalmi hagyományhoz fűződő reflexív viszony metszéspontjában képződik meg. Makar Gjevuskin vagy az Odúlakó ennek megfelelően nem egységes „személyiségek”, hanem az önértelmezés különböző formái, olyan szubjektumalakzatok, amelyekben a beszéd, a reflexió és az irodalmi hagyomány egymást feltételező működése válik láthatóvá. Az intertextualitás ebben az összefüggésben tehát nem csupán a kontextuális jelentés generátora, hanem a szövegekben zajló, *intratextuális* szubjektumképződés (ld. pl. a két Lázár-szöveg újraértelmezése) egyik alapvető feltételeként jelenik meg. A schilleri esztétikai-antropológiai modell különböző újraírásai nem pusztán tematizálják a szubjektum hasadását, hanem aktívan részt vesznek a szubjektum történetének létrehozásában. A „szép lélek” ideáljának felbomlása, a reflexió válsága vagy a dialogikus viszony újranyitása mind olyan műveletek eredményei, amelyek nem egyszerűen ábrázolják, hanem létre is hozzák a szubjektumot. Mindezek alapján azt mondhatjuk, a dosztojevszkiji próza a szubjektumot soha nem mint adott entitást tételezi, hanem annak *keletkezését teszi folyamatosan láthatóvá*: azt a folyamatot, amelyben a megszólalás mindig túllépi azt a pozíciót, amelyből kiindul.

Bibliográfia

Acosta López, María del Rosario. „Die Widerständigkeit des Schönen: Schillers Kallias-Briefe im Kontext der kantischen Ästhetik.” In *La tragedia como conjuro: El problema de lo sublime en Friedrich Schiller*, 97–120. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

Antal, Éva. *Túl az irónián*. Budapest: Kijárat, 2007.

Bahtyin, Mihail. „A regénynyelv előtörténetéhez.” In *A szó esztétikája: Válogatott tanulmányok*, 217–257. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.

———. „Az eposz és a regény.” In *Az irodalom elméletei III.*, szerkesztette Thomka Beáta, 27–68. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1997.

———. *Dosztoevszkij poétikájának problémái*. Fordította Szitár Katalin. Budapest: Osiris Kiadó, 2001.

———. *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Fordította Könczöl Csaba. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.

Barsht, Konstantin. „The ‘Physiological Sketch’ in the European Canons and the Russian Natural School as Background to the Formation of Dostoevsky’s Poetics.” *Studies in East European Thought* 77, no. 3 (2025): 935–953.

Beiser, Frederick C. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

Belinszkij, Visszarion G. *Áttekintés az 1846-os orosz irodalomról*. Budapest: Szikra Kiadó, 1950.

Bence, Erika. „A történelmi nevelődési és művészregény.” *Létünk* 37, no. 4 (2007): 78–92.

Benz, Ernst. *The Mystical Sources of German Philosophy*. Pittsburgh: Pickwick Press, 2004.

Bergyajev, Nyikolaj. *Dosztoevszkij világszemlélete*. Fordította Baán István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1993.

Berlin, Isaiah. *Russian Thinkers*, edited by Henry Hardy and Aileen Kelly, London: The Hogarth Press, 1978.

Bernáth, Árpád. „Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez.” *Irodalomtörténeti Közlemények* 74, no. 2 (1970): 213–221.

Bianquis, Geneviève. „L’influence de Dante sur la poésie allemande.” *Études italiennes* 3 (1921): 134–145.

Biblia. *Szent Biblia: Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*. Fordította Károli Gáspár. Budapest: Magyar Bibliatársulat, 1990.

Billington, James H. *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture*. New York: Alfred A. Knopf, 1966.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Böhme, Jakob. *Sämmtliche Werke*. Herausgegeben von K. W. Schiebler. Leipzig: Barth, 1846.

———. *Az érzékfeletti életről*. Fordította Buji Ferenc. Elérhetőség: bujiferenc.hu (Utolsó megtekintés: 2026. 07. 31.).

———. *Szent sóvárgás*. Fordította Isztray Botond, szerkesztette Károly Péter. Kerepes: Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997.

Brinkmann, Jasmin. *Ästhetisches und politisches Denken bei Schiller: Der Zusammenhang zwischen den Kallias-Briefen und der Französischen Revolution*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

Catteau, Jacques. «Пространство и время в романах Достоевского». In *Достоевский: Материалы и исследования*, vol. 3. Ленинград: Наука, 1978, 41–53.

Cseke, Ákos. „Mi a cinizmus? Vázlat Sloterdijk, Foucault és Onfray cinizmus-koncepciójáról.” *Korunk* 29, no. 8 (2018): 74–82.

Dante Alighieri. *Isteni színjáték*. Fordította Nádasdy Ádám. Budapest: Magvető Kiadó, 2016.

———. *Dante összes művei*. Fordította Babits Mihály, Csorba Győző et al., szerkesztette Kardos Tibor. Budapest: Magyar Helikon, 1962.

De Man, Paul. *Olvasás és történelem*. Fordította fogarasi György et al. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.

———. „A temporalitás retorikája.” In *Az irodalom elméletei I.*, szerkesztette Thomka Beáta, 5–60. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996.

Dosztoevszkij, Fjodor Mihajlovics. *Kisregények és elbeszélések*. Budapest–Ungvár: Európa Könyvkiadó – Kárpáti Kiadó, 1965.

———. *Szegény emberek*. Budapest: Révai Irodalmi Intézet Nyomdája, 1920.

———. *Megalázottak és megszomorítottak*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1963.

———. *Bűn és bűnhődés*. Budapest: Magyar Helikon, 1970.

———. *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Budapest: Helikon, 1972.

———. *Fehér éjszakák*. Magyar Elektronikus Könyvtár. Elérhetőség: oszk.hu (Utolsó megtekintés: 2026. 07. 31.).

———. *Lágy szív*. Magyar Elektronikus Könyvtár. Elérhetőség: oszk.hu (Utolsó megtekintés: 2026. 07. 31.).

———. „Feljegyzések az egérlyukból.” Fordította Makai Imre. In *A szelíd teremtség: Kisregények*, 59–168. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975.

———. *Feljegyzések a holtak házából*. Fordította Szöllősy Klára. Magyar Elektronikus Könyvtár. Elérhetőség: oszk.hu (Utolsó megtekintés: 2026. 07. 31.).

———. „Fehér éjszakák”. In F. M. Dosztojevszkij: *Fehér éjszakák, A szelíd teremtés, Proharcsin úr*. Fordította Devecseriné Guthi Erzsébet. Szeged: Lazi Könyvkiadó, 2025.

Drosdowski, Günter, ed. *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim–Wien–Zürich: Dudenverlag, 1983.

Eco, Umberto. *Az értelmezés határai*. Fordította Nádor Zsófia. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2013.

Eichenbaum, Borisz. „Hogyan készült Gogol Köpönyege?” In *Az irodalmi elemzés*, 58–78. Budapest: Gondolat Kiadó, 1974.

Fanger, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965.

———. „Dostoevsky’s Early Feuilletons: Background and Context.” *Slavic Review* 22, no. 3 (1963): 469–482.

Fasting, Sigurd. „Dostoevsky and George Sand.” *Russian Literature* 4, no. 3 (1976): 309–321.

Fekete, Kristóf. „Anarchia és rend.” Doktori disszertáció, Szegedi Tudományegyetem, 2019. Elérhetőség: u-szeged.hu

Frank, Joseph. *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.

Frejdenberg, Olga. „Motívumok.” In *Poétika és nyelvelmélet: Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszelojszkij, Olga Frejdenberg műveiből*, szerkesztette Kovács Árpád, 299–306. Budapest: Argumentum Kiadó, 2002.

Gaál, Márta B. *Romantikus irónia – transzcendentális irónia*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1992.

———. „Novalis: Heinrich von Ofterdingen.” In *Huszonöt fontos német regény: Műelemzések*, szerkesztette Ambrus Éva, 28–30. Budapest: Maecenas és Lord Könyvkiadó, 1996.

Gallagher, David. *Metamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid from Ostrovsky to Gogol*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2009.

Gauger, Andreas. *Jakob Böhme und das Wesen seiner Mystik*. Berlin: Weißensee Verlag, 2000.

Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.

———. *Metalepszis: Az elbeszéléstől a valóságig*. Fordította Z. Varga Zoltán. Pozsony: Kalligram, 2006.

———. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln–London: University of Nebraska Press, 1997.

Gerigk, Horst-Jürgen. «Достоевский и Шиллер...» In *Достоевский: Материалы и исследования*, 2010, 5–15.

Gibian, George. „Traditional Symbolism in Crime and Punishment.” *PMLA* 70, no. 5 (1955): 979–996.

Gill, Richard. „The Bridges of St. Petersburg: A Motif in Crime and Punishment.” *Dostoevsky Studies* 3 (1982): 145–155.

Girouard, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*. Fordította Jékely Zoltán és Kálnoky László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2005.

Gyürky, Katalin. „Mindannyian nihilisták vagyunk: Dosztojevszkij-recepció a huszadik századi magyar irodalomban.” PhD diss., Debreceni Egyetem, 2007.

Hadot, Pierre. *The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*. Translated by Michael Chase. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

Hajnády, Zoltán. „Szophia és Logosz: A kozmikus és történelmi világrend organonjai.” *Vallástudományi Szemle* 13, 3. sz. (2017): 71–85.

Hamvas, Béla. *Tabula Smaragdina*. Budapest: Magvető Kiadó, 1988.

———. „Regényelméleti fragmentum.” *Literatura* 12, no. 3–4 (1985): 227–266.

Hart, Pierre R. „Schillerian Themes in Dostoevsky’s ‘Malen’kij geroj’.” *Slavic and East European Journal* 15, no. 3 (1971): 305–315.

Hauck, Florian. *Die Kunst in den ästhetischen Schriften Friedrich Schillers*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.

Hegel, G. W. F. *Előadások a filozófia történetéről*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.

Heine, Heinrich. *Vallás és filozófia*. Fordította Bajor Nagy Ernő. Budapest: Helikon Kiadó, 1967.

———. „A romantikus iskola.” In *Vallás és filozófia*. Budapest: Helikon Kiadó, 1967.

Helferich, Christoph. *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart: Metzler, 1992.

Hérodotosz. *A görög–perzsa háború*. Fordította Muraközi Gyula. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

Hésziódosz. *Istenek születése; Munkák és napok*. Fordította Trencsényi-Waldapfel Imre. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2005.

Hoffmann, E. T. A. *Der goldne Topf*. Frankfurt am Main: Insel, 1981.

———. *Contes fantastiques*. Paris: Librairie-Éditeur, 1843.

- . *Az arany virágcserep*. Fordította Szabó Ede. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2013.
- . *Fantáziadarabok Callot modorában*. Fordította Horváth Géza. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2007.
- . *Az elveszett tükörkép története*. Fordította Barna Imre. Budapest: Magvető Kiadó, 1996.
- . *Murr kandúr életszemlélete, valamint Johannes Kreisler karmester töredékes életrajza*. Fordította Szabó Ede. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1978.
- . *Az ördög bájitala*. Fordította Horváth Géza. Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2008.
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty*. London: John Reeves, 1753.
- Holzhausen, Hans-Dieter. „Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann.” *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft* 34 (1988): 45–58.
- Homérosz. *Odüsszeia*. Fordította Devecseri Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957.
- Horváth, Géza. „»A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis«: Novalis természetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytöredékben.” *Kellék* 50 (2013): 65–75.
- Horváth, Kornélia. „Irónia és én-szerkezet Petri György lírájában.” In Uő: *Irodalom, retorika, poétika*, 167–183. Budapest: Editio Princeps, 2009.
- Horváth, S. Géza. *Dosztojevszkij költői formái*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2002.
- . „Irónia vs. paródia.” *Filológiai Közöny* 57, no. 4 (2011): 356–370.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press, 2000.
- Illyés, Gyula. *Oroszország: Útirajz*. Budapest: Nyugat Kiadó és Könyvkereskedés, 1934.
- Ingham, Norman W. *E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia*. Würzburg: Jal-Verlag, 1974.
- Ivanits, Linda. „The Other Lazarus in Crime and Punishment.” *The Russian Review* 61, no. 3 (2002): 341–357.
- Ivanits, Linda J. „Suicide and Folk Beliefs in Dostoevsky's Crime and Punishment.” In *Dostoevsky Studies*, edited by Gary Rosenshield. Elérhetőség: doi.org (Utolsó megtekintés: 2026. 07. 31.).
- Jackson, Robert Louis. *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Jakobson, Roman. „Nyelvészet és poétika.” In *Hang – jel – vers*, 211–257. Budapest: Gondolat Kiadó, 1969.
- Japp, Uwe. „Die Serapions-Brüder.” In *E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, edited by Detlef Kremer, 263–265. Berlin: De Gruyter, 2012.

Johns, M., and G. M. Terry, eds. *New Essays on Dostoevsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Jung, Carl Gustav. *Az alkímiai konjunkció*. Nyíregyháza: Alkímia Kiadó, 1994.

Kaiser, Gerhard R. *E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: Metzler, 1988.

Kerényi, Károly. *Mi a mitológia? Tanulmányok a homéroszi himnuszokhoz*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1988.

Kis, Gábor. „Anselmus, Aureliano és a Bölcsek köve: Az arany virágcserep és a Száz év magány alkímiai kontextusban.” *Alföld* 63, no. 2 (2012): 93–110.

Kittler, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1995.

Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Strassburg: Trübner, 1899.

Kofman, Sarah. *The Childhood of Art: An Interpretation of Freud's Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1988.

Kovács, Árpád. *Próza és elbeszélés*. Budapest: Argumentum Kiadó, 2010.

———. „A költői beszéd mód diszkurzív elmélete.” In *A szótól a szövegig és tovább...*, szerkesztette Kovács Árpád. Budapest: Argumentum Kiadó, 1999.

———. „Vallomás és dialógus.” In *Diszkurzív poétika*, 282–292. Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2004.

———. „Együtthatások Dosztojevszkij és Dante horizontján.” *Filológiai Közlöny* 70, no. 4 (2024).

———. „Prozéma és metafora: Szavak és tettek Dosztojevszkij prózájában.” In *A regény és a trópusok: Diszkurzívák*, szerkesztette Kovács Árpád, 89–135. Budapest: Argumentum Kiadó, 2007.

———. „»A lemenő nap ferde sugara«: a szöveganyagi státus metaforái Dosztojevszkijnél.” In *Diszkurzív poétika*, 259–275. Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2004.

Kraus, Stefan. *E. T. A. Hoffmanns „Der goldene Topf”: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks”*. Hamburg: disserta Verlag, 2014.

Kremer, Detlef. *E. T. A. Hoffmann – Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: De Gruyter, 2009.

———. *E. T. A. Hoffmann: Erzählungen und Romane*. Berlin: Klassiker Verlag, 1999.

Kroó, Katalin. *Irodalmi szövegfollyonosság: A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012.

———. „Raszkolnyikov gyilkosságának szemantikai minősítéséről a Bűn és bűnhődésben.” In *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, II. kötet, szerkesztette Kroó Katalin, 521–541. Budapest: L'Harmattan / Bölcsész Konzorcium, 2006.

Kulcsár-Szabó, Zoltán. „Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?” *Kellék* no. 4 (1995): 495–541.

Lachmann, Renate. *Erzählte Phantastik: Zu einer Poetik des Unterwegs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Leatherbarrow, William J. *Fedor Dostoevsky*. Boston, MA: Twayne, 1981.

———. *Dostoevsky: The Novel of Discord*. London: Elek, 1981.

Lubkoll, Christine, and Harald Neumayer, eds. *E. T. A. Hoffmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2015.

Mayer, Paola. „Das Unheimliche als Strafe und Warnung: Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik.” *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch* 8 (2000): 56–68.

McGlathery, James M. *E. T. A. Hoffmann*. New York: Twayne Publishers, 1997.

McReynolds, Susan. „Dostoevsky and Schiller.” *Philosophy and Literature* 28, no. 2 (2004): 353–366.

Meyer, Hermann. *Das Zitat in der Erzählkunst: Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*. Stuttgart: Metzler, 1961.

Meyer, Priscilla. *How the Russians Read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy*. Madison: University of Wisconsin Press, 2008.

Mochulsky, Konstantin. *Dostoevsky: His Life and Work*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967.

Neuhäuser, Rudolf. „The Landlady.” *Canadian Slavonic Papers* 10, no. 1 (1968): 42–67.

———. *Das Frühwerk Dostoevskijs: Literarische Tradition und gesellschaftlicher Kontext*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1979.

Novalis. *Heinrich von Ofterdingen*. Fordította Márton László. Budapest: Helikon Kiadó, 1985.

———. *A kereszténység, avagy Európa; A szaiszi tanítványok*. Fordította Lestár János. Máriapócs: Attraktor Kiadó, 2014.

———. *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*. Köln: Könnemann, 1996.

———. *Gesammelte Werke V*. Herrliberg-Zürich: Bühl Verlag, 1945.

———. *Schriften. Band II*. Herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel. Berlin: Reimer, 1837.

Orosz, Magdolna. *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien: ISSS, 1997.

———. *Az elbeszélés fonala: Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2003.

———. „»Az utánzott idegen nyelvű kézírás«: Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben.” Budapest: Gondolat Kiadó, 2006.

———. „»Árkádiában éltem én is...«: Az idill-toposz transzpozíciói.” In *Aranykor – Árkádia*, szerkesztette Orosz Magdolna. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.

———. *Progresszív egyetemes poézis: Romantikus ellentételezések és utópiák*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.

———. „Romantikus művészet...” In *A fantázia hippogriffje*, szerkesztette Orosz Magdolna. Budapest: Gondolat Kiadó, 2017.

Pál József és Újvári Edit, szerk. *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, 1997.

Passage, Charles E. „The Influence of Schiller in Russia, 1800–1840.” *American Slavic and East European Review* 5, no. 1 (1946): 45–62.

———. *Dostoevsky the Adapter: A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffmann*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954.

———. *The Russian Hoffmannists*. The Hague: Mouton, 1963.

———. *Character Names in Dostoevsky's Fiction*. Ann Arbor, MI: Ardis, 1982.

Peace, Richard. „Motive and Symbol in Crime and Punishment.” In *Dostoevsky: An Examination of the Major Novels*, 23–56. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

Pedersen, Frode Helmich. „Mythos und 'Goldene Zeit' bei Hermann Broch und Novalis.” *Zeitschrift für Germanistik* 25, no. 1 (2015): 105–118.

Petrov, Ana. „Symbolism and Psychological Depth in Fyodor Dostoevsky's Crime and Punishment.” *Art and Society* no. 4 (2024). Elérhetőség: doi.org (Utolsó megtekintés: 2026. 07. 31.).

Pikulik, Lothar. *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*. München: Beck, 2000.

Platón. *Összes művei*, vol. 3. Szerkesztette Falus Róbert. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.

Ráfi, Dénes. „Az »együgyű« Jakob Böhme és szóalkímiája.” *Különbség* 2, no. 1 (1993): 9–25.

Ricoeur, Paul. „Narratív azonosság.” In *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, 373–384. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.

Richardson, R. E. „Svidrigailov and the 'Performing Self'.” *Slavic Review* 46, no. 3–4 (1987): 540–552.

Riffaterre, Michael. „Az intertextus nyoma.” *Helikon* 42, no. 1–2 (1996): 68–82.

———. „Szimbolikus rendszerek a narratívában.” In *Narratívák 2: Történet és fikció*, szerkesztette Thomka Beáta, 61–85. Budapest: Kijarat Kiadó, 1998.

———. „A fikció tudattalanja.” In *Narratívák 2: Történet és fikció*, szerkesztette Thomka Beáta, 85–105. Budapest: Kijárat Kiadó, 1998.

Rosenshield, Gary. „The Bronze Horseman and The Double: The Depoeticization of the Myth of Petersburg in the Young Dostoevskii.” *Slavic Review* 55, no. 2 (1996): 399–428.

Rousseau, Jean-Jacques. *Egy magányos sétáló álmodozásai*. Fordította Rácz Lajos. Budapest: Franklin Társulat, 1924.

Safranski, Rüdiger. *Romantika – Egy német affér*. Fordította Csordás Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2010.

———. *E. T. A. Hoffmann: Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München: Hanser, 2022.

Schiller, Friedrich. *Schiller válogatott esztétikai írásai*, válogatta Vajda György Mihály, fordította Szemere Samu. Budapest: Magyar Helikon, 1960.

———. *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Fordította Papp Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2005.

Schlegel, Friedrich. „Kritikai töredékek.” In *August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások*, szerkesztette Zoltai Dénes, fordította Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest: Gondolat Kiadó, 1980.

Schmid, Wolf. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München: Fink, 1973.

Schmidt, Jochen. „Az arany virágcserep: A romantikus poetológia kulcsszövege.” Fordította Szabó Csaba. In *Interpretációk: E. T. A. Hoffmann: Regények és elbeszélések*, szerkesztette Günter Sasse, 31–41. Budapest: Láva Kiadó, 2006.

Schubert, Gotthilf Heinrich. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden: Arnold, 1808.

Schulz, Christiane. „»Ich habe Schiller auswendig gelernt«: Das »geistige Ferment« Schiller im Erzählwerk Dostoevskijs.” In *Dostojewskij und Europa*, herausgegeben von Horst-Jürgen Gerigk, 213–232. München: Otto Sagner, 2010.

———. *Aspekte der Schillerschen Kunsttheorie im Literaturkonzept Dostoevskijs*. München: Otto Sagner, 1992.

———. „Sentimentalisches Dichtungsverständnis und poetische Struktur: Zu einigen Aspekten der Schillerschen Ästhetik im Werk Dostoevskijs.” *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge*, 1, no. 3 (1991): 510–520.

Sesztov, Lev. *Dosztojevszkij és Nietzsche*. Fordította Patkós Éva. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1991.

Simons, John D. „The Nature of Suffering in Schiller and Dostoevsky.” *Comparative Literature* 19, no. 2 (1967): 147–159.

Szabó, Tünde. „Nőalakok és ikonicitás Dosztójevszkijnél.” In *A szótól a szövegig és tovább...*, szerkesztette Kovács Árpád, 411–448. Budapest: Argumentum Kiadó, 1999.

Szekeres, Adrienn. „Raszkolnyikov gyilkosság előtti álmainak poétikája Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényében.” PhD-dissz., ELTE Bölcsészettudományi Kar, 2008. ELTE Digitális Intézményi Repozitórium. elte.hu.

Szitár, Katalin. „Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről: Kovács Árpád: A perszonális elbeszélés.” *Literatura* no. 1 (1996): 95–105.

Szondi, Peter. „Das Naive ist das Sentimentalische.” *Euphorion* 66 (1972): 174–206.

Szöke, György. *Dosztojevszkij világa*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1970.

Tarjányi, Eszter. *Arany János és a parodisztikus hagyomány*. Budapest: Universitas Kiadó – Editio Princeps Kiadó, 2013.

Terras, Victor. *The Young Dostoevsky*. The Hague: Mouton, 1969.

———. „The Young Dostoevsky: An Assessment.” In *New Essays on Dostoevsky*, edited by Malcolm V. Jones and Garth M. Terry, 21–44. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Tóth, Benedek. „A flâneur mint típus és mint analitikus kategória.” *Acta Historiae Litterarum Hungaricarum* 37–38 (2022): 153–167. Elérhetőség: u-szeged.hu

Uerlings, Herbert. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*. Stuttgart: Metzler, 1991.

Valastyán, Tamás. „Különvalóság, Novalis és a mese.” *Híd* no. 4 (2006): 17–24.

Vatai, László. *Az autonóm embertől a megtérésig*. Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 1992.

Vergilius. *Aeneis*. Fordította Kartal Zsuzsa. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.

Veszelojszkij, Alekszandr. „A szüzsé poétikája.” In *Az irodalom elméletei II.*, szerkesztette Thomka Beáta, fordította Gilbert Edit, 195–207. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996.

Walzel, Oskar. *A német romantika lényegi kérdései*. Fordította Garth Mihály. Budapest: Cartaphilus, 2003.

Wellek, René. „The Concept of 'Romanticism' in Literary History II: The Unity of European Romanticism.” *Comparative Literature* 1, no. 2 (1949): 147–172.

Wirth, Uwe. „Der goldene Topf.” In *E. T. A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, herausgegeben von Detlef Kremer, 114–130. Berlin: De Gruyter, 2012.

Альми, И. Л. «Идеологический комплекс “Преступления и наказания”...» In Статьи о поэзии и прозе, vol. 2. Владимир, 1999, 68–81.

Альтман, М. С. *Достоевский по вехам имен*. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1975.

Аверинцев, Сергей. *София-Логос: Словарь*. Под редакцией Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: Дух и Литера, 2006.

Белинский, Виссарион Г. *Полное собрание сочинений*. Москва, 1956.

Бем, А. Л. *Достоевский. Психоаналитические этюды*. Прага, 1938.

———. *O Dostojevském: Sborník statí a materiálů*. Vol. 2. Praha: Jednota československých matematiků a fysiků, 1933.

———. *Личные имена у Достоевского*. София, 1933.

———. «Чужая беда в творчестве Достоевского». В: *O Dostoevskom*. Прага, 1972.

———. «Драматизация бреда („Хозяйка“ Достоевского)». В: *Исследования. Письма о литературе*, сост. С. Г. Бочарова, предисл. и коммент. С. Г. Бочарова и И. З. Сурат, 264–326. Москва: Языки славянской культуры, 2001.

Бердяев, Н. А. *Самопознание (опыт философской автобиографии)*. Москва: Международные отношения, 1990, 336.

Благой Д. Д. (ред.): *История русского реализма: в 2 т. Т. 2. Вторая половина XIX века*. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — С. 330–360.

Ботникова, Алла. „Гофман и Достоевский 40-ых годов (Эстетическая трансформация романтических принципов и форм).” In Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века), 150–182. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1977.

———. *Немецкий романтизм: диалог художественных форм*. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003.

Булгаков, С. Н. „Софийность твари.” In *Свет не вечерний: Созерцания и умозрения*, 212–285. Москва: Путь, 1917.

Вильмонт, Н. Д. *Достоевский и Шиллер* [Dostojewszkij és Schiller]. Москва: Советский писатель, 1984.

Виноградов, В. В. *Стиль «Двойника»* [A hasonmás stílusa]. Петербург: Парфенон, 1922.

Гроссман, Леонид П. *Достоевский*. Москва: Молодая гвардия, 1965.

———. “Э. Т. А. Гофман и Достоевский.” *София* 5 (1914): 87–103.

———. *Творчество Достоевского*. Москва, 1928.

Губанова, О., Т. Петрова, и А. Вейбер. „Достоевский, западные писатели и ученые.” *Язык и текст* [Language and Text] 7, № 1 (2020): 45–56.

Даль, В. И. *Пословицы русского народа*. Москва: Художественная литература, 1989.

Добролюбов, Н. А. *Забитые люди*. 1907.

Долинин, Александр. *Достоевский и другие*. Ленинград: Художественная литература, 1989.

Достоевский, Ф. М. *Об искусстве*. Москва: Искусство, 1973.

———. *Собрание сочинений*, vol. 11. Москва–Ленинград, 1929.

Достоевский, Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 томах*. 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990. Онлайн: <https://imwerden.de/multi-volume-set-1000005-page-1>.

Дурылин, С. Н. «Достоевский и символизм». In: *О Достоевском*. Москва: Советский писатель, 1989.

Жилякова, Э. М. *Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849)*. Под редакцией Ф. З. Кануновой. Томск: Издательство Томского университета, 1989.

Касаткина, Т. А. „Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского 'Преступление и наказание'.” В *О творящей природе слова: Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа 'реализма в высшем смысле'*, 312–385. Москва: ИМЛИ РАН, 2005. Online elérhető: https://ros-vos.net/christian-culture/lit_prav/duh_poisk/dostoevsky/17/.

Коган, Г. Ф. «„Загадочное“ имя Свидригайлова: („Преступление и наказание“ и периодическая печать 1860-х годов)». *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка* 40, № 5 (1981): 426–435.

Королева, В. „Особенности поэтики Гофмана в романе Ф. М. Достоевского „Бесы“.” *Соловьевские исследования*, № 75 (2022): 112–128.

Криницын, А. Б. „Шиллеровские мотивы в 'Преступлении и наказании' Ф. М. Достоевского”. *Достоевский и мировая культура: Филологический журнал*, 2 (22) (2023): 128–160.

———. „Достоевский и Шиллер. Интермедия вторая: Трагический бунт Ипполита”. *Достоевский: Материалы и исследования*, 19 (2010): 45–78.

———. „Функция предыстории героя в романном построении Ф. М. Достоевского”. *Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология*, 3 (48) (2016): 67–77.

———. „Сюжетология романов Ф. М. Достоевского”. *Doktori disszertáció*, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2016.

Кузнецова, Т. А. «Хронотоп комнаты в романе Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание“». In *Сборник материалов конференции: в 2 томах*. Архангельск: Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, 2021, 407–411.

Левин, Юрий Д. «Достоевский и Шекспир». In *Шекспир и русская литература XIX века*. Ленинград, 1988.

Мазина, Е. И. „Тема Вечной Женственности в культурном пространстве Серебряного века.” Автореферат диссертации кандидата культурологии, Государственная академия славянской культуры, Москва, 2009.

Михалева, Анастасия Андреевна. *Герой-двойник и структура произведения: Э. Т. Гофман и Ф. М. Достоевский* [The Hero-Double and the Structure of the Work: E. T. Hoffmann and F. M. Dostoevsky]. Кандидатская диссертация [PhD diss.], Москва, 2022.

Мочульский, Константин. *Достоевский: жизнь и творчество*. Paris: YMCA-Press, 1947.

Набоков, В. В. *Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ; Набоковский фонд, 1998.

Наседкин, Н. Н. *Достоевский: Энциклопедия* [Dosztójevszkij: Enciklopédia]. Москва: Алгоритм – Эксмо – Око, 2008.

Новикова, Е. Г. „Соня и софийность (Роман Ф. М. Достоевского ‘Преступление и наказание’).” *Достоевский и мировая культура* 12 (1999): 89–98.

Страхов, Николай. *Биография Ф. М. Достоевского*. Санкт-Петербург, 1883.

Tópor, Péter. «Симультанность и диалогизм...» *Труды по знаковым системам* 17 (1984): 138–158.

———. «Перевоплощение персонажей...» *Труды по знаковым системам* 22 (1988): 85–96.

Тихомиров, Борис. *«Лазарь! Гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий*. Санкт-Петербург: Серебряный век, 2005.

Топоров, В. Н. „О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (‘Преступление и наказание’).” В *Миф. Ритуал. Символ. Image: Исследования в области мифопоэтического*, 193–258. Москва: Прогресс-Культура, 1995.

———. „Ещё раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл.” *Античная балканистика* 3 (1978): 148–173.

Тынянов, Ю. Н. *Достоевский и Гоголь: К теории пародии* [Dosztójevszkij és Gogol: A paródia elméletéhez]. Ленинград: ОПОЯЗ, 1921.

Турбанов, И. «Фланёры Н. Гоголя и Ф. Достоевского». *Топос. Литературно-философский журнал*, 27/12/2011. online verzió: <https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/flanery-n-gogolya-i-f-dostoevskogo>

Туниманов, В. А. *Творчество Достоевского 1844–1862* [Dosztójevszkij alkotóművészete 1844–1862]. Ленинград: Наука, 1980.

Фасмер, Макс. *Этимологический словарь русского языка*. В 4 томах. Санкт-Петербург: Азбука, 1996.

Фокин, П. В. «Один сюжет из истории формирования личности русского романиста (Гофман и Достоевский)». In: *В мире Гофмана: Сборник статей*. Калининград: Калининградский университет; Гофман-центр, 1994, 151–157.

Фридлендер, Г. М. „Своё и чужое в произведениях Достоевского (Святочный рассказ «Мальчик у Христа на ёлке»).” In *Реализм Достоевского*, 277–308. Москва–Ленинград: Наука, 1964.

Цейтлин, А. Г. *Povesti o bednom činovnike Dostoevskogo*. Moscow, 1923.

Чижевский, Д. И. „Шиллер и «Братья Карамазовы».” *Достоевский: Материалы и исследования* 19 (2010): 16–53.

Шкловский, В. Б. *За и против: Заметки о Достоевском* [Mellette és ellene: Jegyzetek Dosztojevskijről]. Москва: Советский писатель, 1957.

Щенников, Г. К. „«Двойник» Достоевского как творческий диалог с Э. Т. А. Гофманом”. In *Достоевский и мировая культура*, 24, ред. Н. Т. Ашимбаева и Б. Н. Тихомиров, 58–65. Санкт-Петербург: Серебряный век, 2008.