

Fiktív vallomás és szövegműködés

Dosztojevszkij: 'Ördögök'

„Mellesleg megjegyzem: Heine azt állítja, hogy hiteles önéletrajz szinte elképzelhetetlen, mert az ember minden bizonytalansággal összevissza hazudozik magamagáról. Véleménye szerint például Rousseau a vallomásaiban feltétlenül hazudott egy csomót a maga rovására, mégpedig szántsándékkal, hiúságból hazudott. Meggyőződésem, hogy Heine-nek igaza van; nagyon jól tudom, hogy néha az ember már csak hiúságból is valóságos bűncselekményekkel rágalmozza meg magát, sőt, azt is nagyon jól tudom, milyenfajta lehet az a hiúság” (1)

A vallomásos elbeszélés különös világossággal mutat rá a nyelvi működés ama sajátosságára, hogy nem vonható éles határ a reprezentációs (leíró, megjelenítő) nyelvi funkció és a fikcióteremtő potencialitás között.

Dosztojevszkij a regényeiben gyakran él olyan megnyilatkozásformákkal és műfajokkal, melyekben a nyelv diszkurzív performanciája és tropológiai működése szolgál a narráció kiindulópontjával: ilyen műfajformák a levél, a feljegyzés és a vallomás. Jelen tanulmányban a vallomásos nyelvhasználat irodalmi, szövegképző aktivitását az 'Ördögök' egy kitüntetett részlete alapján igyekszünk feltárni.

Az orosz filológia, textológia és poétika régi kérdése a cenzúra által kihúzott regényrészlet, „Sztavrogin gyónásának” eredetisége, valamint regénybeli szervesülése. A fikcionalitás és a dokumentaritás problémája ez esetben nem csupán a regény fikcionális világán belüli interpretációs problémaként jelenik meg, de a szöveg poétikai olvashatóságának határait feszegeti. Miután az orosz cenzor, Katkov nem engedélyezte a 'Tyihonnál' című fejezet publikálását a Russzkij Vesztnyik című folyóiratban (e fejezet része a gyónás), Dosztojevszkij igyekezett átalakítani a szöveget, amiről a moszkvai korrektúrába tett jelei és megjegyzései tanúskodnak (egyik levelében négy tervet emleget az átalakítással kapcsolatban). A regény könyv formátumú kiadásánál az író már nem tett kísérletet rá, hogy a gyónást visszahelyezze az eredeti szövegbe, egyes álláspontok szerint azért nem, mert időközben módosított a regényszövegen, összhangban a fejezet kiesésével. Ennek kapcsán kérdésessé vált, hogy melyik szövegváltozatot tekinthetjük „véglegesnek”. A számos (tíz-nél is több) textuális variáns mellett ugyanis alapvetően két szöveg áll rendelkezésünkre: az egyik a már említett moszkvai korrektúra, a másik az özvegy, Anna Grigorjevna töredékes formában fennmaradt másolata egy olyan kéziratról, amelyben Dosztojevszkij tovább dolgozott a fejezeten, de amelynek eredetije soha nem került elő. (Ezt a „pétervári-nak” nevezett szöveget először 1922-ben publikálta V. Komarovics). Tanulmányában Alfred Bem arra a nyugtalanító következtetésre jut, hogy a 'Tyihonnál' című fejezetnek lényegében nincs olyan szövegváltozata, amelyet Dosztojevszkij végleges szövegének tekinthetnénk, s ez az álláspont tükröződik az 1975-ös orosz kritikai kiadás kommentárjaiban is. A két szövegváltozat ugyanakkor jelentős pontokon ellentmond egymásnak, épp a tett valóságának vagy kigondoltságának tekintetében, s ez lehetőséget nyújtott az értelmezőknek arra, hogy a gyónást homlokegyenest ellenkező módon értékeljék. (2)

Mint ismeretes, Sztavrogin röpirat formájában kinyomtatott gyónását, az ún. dokumentumot elviszi Tyihon sztarecnek, s ebben több kisebb-nagyobb bűn megvallása mellett nyilvánosságra hozza Marja Tyimoféjavnával, a sánta lánnyal (Hromonozska) kötött házasságát, valamint „szörnyű bűnét”, egy kislány, Matrjosa megrontásának és öngyilkosságba kergetésének történetét. A regényben expliciten megjelenik a beszédaktus nevének megkettőződése egyfelől „öszinte vallomásra” [čnd’îâl äü], melyet a publikumnak szánt röpirat képvisel, másfelől a „titok feltárására” [î ñed’îâl í č í], amely a Tyihonnal folytatott dialógus során aktualizálódik. A dokumentum egy álom elbeszélésével, *Claude Lorrain* ‚Acis és Galathea’ című festményének álombeli víziójával zárul.

„Ez a görög szigetvilág egy kis szeglete; szelíd, kék hullámok, szigetek és sziklák, virágzó partvidék, varázslatos táj a távolban, hívogatóan lenyugvó nap – szavakkal nem is lehet leírni. Az emlékezet ezt tartja az európai emberiség bölcsőjének, itt játszódtak le a mitológia első jelenetei, ez a földi paradicsom... Itt nagyszerű emberek éltek. Boldogok és ártatlanok voltak keltükben-fektükben; a ligeteket az ő víg dalaik töltötték meg, túláradó őserőjüket szerelemre és gyermeteg örömeire pazarolták. A nap e pompás fiaiban gyönyörködve öntötte el sugaraival a tengert és ezeket a szigeteket. Csodás álom, fenséges tévedés!” (535) (3)

A fikció szerint három különböző idősikban játszódó eseményről van szó: a kislány története a régmúltat képviseli, a németországi utazás során látott álom a múltat, míg a Tyihonnal folytatott beszélgetés a jelent. A három idősíkot azonban nem temporális struktúráként, hanem három különböző nyelven artikulálódó megnyilatkozásként fogjuk fel. A Matrjosa-történet és az álom nyelvének különbségére már korán felfigyelt a kritikai irodalom: míg a kislány megrontásának elbeszélését megjelenítő részt szóismétlések, grammatikai és stilisztikai hibák, sőt – a regényi elbeszélő fikciója szerint – helyesírási hibák is tarkítják (ezeket a krónikás-elbeszélő „kijavította”), az aranykor-vízió elbeszélése magasan szervezett, a próza ritmusától eltérő ritmust realizáló nyelven fogalmazódik meg. (4) A nyelvi működés kettéosztottsága poétikai funkciót hordoz. Az álom elbeszélése nem illeszkedik a szöveg vallomásos intencionalitásába: az álom – „szöveg a szövegben”, egyszersmind „szöveg a szövegért”, mely a gyónás szempontjából nem közöl új információt, hanem olyan képnyelvként működik a vallomásban, melyben a dokumentum első felének nyelve – a cselekvő tudat nyelve – tükröződik. Ebben a vallomásos narratívában tehát a szöveg koherenciáját (olvashatóságát) nem az életrajzi összefüggések, s nem is az oksági viszonyok, hanem a nyelvek összjátéka határozza meg. A jelentés ekképp nem a referencializálhatóság felől, hanem az egyik nyelvről a másik nyelvre történő fordításként, szemantikai transzkripcióként ragadható meg. Tyihon, a dokumentum első befogadója voltaképp egy ilyen fordítást elvégző „modell-olvasóként” fogható fel. Emellett a beszédaktust – a Tyihonnal folytatott dialógust – prezentáló szöveget is úgy foghatjuk fel, mint valamely nyelvet, amelyben a vallomástevő tudat nyelvének interpretációja zajlik (nyelv a nyelvről).

Az orosz filológia, textológia és poétika régi kérdése a cenzúra által kihúzott regényrészlet, „Sztavrogin gyónásának” eredetisége, valamint regénybeli szerkesztése. A fikcionalitás és a dokumentaritás problémája ez esetben nem csupán a regény fikcionális világán belüli interpretációs problémaként jelenik meg, de a szöveg poétikai olvashatóságának határait feszegeti. Miután az orosz cenzor, Katkov nem engedélyezte a ‚Tyihonnál’ című fejezet publikálását a Russzkij Vesztnyik című folyóiratban (e fejezet része a gyónás), Dosztojevszkij igyekezett átalakítani a szöveget, amiről a moszkvai korrektúrába tett jelei és megjegyzései tanúskodnak (egyik levelében négy tervet emleget az átalakítással kapcsolatban).

A dokumentum „első nyelvére” jellemző alulretorizáltságot Tyihon szándékos önrágalmazásként értelmezi: „Ön mintha szándékosabban durvábbnak akarná mutatni magát, mint ahogy szíve óhajtaná...” (540). A dokumentum valóban számos ponton azt a benyomást kelti, hogy a dilettáns elbeszélő személytelenné torzított beszédmódja a maszkköltés eszköze. Az önrágalmazás/önvád – akár kihívásként, akár a hiúságban való tetszelgésneként, akár etikai maximalizmusént értékeljük – retorikus viszonyt vezet be az én önmagához való viszonyába, s az öntételező alany (a fenomenológiai szubjektum, a reflexió alanya) végső öffelelősségének idealizmusát leplezi. (5) A nyelvnek ez a retorikai igénye felelős a dokumentaritás látszatáért. Valójában itt olyan nyelvi működésről van szó, amely referenciaként tünteti fel magát: a cselekvés nem önmagában, hanem a maga „hogyan-jában”, valamiként adott, ez mutatkozik meg az elbeszélésmódban. Nem véletlen, hogy Tyihon nem a verifikálhatatlan, éppen ezért eldönthetetlen „igazságtartalomra” kérdez rá, hanem a formát, a stílust, azaz épp e nyelvi-retorikai működésmódot teszi szóvá:

„Röpiratának némely részét súlyosbítja a stílus; mintha gyönyörködne a pszichológiájában, és megragadna minden apróságot csak azért, hogy meghökkentse az olvasót érzéketlenségével, ami pedig nincs is önben.” (540). „Ennek a nagy gyónásnak már a formájában is van valami nevelés. (...) Agyonüti a silányság...” (543–44)

A kinyomtatott vallomást ezért a dosztojevszkiji „arcrongálás” kitüntetett példájaként értékelhetjük (6), mely összhangban áll a betű általános kompromittálódásával a regényben. (7)

Az önrágalmazás ugyanakkor egy másik, rejtett intenciót leplez a szövegben. Tyihon ezt is szóvá teszi: „Tehát ez a dokumentum egyenest egy halálosan megsebzett szív szűkségletéből fakad... jól értem?” (540) Tyihon kérdése mintegy megkettőzi a dokumentumot arra, amit mond, és arra, amiről beszél. Míg előbbi a szöveg funkciójával tart kapcsolatot, utóbbi a szöveg témájával. Épp ez a rejtőző szövegtéma manifesztálódik az álom elbeszélő szövegben. Az álom – *Lotman* kifejezésével élve – „szemiotikai ablaként” működik, amely utat nyit a rejtett intenció számára, ám az álom által teremtett valóság értelme a „dokumentumban” kifejtetlen marad: „...nem tudom, mit is álmodtam tulajdonképpen...” (536). A kifejtés a Tyihonnal folytatott dialógus szövegében artikulálódik. Mindez arra utal, hogy vallomás és önábrázolás helyett önrételemzésről van szó; azaz itt is érvényes, hogy a „megjelenített nem valami eleve adott dolog, hanem egy még nem létező dologhoz való eljutás.” (8)

Sztavrogin vallomása mint intertextuális tér

E rejtett intenció értelmének kifejtéséhez alaposabban szemügyre kell vennünk Sztavrogin gyónását. A retorikai működés által teremtett betűmaszk, a durva stílus ugyanis olyan eszköz, amely a megformálás irodalmiasságát hivatott elrejtteni (vö. az elbeszélő megjegyzésével, miszerint a gyónás szerzője „egyáltalán nem irodalmár” – az irodalmár orosz megfelelője literátor, a latin littera ’betű’ jelentésű szóból). Matrjosa alakjának irodalmiasságát a szövegben különböző jegyek erősítik fel: így például a lopás tárgya, a „tollkés”, mely az írást konnotálja, valamint a „papírüzlet”, ahol az eladó fényképek közül választja ki Sztavrogin a kislányra hasonlító képet. Az önfikciósítás teatralitását és irodalmiasságát markirozza Tyihon íróasztala, a könyvtárát gazdagító, ám a szerzetesi cellába nem illő „színpadi szerzemények és regények”, valamint egy könyv, amely „a legutóbbi háború körülményeinek terjedelmes és tehetséges taglalása volt, egyébként nem annyira katonai, mint inkább tisztán irodalmi tekintetben.” (514.) A dokumentum szövegében ezen túlmenően konkrét irodalmi utalások is feltűnnek. Az egyik a rousseau-i „Vallomások” közismert szöveg helyét, a Marion-epizódot idézi. Annak a cselédlánynak a történetéről van

szó, akit *Rousseau* a rózsaszín-ezüst szalag ellopásával vádol meg. (9) A kapcsolatot a „diabolikuság” motívuma, a lopással való megvádolás (ott a szalag, itt a tollkés ellopása), az „ártatlanság meggyalázása”, valamint az álomban megjelenő lány-alak teremt meg (a Marion és a Matrjosa név között fennálló fonikus parallelizmus könnyen érzékelhető, de a két név között közvetít Marja Tyimofejevna figurája is):

„...nekem csak ez az egy kép kibírhatatlan – ahogy ott áll a küszöbön, és felemelt kicsiny öklével engem fenyeget –, csak az akkori külseje, csak az az akkori egy perc, csak az a szemrehányó bólogtatás... (...) azóta majdnem mindennap megjelenik előttem (...) életemnek egyetlen emléke sem kelt bennem semmi effélést...” stb. (537)

Vö. *Rousseau*-nál:

„Ez a kegyetlen emlék gyakran megzavar, s annyira felzaklat, hogy álmatlan éjszakáimon megjelenik a szegény lány, és szememre hányja bűnömöt, mintha csak tegnap követtem volna el.” (10)

A lánnyal szemben elkövetett cselekedet miatt érzett önvád mintegy személyes jellel változtatja Mariont *Rousseau* számára. S mivel a ‚Vallomások’ szövege az önvádtól való szabadulás igényéből születik, Marion egy új szubjektivitás – a „tettnek alávetett”, a krízisben fogant alanyiség, a szövegszobjektum – születésének generátorává válik. (11) *Rousseau*-t idézi még a lopás és az álmodozás kapcsolata is („...bizonyára azért, hogy elvonjam magamat a szakadatlan ábrándozástól [...], lopást követtem el a panzióban.” (525.), csakúgy, mint a vallomás modalitása (a „kihívás” gesztusa, az önmaga-számára való én szembehelyezkedése a társadalom gyűlöletével stb.). A legbeszédesebb azonban maga a tény, hogy a sztavrogini dokumentumban megemlíthetnek a ‚Vallomások’, s előbukkan a tizenhatodik év motívuma: „Tizenhat éves koromig különös mértéktelenséggel adtam át magam annak a bűnnek, amelyet *Rousseau* megvallott.” (12) A ‚Vallomások’ Marion-epizódja így pretextus formáját ölti a dokumentum szövegében, ami azt sugallja, hogy a gyónás sokkal inkább az irodalmi diskurzus performatív teljesítményeként, semmint egy „referenciális bűn” feltárásaként értelmezhető.

Sztavroginnak az önrágalmazás felvetésére adott válasza („őszintén írtam”) egyúttal közvetlen utalást hordoz a *Rousseau*-értelmezés oroszországi kánonjára, *Nyikolaj Karamzin* *Rousseau*-olvasatára. (13) Ez a tény egy másik szöveget nyit meg a poétikai olvasás számára: *Karamzin* szentimentális elbeszélését, a ‚Szegény Liza’ című művet. A félenken mosolygó Matrjosa alakjegyei láthatóan idézik a félenk Lizát; közös attribútumuk a csöndesség, mely a ‚szelíd’, a ‚halk’ és a ‚gyermeki’ jelentésben is aktualizálódik a szövegben. (14) A szövegszerű megegyezés a „bűn” felidézésekor különösen szembeötlő:

“...<Liza> este az ablak alatt ült, font, és halk hangon panaszos dalokat énekelt, de hirtelen felugrott és felkiáltott (...) A fiatal ismeretlen állt az ablak alatt.” (15)

Míg Sztavrogin gyónásában:

„Az ablakok nyitva voltak (...) Matrjosa a kis szobájukban egy zsámolyon, felém háttal ült, és egy tüvel szöszmötölt. Végül egyszer csak halkán, nagyon halkán énekelni kezdett; ez néha máskor is előfordult nála. (...) Felálltam és odalopóztam mögé (...) Összerezcent, először hirtelen megijedt, és felugrott.” (526.)

Ezek után nem váratlan, hogy Sztavrogin önábrázolásában a „szétszórt, nagyvilági életet élő” Eraszt attribútumai tűnnek fel: mindenekelőtt „megvető kéjsóvársága”, valamint „kápázatos nagyvilági mulatságai”. Sztavrogin kielégülést kereső „vadállati kéjsóvárságát” vö. azzal, hogy Eraszt „a maga kielégülését kereste a nagyvilági kedvtelésekben, de

gyakran nem találta”. Liza megjelenését a városban Eraszt jellegzetes gesztussal fogadja („elsápadt”), ami Dosztojevszkij regényében Sztavrogin nagy gyakorisággal ismétlődő alakjegye lesz.

A szerelmi tematika Karamzin művében egyfajta kifejezési módként jelenik meg, amelyben az én hiánya és az én-ideál utáni vágy nyelvileg artikulálódhat. S itt rábukkanhatunk a sztavrogini aranykor-álmom egyik irodalmi forrására: Liza és a pásztori világ ugyanis az én világához való hozzáférés imaginárius terével azonosul Eraszt számára, mintegy a „másik Eraszt” birtokbavételét jelenti. (16) Hasonló módon, a „pásztori” Liza számára is a másik tükrében megszülető én ígérte hordozza: ő pásztorként, pásztori álruhában szeretné látni Erasztot. (17) A pásztori ilyen módon az önmagánál-lét vágyának színpadra állításával kapcsolódik össze, azonban nem a boldogságot jelöli, hanem az ideális én-állapot ábrándként való felismerését. Eraszt és Liza a saját világukból való kilépés és visszatérés révén az önszemlélet lehetőségére tesznek szert, s ennek megfelelően a pusztulás az ’önreflexivitás születése’ jelentésben szemantizálódik a szövegben. Az önreflexivitás ugyanakkor nem teljesez ki az öngyilkosságot elkövető Lizában: Liza úgy veti magát a vízbe, mint egykor vetette – az eltűnő pásztor helyébe lépő – Eraszt öléskébe. A végig nem mondott mondat az öngyilkosság elkövetésekor ezt a szótlanság reflexiót jelenti meg. Az én önmagára ébredése ezért csak Erasztban válhat teljessé, aki „élete végéig boldogtalan volt”, „nem tudott megvigasztalódnival és önmagát tartotta Liza gyilkosának”. (18) V. Toporov szerint a Liza sírján megjelenő kereszt azt fejezi ki, hogy „a büntelen és ártatlan Liza halálában vétkes Eraszt” szenvedésével megváltotta bűnét. Talán nem tévedünk, ha ezt a keresztet a Sztavrogin nevében rejlő kereszt (gör. staurys) jelentéssel állítjuk párhuzamba. Ugyanakkor tekintetbe kell vennünk, hogy a „megváltást” a szöveg a történet elbeszélésével köti össze: a fikció szerint Eraszt maga beszél el a történetet a karamzini elbeszélőnek. Az elbeszélés így módon funkcionálisan a vallomással, s egyúttal a szavak megtalálásával kerül kapcsolatba: az elveszett én-ideál, a románc (đ ě ř í) helyébe az én-ideál pusztulásának valós története (áüű) állítódik, amely a személyes narráció hatókörébe vonja a történet elbeszélését. (19)

Karamzin elbeszélése paradigmaképzővé vált az orosz irodalom aranykor-narratíváinak sorában. Erről tanúskodik a többi közt A. A. Delvig három évtizeddel később született idillje (1828), mely „Az aranykor vége” címet viseli. (20) Delvig műve már explicit módon kihasználja a városból érkező csábító szerető és az ártatlan pásztorlány tragikus szerelmének karamzini toposzát. Számunkra különösen fontos, hogy Delvig feleleveníti a témához rendelt műfaji formát, az idillt, s az antik aranykori idillek jellegzetes metrumát, a hexametert. Ez az a metrum ugyanis, amely helyenként megjelenik Sztavrogin szövegében az aranykor álmának verbális felidézésekor:

„(Nő) ěčěč đđěđřřííúú ěřăč!
„(... â đđřřîî) äöřřííöť đřăřîîňň.” (21)

‘ — ö ö ’ — ö ö — —
‘ — ö ö — —

Szó és kép: imagináció, ikonicitás, jelképzés

A vallomásban megjelenő álmom tehát olyan „anomália” a szövegben, amelyet *Riffaterre*-rel szólva az „intertextus nyomának” nevezhetünk. A „Vallomások” és a „Szegény Liza” megidézése a Matrjosa-történetben lényeges következményekkel jár a sztavrogini dokumentum poétikai olvashatóságára nézve. Egyrészt az egzisztenciális történetben megjelenő nyelvek egymásrahatása az irodalmi szövegek interferenciájaként transzfigurálódik, másrészt világossá válik, hogy a dokumentumot az önmegjelenítés és önértelmezés irodalmi formái felől kell olvasnunk. Harmadrészt arra hívja fel a figyelmet, hogy az aranykor-narratíva már az aranykor-vízió álombeli megjelenését megelőzően rejtett műfaji-textuális idézet formájában jelen van a Matrjosa-történet szövegében. Az arany-

kor álma voltaképp ennek a rejtettségnak az „el-nem-rejtettségre” fordítása, a referenciaként ábrázolt valóság szimbolikus referenciájának feltárása.

Az álom elbeszélése tehát az a pont a szövegben, ahol a valóság interpretációjáról átterünk a jelek interpretációjára. Ezzel egyidejűleg azonban egy másik irányú folyamatot is demonstrál, mégpedig a kép valósággá alakítását: „Hát ez a kép jelent meg álmomban, de nem mint kép, hanem mintha valóság volna.” (22) Az álombeli kép „mintha-valóságként” történő megnevezése (az orosz szövegben ezt a „se nem látomást, se nem valóságot” jelöli a áűëü szó), valamint a jelölők és a jelöltek helycseréje az álom és a valóság közti mezőben játékba hozza a jeleket. Ha tehát az álmot mint szövegműködést vesszük szemügyre, akkor azt mondhatjuk, hogy azt nem csupán látomásnak vagy pszichikai realitásnak kell tekintenünk, hanem a kreativitás gyűjtőpontjának; az álom egy lehetséges világ előállításának legfőbb generátora, egy olyan világré, amelyben – Gordon Globus szavaival – a „jelentések általában újszerű, korábban össze nem kapcsolt elemekből álló készletet alkotnak...” (23) Az álom egy olyan világ teremtése, amelyben az én másképp lehet önmagával. Sztavrogin esetében ehhez nélkülözhetetlen a nyelv beavatkozása: a „mintha-valóság” a nyelv együttműködésével keletkezik. A kép és az álom mint a kép imaginációja közé ugyanis egy verbális elem is beékelődik, amikor Sztavrogin átnevezi a képet, mégpedig látszólag öntudatlanul: „...én mindig az Aranykornak neveztem, magam sem tudva, miért.” (24) (542) Azaz nem csupán a jelek és a jelölt valóságok közti határátlépésről van szó, hanem a kép és a szó közötti átjárás felnyílásáról. (25) A kép átnevezésével Sztavrogin egy új értelmi teret nyit meg s egyben szöveglétesítő aktust hajt végre: a „valóságként átélt látomás” szövege olyan személyes szöveg (26), amelyet egyik megjelölt forrásával (sem a Lorrain-képpel, sem az Aranykor-mítosszal) sem azonosíthatunk. Sztavrogin nyelvi beavatkozása az álombeli realitásba ezzel azonban nem ér véget, mivel a látomás felidézése közben újrannevezi a képet, s ezúttal értelmezi is:

„Csodás álom [ń í í], fenséges tévedés! A leghihetlenebb ábránd [ě ĩ-ńf], amely csak valaha is létezett, de amelynek az egész emberiség odaadta minden erejét, amelyért mindent feláldozott, amelyért keresztéken és vesztőhelyeken haltak meg prófétái, amely nélkül nem akarnak élni, sőt meghalni sem tudnak a népek.” (536.)

Az álom ábrándnak, eltévelyedésnek nevezése a kép szóvá, a valóság jellé alakításának újabb fázisa, s ne felejtjük, hogy éppen ez hozza mozgásba a kreatív (intertextuális-irodalmi) emlékezetet (hiszen Liza nevezi ábrándnak a pásztori képet). A szó azonban újraképpé válik, de a határátlépés aktusa ezúttal már tematikusan is jelölést nyer, mint az

Az álom elbeszélése tehát az a pont a szövegben, ahol a valóság interpretációjáról átterünk a jelek interpretációjára. Ezzel egyidejűleg azonban egy másik irányú folyamatot is demonstrál, mégpedig a kép valósággá alakítását: „Hát ez a kép jelent meg álmomban, de nem mint kép, hanem mintha valóság volna.” Az álombeli kép „mintha-valóságként” történő megnevezése (az orosz szövegben ezt a „se nem látomást, se nem valóságot” jelöli a áűëü szó), valamint a jelölők és a jelöltek helycseréje az álom és a valóság közti mezőben játékba hozza a jeleket. Ha tehát az álmot mint szövegműködést vesszük szemügyre, akkor azt mondhatjuk, hogy azt nem csupán látomásnak vagy pszichikai realitásnak kell tekintenünk, hanem a kreativitás gyűjtőpontjának; az álom egy lehetséges világ előállításának legfőbb generátora.

álomból való ébredés, illetve az álom visszaidézésének igyekezete: „Én hamar behunytam ismét a szememet, mintegy arra vágyva, hogy visszahozzam az elmúlt álmot...” (536). A határt a már említett ablak tematizálja, amely nem csupán a Matrjosa-történetet idézi fel, hanem a „Szegény Liza”-t is aktivizálja, s ily módon az intertextuális működés trópusává válik. Az ablakon keresztül betörő napsugár a szemem át mintegy behatol a látomás alanyába. Ez a határátlépés már a szubjektum-objektum különbségének megszüntetését implikálja, következménye pedig a szimbolikus referenciára utaló jel, a könnyek megjelenése. A „határon-lét” egy újabb kép életre hívásával zárul, amelynek megnevezése már nehézségeket okoz az elbeszélő számára: a határon egy „alakatlan alakot”, egy „kép nélküli képet” lát meg az álmodó, voltaképpen magát a ponttá sűrűsödött teret és időt [ę đ î ř ĩ=íř ĩ ĩ=ęř], amelynek kezdetben nincs alakja, majd a „kis piros pókban” ölt alakot [îáđřç], s végül Matrjosa képében [îáđřç] manifesztálódik. A kép îáđřç-ként történő megnevezése egyértelműen az ‘ikon’ jelentést konnotálja az orosz nyelvi-kulturális tudatban, amit a kép megjelenésének módja is megerősít: az arc, a küszöb, az ablak, az emlékezés az ikon szemiotikai ekvivalensei. (27) Az ikon egy új realitásba vezet át a látomás alanyát, amely kívül áll a teremtett téren és időn: „éjszakáig ültem ott, az időről megfeledkezve, mozdulatlanul” – írja Sztavrogin.

A ponttól az alakig tartó utat ugyanakkor nem egy meglévő (transzcendens) realitásba való behatolásként kell értékelnünk, hanem egy új, korábban nem létező realitás – az értelem világának – kibontakozásaként. Ezzel magyarázható a Matrjosa-kép különleges helyzete: a kép hangsúlyozottan sem nem látomás, sem nem álom – de nem is ikon, legalább is nem a szó eredeti értelmében: „teremtett kép”, melyet a felfokozott ébrenlét állapotába kerülő szubjektum hív életre. A kép teremtett-voltához a szöveg ismét a nyelviséget kapcsolja, mivel a képnek kezdetben nincs alakja, de van neve: ę đ î ř ĩ=íř ĩ, melynek jelentése ‘parányi, morzsányi, darabka’, ‘kis rész az egészből’, az egész jele. Ez utóbbi két szempontból is jelentős: egyfelől Sztavrogin a Matrjosa-képet úgy írja le, mint olyan részt, amely az egész helyén áll: „...nekem csak ez az egy kép kibírhatatlan [...] csak az akkori egy perc, csak az a szemrehányó bólogatás...”. Másfelől a „parányi” mint jelző korábban Matrjosa alakjegyeként identifikálódott a szövegben, s hangalakilag is megidézi a lány nevét (*krosecsnij* ~ *Matrjosa*). Matrjosa képét ezért a szóból teremtett képként, a részből teremtett egészként, a névből teremtett valóságként értékelhetjük. A név mint trópus a jelentés legkisebb egységéig bontja le a világot, hogy azután önmagából újraépítse. Ezért mondhatjuk, hogy az álomszövegben a kép átnevezései (ęř đ ĩ ĩ=íř ĩ > äüü > ÷öäíüé ĩí > éĭ=ĩř > ę đ î ř ĩ=íř ĩ ĩ=ęř > îáđřç Ěř ĩđ , ř č) a nyelv aktuális használatba vételét prezentálják, s egyúttal a szubjektum aktív, teremtő, kreatív állapotba kerülését jelölik. (28)

Az álom, az ábránd és az emlékezés mint felfokozott érzékelés kapcsolata ugyanakkor a sánta lány, Hromonozska alakját idézi meg, aki szimbolikus szöveget hoz létre „toba fulladt” kisgyermekéről. A kisgyermek Hromonozskánál láthatóan ugyanabban a pozícióban áll, mint Matrjosa Sztavrogin vallomásában:

„De hátha nem is volt gyermeked, és csak képzelődés az egész?” <– kérdezi Satov>. „Nehéz kérdést tettél fel Satuska (...) erre én nem mondok semmit, lehet, hogy csakugyan nem volt; szerintem te csak kíváncsiskodol; de én mégis szüntelenül siratom, utóvégre nem álomban láttam!” (177) (S. H. G. kiemelése)

A Hromonozska „bánata” és Sztavrogin „szent bánata” között teremtődő párhuzam azt sugallja, hogy Matrjosa történetét ugyancsak olyan álomszövegként kell olvasnunk, amelyben a cselekmény nem időbeli és oksági szerkezetek, hanem a nyelv figuratív működése alapján épül ki. Az elbeszélte eseménysor szimbolikus formaként jelenik meg, melyben az okságot és az időt (a képzeletbeli „fabula” részeit) a nyelv a trópusallal helyettesíti. A történet célja ezért nem egy már előzetesen adott valóság reprezentálása, hanem egy rejtett valóság feltárása. Kérdés azonban, miféle rejtett valóságot tár fel ez a történet?

A kérdés megválaszolásához Sztavrogin álom előtti nyelvét kell szemügyre vennünk. *Mihail Bahtyin* szerint az ember cselekvése a regényben mindig ideológiai megvilágítást nyer, mindig szorosan összefügg a szóval (még ha csupán egy potenciális szóval is), az ideológiai motívummal, s meghatározott ideológiai pozíciót nyilvánít ki. A hős cselekvésére, tettére azért van szükség a regényben, hogy a hős ideológiai pozíciója és szava föl-táruljon és próbára tétessen. (29) Sztavrogin fiktív vallomása esetében azonban a cselekvés ábrázolása és elbeszélése a beszélő saját nyelvének próbára tételét szolgálja: a vallomás azt a pontot ábrázolja (dramatizálja), ahol nyelv „cselekvésbe fordul” és behatol a létként értett valóságba. A cselekvés bűnként való elbeszélése révén a nyelv és a nyelvi tudat destrualása és átalakítása megy végbe: a Matrjosa elleni fiktív erőszak a saját ideologikus nyelv elleni „erőszak” ekvivalense.

Sztavrogin vallomás előtti nyelvről keveset tudunk, „svájci eszméiről” csak közvetett úton, Satov és Kirillov már átfomált ideologizmusán, illetve Sztjepan Trofimovics, a nevelő irodalmi és filozófiai műveltségének bemutatásán keresztül szerzünk tudomást. A vallomásban azonban fel kell figyelünk két – nyelven kívüli – kód „kibeszedésére”: az egyikről, a „szakadatlan ábrándozásról”, s annak álombeli megjelenítéséről már szót ejtettünk. Az aranykor ábrándját Sztavrogin számára a cselekményvilágban Svájc képviseli (tegyük hozzá: a Rousseau által elhagyott Svájc); ezt az eszményt kínálja fel Marja Tyimofejevának, Lizának és Darjának is:

„Akar egész életén át velem élni, de innen nagyon messzire? Svájcban, ott a hegyek közt van egy hely. (...) Arról a helyről én se megyek el sehová életemben.” (335) „Hová utaznánk még ma? Valahová megint feltámadni? Nem, már elég volt a kísérletekből... (...) Mindig úgy rémlett, hogy egy olyan helyre vezet, ahol egy embemagyságú óriási pók lakik, és egész életünkön át azt fogjuk nézni, attól fogunk rettegni. Ezzel telik el kölcsönös szerelmünk.” (667) (S.H.G. kiemelése)

Az aranykori álom és Sztavrogin svájci ábrándja között az életet felfaló pók képe teremt kapcsolatot, amely a „kis piros pókot” idézi a vallomás szövegéből. (30) A pók az aranykor-ideál pusztító voltát jeleníti meg; ebből a szempontból az aranykor-narratíva változatának tekinthetjük mind a kirillovi „örök harmóniát”, amely az emberiség (kollektívum) megváltására irányul, és Kirillov önpusztításával végződik, mind pedig az aranykori kollektivitás másik változatát, a sigaljovizmust is, amely a „fanatikus emberszeretet” jegyében százmillió fej levágásával kezdődik. Nem véletlenül ajánlja Verhovenszkij Sigaljovnak, hogy emigráljon Drezdába, amely „valóságos tárháza az úgynevezett műkincseknek; [...] no és végül van egy zsebkiadású saját Svájca – ez a költői ihlet végett szükséges...” (489).

Az „őseredeti ártatlanság” eszményének ábrándként és eltévelyedésként való azonosítása az álomban az első lépés a nyelv átalakítása felé vezető úton. (31) Az ideologikum forrásának azonosítása a „teremtett ikonban” megy végbe: a Matrjosa arcán feltűnő kétségbeesés a sigaljovi kétségbeesés képi ábrázolásának felel meg. (32) A kétségbeesés voltaképp az ideálját-vesztett én (az individuum) reménytelensége és rettegése az objektumként (idegenként) felfogott világtól, amely személytelen erőként ellene tör és megsemmisíti. Valójában innen, tehát a világgal szemben érzett idegenségből és félelemből fakad a másik nyelvi kód és viselkedésminta is, a világi közönyt a közöny-eszme rangjára emelő nihilizmus, a „minden mindegy” világa, amelyet mint betegséget Sztavrogin a vallomásában szintén magának tulajdonít [á í ě ĺ ç í ű đ ř á í ř ä ö ř ě]. Míg a természet-eszme (ábránd) az űrt betöltő illúzió és a kollektívumba menekülés által kíván úrrá lenni a „sötét, alakatlan és értelmetlen örök erő” materialitásán, a közöny-eszme (nihilizmus) a tagadás és a démonizmusba menekülés révén teszi ugyanezt. A két nyelv egyúttal két esztétikai nyelvként is azonosítható: míg az ábránd (a sóvárgás) a szentimentalizmus, a közöny a byronizmus esztétikájának nyelvi holdudvarában született.

Az irodalmias beszédmód ideologizmusba fordulása ezért szintűgy mozgásba hozza az ördögöt: Sigaljov „szépérzékkal megáldott ember”, irodalomtanár, aki „verseket íro-

gat”. Itt válik jelentőssé az elbeszélő félmondata arról, hogy a sztavrogini dokumentum szerzője láthatóan nem irodalmár. Az irodalmias nyelv által vezérelt, irodalmi referenciákkal terhelt cselekvés elkövetésének megvallása az irodalmias beszédmód leküzdését szolgálja (az elszemélytelenített, kiüresített nyelvektől, a rousseau-izmustól, a byronizmustól, a „schillerkedéstől” (33) való megszabadulást). Az álom voltaképpen ezeknek a nyelveknek a vízióként való megjelenítése és megnevezése. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy nem általában az irodalom, hanem az úgynevezett esztétikai ideológia nyelveként szolgáló irodalmiasság tagadásáról és meghaladásáról van szó. Dosztojevszkij szövege az aranykor eszméjétől az aranykor irodalmi szövegeihez való odafordulásra hív fel, a használat (elhasználás) helyett az (újra)értelmezésre szólít fel. (34)

A vallomás szövege tehát a személylé válás útját képviseli a személytelenséggel – a kollektívizmussal, illetve az erőszak útján való megváltással és az irodalmi toposzokkal – szemben. (35) Ami Sztavrogin esetében nyelvi fikció tárgya, az a regény fiktív világában pusztulásként referencializálódik: a szereplők egyszerre a személytelen erőszak működtetői és – részben – áldozatai, ám valójában mindvégig saját nyelvük fogságában maradnak. A személytelenség a cselekményvilágban a végre irányultsággal és az örökös ismétlődéssel azonosul, míg a nyelv világában a jel értelemvilágának kimerevítését, lezárását, ideologémává alakítását jelenti. Nem véletlen, hogy Sigaljev végleges megoldásról beszél a földi paradicsom kapcsán, Satov Sztavrogin gondolatának a befejezését akarja hallani ama „csillapíthatatlan vágy” hevében, hogy „eljussunk a véghez”, s Kirillov is az idő kiiktatása révén kíván eljutni az örök harmóniába, míg Fegyka és Verhovenszkij végső megoldást kínál Sztavrogin számára Hromonozska meggyilkolásával.

A puszta materialitássá merevített vagy tiszta referencialitásként felfogott jel imperszonalitásával a szó metaforikus működése és személyes értelemvilága állítható szembe. A Matrjosa-figurát ezért – Lotman kifejezésével – olyan „sokkoló hatású metaforának” tekinthetjük, amely a szövegben zajló metaforizáció kiindulópontja. Említettük, hogy a „csendesség” mint alakjegye a „gyermekiség” ekvivalense, amely Matrjosát szegény Liza alakjával kapcsolja össze: Matrjosa „halk énekében” pedig a mélabús „pásztori dal” idéződik fel. (36) Az elbeszélő nyelvében a „csendesség” azonban váratlanul a cselekvő alany jegyeként identifikálódik: „Csendesen leültem melléje a padlóra. (...) Megfogtam a kezét és csendesen megsóokoltam...”. A továbbiakban a csendesség áttevődik a szituáció megjelölésére: „halotti csend volt”, s végül ismét a cselekvés modalitására: „csendesen kinyitottam az ajtót”. (531.) A ňčōī ‘csendes’ szó és származékai tehát a cselekvőt jelölik meg a cselekvés közben, miáltal a csendesség olyan jelentésként határozódik meg a szövegvilágban, mint amire a cselekvő szert tesz a Matrjosával való érintkezés során. Mindez a szubjektum-objektum szembenállás megszüntetését eredményezi a jel értelemvilágának határain belül. A metaforizáció folyamata a vallomásos beszédhelyzetet prezentáló narratív szövegben a csend (ňčōčē) szó újraaktivizálása révén folytatódik.

„<Sztavrogin>A csend tértette magához, és egyszeriben úgy tűnt neki, hogy Tyihon (Ňčōī ī) főleg mosollyal, szinte szégyenlősen lesüti a szemét.” (512) (S.H.G. kiemelése)

A Tyihon név tehát elsősorban nem etimológiai jelentésén keresztül (vö. Óý ÷ űī ‘szerecsés’, illetve ‘rátaláló’), hanem a vele homoním tyihij ‘csendes’ szóalak reszemanatizációja felől értelmeződik a szövegben. A csendesség ily módon tulajdonnévként artikulálódik a beszédaktus során: Tyihon egyúttal „hallgatásával” és „suttogásával” realizálja a ‘csönd’ jelentést. A Ňčōī–ňčōčē szavak szemantikai izomorfiája értelemszerűen kívül áll a dokumentum szerzőjének (a regényalaknak) a nyelvi horizontján, ami arra utal, hogy itt az alanyiség új formájának megjelenésével van dolgunk: ez a szubjektivitás – a dokumentum szövegében konstruálódó beszédalanytól eltérően – a jelek konstitúcióján keresztül teremtődik. Törvényszerű, hogy a jel szerkezetének megbontása, hangalakjának új jelentéssel telítődése a jel emlékezetét is aktivizálja: ňčōčē lit. teišus ‘igazságos’,

tiesa 'igaz', ěštiasa 'egész'. (37) Utóbbi jelentés a cselekvés nevének belső formáját idézi meg: „csendben megcsókoltam”, ahol a 'csók' jelentésű d'îölěóé szó belső formájában (ölěúé) az 'egésszé tenni' történeti jelentést hordozza. (38) Igazságról van tehát szó, de nem a dokumentarizmus értelmében vett igazságról, hanem a „szó igazságáról”, a nyelvileg létrehozott igazságtartalomról, arról az igazságról, amely a jelek trópusként való működését tárja fel. (39)

Tyihon a beszédaktus során ugyanakkor a dokumentum irodalmias kódjával, az őszinteséggel a keresztet állítja szembe, ami több szempontból is érdekes. Egyfelől – a nevébe rejtett szemantikai potenciál realizálása révén – hallgatásra ösztönzi Sztavrogint, vagyis arra, hogy ne publikálja a röpiratot, amelynek semmi köze a keresztény bűnbánathoz, s bizonyára gúnycakajt fog kiváltani a publikumból. Másfelől a Sztavrogin név belső formáját aktiválja, s ily módon mintegy közvetlenül önértelmezésre szólítja fel (helyesebben az önértelmezés adekvátabb formájának megalkotására). (40) Végül látnunk kell, hogy a két szó hangalakilag igen közel áll egymáshoz (č ě ě ť í í ě ě ě ~ ěđ ě ě), azért az „őszinteség” „keresztbe” fordítása [iszkrennoszty ~ kreszt] már arra a folyamatra utal, amely a jelek átalakulását, az új nyelv kialakítását az egzisztenciális esemény rangjára emeli. A gyónással szembeállított feltárás ugyanis Sztavrogin határhelyzetével kerül kapcsolatba, és a beszélő szubjektum átalakulását jelöli a beszédaktus során.

„Torz és zagyva volt ez az önfeltárás [ě ěđ ěđ í í č] és valóban, mintha tébolyultól eredt volna. Ámde Nyikolaj Vszevolodovics olyan különös nyíltsággal [ě ěđ ř í í ě ě ěđ ěđ í í ě ě ě] beszélt, amelyet sohase lehetett tapasztalni nála, olyan naivitással [d'đ ě ě ě ő ő ř í ř ě], amely teljesen szokatlan volt tőle – akárha hirtelen-váratlanul [í ě ř í í ě] és nyomtalanul eltűnt volna a korábbi ember [d'đ ě ě č ě ě ř ěđ ě]. Egy csepp sem szégyellte feltárni azt a félelmet [ě ěđ ř ő], amellyel látomásról beszélt. De mindez csak egy pillanatig tartott, és ugyanolyan hirtelen eltűnt, mint ahogy jelentkezett.” (514–515.)

A feltárás (ě ěđ ěđ í í č e) itt a beszédaktus nevéként funkcionál, s újra felidézi az aranykor-narratívát, de immár újjáalakított formában. Míg a „naivitás” és az „együgyűség” az álomban az aranykori ember gyerekes örömeinek állandó attribútumaként volt jelen (d'đ ě ě ě ő ő ř í ř ě ř ä ě ě ě), itt az „együgyűség” egyfelől a 'nyíltság, nyitottság' szemantikával kapcsolódik össze, másfelől a 'pillanatnyiség' és a 'nem vártság' jelentésében keresztül a „korábbi ember” eltűnésével, amiben az én újjászületésének evangéliumi motívumát kell látnunk. A váratlanul (í ě ř í í ě) a vele azonos töből képzett kétségbeesést idézi (ě ě ř ě ř í č ě), azonban míg a kétségbeesés az eszmény elvesztése miatt érzett félelemből származott, a váratlanság itt magának a félelemnek a feltárását jelöli, s ez vezet az új realitás, a „teremtő referencia” (Ricoeur) létrejöttéhez. A „nyíltság” mint feltárlás ugyanakkor nem a logosz transzcendens jelenlétét és hozzáférhetőségét (transzpareniciáját) involválja, hanem – egy sajátos szövegbázisra utalás révén – a jelek által közvetített és értelmezett valóságot. A „feltárás” és „nyíltság” nevéként szereplő orosz szó (ě ěđ ěđ í í č ě, ě ěđ ěđ í í ě ě) ugyanis szemantikai kapcsolatban áll a Jelenések könyvével, a regény fundamentális pretextusával (or. ě ěđ ěđ í í č e 'felfedés, feltárás, leleplezés'), amely rejtett citátumból nyílt utalássá válik Tyihon és Sztavrogin párbeszédében. A vallomás helyébe lépő Apokalipszis nem az ítéletet és a végső katasztrófát implikálja a szövegben, hanem a felnyílást, a rejtettség megszűntét, összhangban az apokalipszisz szó eredeti jelentésével. (41) A könyv felnyitása és a pecsétek (or. d'ł ě ě ě) feltörése a regényben egyenértékű a „nyomtatott” dokumentum szövegének a „feltörésével”, azaz el-

Nem általában az irodalom, hanem az úgynevezett esztétikai ideológia nyelveként szolgáló irodalmiasság tagadásáról és meghaladásáról van szó. Dosztojevszkij szövege az aranykor eszméjétől az aranykor irodalmi szövegeihez való odafordulásra hív fel, a használat (elhasználás) helyett az (újra)értelmezésre szólít fel.

olvasásával (or. d'í+řű 'nyomatás, sajtó, nyomda', stb.). A Jelenések Könyve vizuális konnotációi révén egyúttal a kép-szó átalakulás végpontját is kijelöli a szövegben. (42) Igen lényeges, hogy olyan látomásokról van szó, amelyek bár képszerűek, valójában nyelvi képek, trópusok, melyek a vég elrejtettségének megszüntetését, a jelentés „jelenlétvé tételét”, azaz felfedését, láttatását szolgálják

A „Jelenések Könyve”-ben szereplő „hétszarvú Bárány” trópusban – azaz a „megölt”, áldozattá vált Bárány alakmájában – egyúttal a Sztavrogin név újabb szimbolikus kontextusát fedezhetjük fel (Sztavrogin – *đîā* 'szarv'), amely ellentétben áll a szarv konvencionális ördögi attribútumként való értelmezésével. Sztavrogin öngyilkossága is ezt látszik megerősíteni: a „keskeny, szörnyen meredek falépcső”, a fény, a szeg, a kalapács a krisztusi áldozat szimbólumai. Ebből a szempontból igen érdekes *Szilárd Léna* megjegyzése, aki szerint az öngyilkoságnak azt a formáját, melyet Sztavrogin választ, az irodalmiasság elvetésére tett kísérletként értékelhetjük. „Sztavrogin olyan gyakran tart a kezében pisztolyt, és olyan sűrűn vesz részt párbajokban, hogy mindenképpen a pisztoly lenne számára a logikus megoldás. Dosztojevszkij mégsem emellett dönt, bizonyára azért, mert így a 19. századi démonikus hős sztereotípiáját erőltetné.” (43) Mindezek alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy az öngyilkosság funkcionálisan a kihúzott vallomás szerepét veszi át a végső szövegben, amennyiben mindkettő ugyanazt a törekvést jeleníti meg. (44)

Az Apokalipszis mint 'felnyílás' ily módon a szóhoz való viszony átalakulását implikálja a regény értelemvilágában: a költőileg aktivizált a nyitott jel, amely az új teremtés ígérését hordozza – ellentétben a hétköznapi/filozófiai/irodalmias beszéd során használatba vett jelekkel. Az ilyen költőileg aktivizált, személyessé tett jelek közegében bontakozhat ki az új realitás, a személyes megértés világa.

Jegyzet

(1) Dosztojevszkij (1975): Feljegyzések az egérlyukból. Ford.: Makai Imre. In: uő: *A szelíd teremtés. Kisregények*. Európa, Budapest. 90.

(2) A „pétervári” és a „moszkvai” szövegvariánsok sorsáról és az ebből fakadó értelmezési lehetőségekről ld. R.N. Aicziéi (1922): *Čnd'ial'au Nřrãdiãcif' (ã nã çë ñ eđ'icçöčlé «Ainiã».) – Ęčnd'fřod'f' ěũnũ, ãũd'. I. Dã 139–162.; R. Ę. Alë (2001): Yãit'etöç' iãdřcf' Nřrãdiãcif'. = Čnãlãlãfãf'ã. Dčnũer' i ěčnãlãfãd'f. Ęt' nãr'. 111–157. A sztavrogin gyónás elidegeníthetetlen helyét a regényben Kovács Árpád a fejezet kitüntetett szűzsés funkciójával indokolja. Érveiből ugyanakkor kítűnik, hogy ő a „pétervári” szöveget tekintette mérvadónak. Vö. R. Ęi'ãr' (1985): Čřid'ãf'ãl' lãčřĩnãĩ nũdöçnöd: ãld'ã, ñč' lã, d'ãl' nããf'ãf'ãl' ã d'ãf'ãf'ã. «A lãũ». In: *Dřf'ãf'ãl' Aĩnũĩlãnãĩ. Ęd'ũn' d'ũn'ççç' čřid'ãf'ã*. Tankönyvkiadó, Budapest. 230–276. A jelenetet – szűzsés funkciójától függetlenül – a Sztavrogin-alak legteljesebb artikulációjának tekintjük, s így a maga viszonylagos önállóságában, ugyanakkor a regény nyelvi-poétikai és textuális világának tükrében interpretáljuk.*

(3) Az *Ördögök*ből származó idézeteket a következő magyar nyelvű kiadás alapján közöljük: Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij (1983): *Ördögök*. Ford.: Makai Imre. Európa, Budapest. Az idézet után zárójelben megtalálható szám a vonatkozó oldalszámot jelzi. Egy-egy esetben eltértünk a magyar szövegtől, s az orosz kritikai kiadás alapján kiigazítottuk. Vö.: Ę. Ę. Aĩnũĩ lãnãççç: Dřf'ãf'ãf'ãf'ãl' ñĩ-čřĩlãçç' ã 30-č' ñĩ ěřö. N. 11–12. Ęĩčřĩãdřã, „I řöçř”, 1974–75.

(4) Ę. Ad'ĩnũer'ãf'ã (1925): Nãçčẽnũçř' Nřrãdiãcif'. In: Uő: *D'ũn'ççç' Aĩnũĩlãnãĩ*. Ę. 125.

(5) Vö.: „Amikor közbeszúrom itt ezt az apróságot, azt akarom kétségtelenül bebizonyítani, hogy mennyire nyilvánvalóan birtokában voltam értelmi képességeimnek, tehát mindenért én vagyok a felelős.” (532.) „Ezt éppen azért iktatom ide, hogy bizonyítsam, mennyire tudok uralkodni emlékeimen, és mennyire érzéketlenné váltam velük szemben.” (534.) „De mindent keményebb szavakkal mondok el, hogy immár semmi se maradjon több rejtve.” (523.) „...egyedül én jelentem fel magamat, és nem vádolt senki...” (538.) [Kiem. tőlem – S.H.G.]. A magyar fordításban nem szerepel az a szövegváltozat, ahol Sztavrogin mintegy listát készít bűneiről: „Egy asszonnyal még ennél csúnyábban jártam el, amitől az meghalt. Párbajban megöltem két ártatlan embert. Egyszer halálosan megsértettek, és nem álltam bosszút a kihívón. Egy embert szántszándékkal sikeresen megmérgeztem, de erről nem tud senki. (Ha kell, mindenről beszámolok)”. (612.) E paradox reflexivitás pusztító ereje Kirillov öngyilkosságaként bontakozik ki a szűzsében.

(6) A betűmaszk ily módon a hős arcán megjelenő álarc tematizálásaként fogható fel. Az *álarc* és az *arc* kettségét a szakirodalom a szubsztancia nélküli én-szerepekre széthulló személyiség problémájával hozza összefüggésbe. Vö. Szilárd Léna (2002): Dosztojevszkij. Az *Ördögök* és az analitikai pszichológia. In: uő: *Andrej*

(23) Idézi Iser: i.m. 115–116.

(24) Tegyük hozzá, hogy az átnevezés Lorrain-nek a festészet történetében elfoglalt helye felől nézve indokolt: a francia festő az „árkádiai festészet” alakja, aki látomásszerű természetábrázolásaiba az 1630-as évektől kezdve idilli-pásztori jeleneteket illesztett. Hatása jelentősnek mondható a szentimentalizmus természet-élményének kialakulására. „...az utazók még egy évszázaddal a halála után is az ő mércéje alapján ítélték meg egy-egy valóságos tájrészletet. Ha az emlékeztette őket Lorrain vízióira, azt mondták: csodálatos...”. E.H. Gombrich: *A művészet története*. Budapest. Gondolat, 1983. 314. Ebben az esetben a művéség, a természet teátrális víziója váltja ki az „eredeti természethez” való visszatérés illúzióját: a referencialitás alapját a jel-szerűségnek (fikciónak) való megfelelés irányítja.

(25) A határátlépés-motívum mint konstrukciós elv szemantikai implikációt (az „isteni” és az „ördögi” princípium életre hívása, az idő határtalansága és pillanatnyisága, a határtalan boldogság stb.) Kroó Katalin tártá fel tanulmányában. Vö. Éfñř ě ěi Ěđiĭ (2005): «*Nāi đ-łńęł űęi āi Ő.Ě. Ąĭĭńĭłāńęiĭ. – āłđię, űłęńñ, ě ĭĭđńĭ ěńñ. NĎā.*», «*Ręřā ĭě + ĭńęěě đđĭ ěñ.* [1999] 227–272.

(26) Vö. Jurij Lotman meghatározásával: „...az álom az értelemmel való telítődésre váró szemiotikai meghatározatlanság háttérzuga. Ekképp lesz különböző – akár misztikus, akár esztétikai – értelmezésekkel feltölthető ideális Ich-Erzählunggá.” In: Jurij Lotman (2001): *Kultúra és robbanás*. Ford.: Szűcs Teri. Pannonic, Budapest. 202.

(27) „Megláttam Matrosját lefogyva, lázas szemmel, épp olyan volt, mint amikor a *küszöbön* állt [...] nekem csak ez az egy *kép* [iáđřċ] kibírhatatlan, ahogy pontosan a *küszöbön* áll [...] csak az akkori *alakja*...” (536). Vö. Đ. Ř. *Őđĭłńęěě: Ćęi ĭ ĭńññ.* *Ćĉąđřiĭĭł űđđđű đi ěńęőńńńđ. NĎā.*, «*Ěĉđđĉě–Đőńńęř’ ěĭĉār*», 1993. Matrosja ikonként való megjelenését megelőlegezi a „Matroszého nagyon hasonló lányka kicsi képe”, melyet Sztavrogin a kandallóra állít (534).

(28) A felfokozott érzékelés Dosztojevskijnél (ld. álom, epilepsziás roham) analógiát mutat a költői tevékenységgel, amennyiben feltárja azt, ami addig elérhetetlen volt a tudat számára. Ez új értelmet ad Tyihon szavainak, aki a „halálosan megsebzett szív szükségletét” Sztavrogin felfokozott érzékelésével kapcsolja össze: „Mindezzel a rémségekkel tele van az egész világ. De ön megérezte ennek egész mélységét, ami nagyon ritkán fordul elő ilyen mértékben.” (541).

(29) Ě ě őřě Ąřőńĉi (1975): *Nęiāi ā đđē řiĭ.* In: Uő: *Ąĭđđiĭńű ěĉńĭđřđőđű ě űńńłńĉěĉ.* Ě., «*Őōā ĭě ĭńāłĭřř’ ěĉńĭđřđőđř.* 146–147.

(30) A pók és a természet összefüggése egyúttal az „óriási undorító tarantula pókot” aktivizálja Ippolit vallomásából, amely a természet-ideállal szemben a természetet mint destruktív, személytelen erőt allegorizálja: a pók annak az „újabb szerkezetű óriási gépnek” az alakmása, amely szétzúzza a Krisztus-eszménybe vetett reményt és hitet. Vö. Dosztojevskij, *A gépelymű*. 620–621.

(31) Erre utal az egyik szövegváltozat is: „Sikerült megteremtienie az eszményt, de abban a pillanatban rádőbbedt, hogy mindez csak a saját elmeszüleménye.” Przybylski, i.m. 115.

(32) Vő.: „Egy alig nyiladozó értelmű, tetehetlen teremtés szálnalmas *kétségbeesése* [ĭ ű ÷ ř ĩ ĉĭ] ahogy engem fenyeget...” (536); „Igen, a *kétségbeesés* [ĭ ű ÷ ř ĩ ĉĭ] szélére jutottam; nincs ellenére mindaz, amit könyvemben taglaltam – nélkülözhetetlen, és más megoldás nincs...” (483). [Kiem. tőlem – S.H.G.]

(33) Dosztojevskij kifejezése az altruizmust és a humanizmust eszményítő naiv emberi viselkedésre.

(34) A Sztavrogin-figura domináns irodalmiasságára régen felhívta a figyelmet a szakirodalom. Szilárd Léna szerint „ez a szó és gesztusokoztümökbe őltözöttség a Lizával töltött utolsó reggelen lepleződik le végérvényesen, amikor a lány háromszor is szóvá teszi Sztavrogin ékesszólásának eltűnését: a férfi nem akar többé közhe-lyeket mondani, de semmivel sem tudja helyettesíteni őket.” Szilárd: i.m. 32. Emlékeztetünk rá, hogy az említett beszélgetésre a harmadik rész harmadik fejezetében kerül sor, vagyis az eredetileg a második rész kilencedik fejezetét alkotó *Tyihonnál* című fejezet után. Tehát akkor, amikor már világossá vált, hogy a fejezet nem jelenhet meg a cenzúra tiltása miatt. Feltevésünk szerint az említett jelenet nem az irodalmiasság „lelepleződését”, hanem éppen az irodalmiasság (az ékesszólás) elvetését demonstrálja a *hallgatás* motívumán keresztül: „Most már végképp elhallgatott – bosszankodott újabb lapos mondás miatt.” (662).

(35) Nem érthetünk tehát egyet Przybylski megfogalmazásával, miszerint „Sztavrogin őnmagát formálta át a sigaljóvizmus totalitárius ideáljához nélkülözhetetlen anyaggá”, ami egyébiránt ellent is mond az interpretátor korábbi megállapításainak. Vö. Przybylski: i.m. 118. A sztavrogini személyesség problematikája szempontjából jóval hitelesebbnek tünik Pilinszky János költői interpretációja a Dosztojevskij-figuráról.

(36) Tegyük hozzá: a csendesség motívuma egyfelől a szentimentális/romantikus költészet toposza (ld. például *Az ifjú Werther szenvedéseiben*), másfelől a *csend* a különböző metafizikai-misztikus rendszerekben (pl. a neoplatonizmus, a keleti-orthodox misztika, a szofiológia stb.), a „belső emberrel”, a láthatatlan metafizikai valósággal, az isteni nyugalommal, az elmélyüléssel, a kontemplációval és a szenvedélymentességgel hozható kapcsolatba, végső soron pedig az Istennel való egyesüléssel, az Istenben való újjászületéssel. Vö. N. Ř. *Ąi÷řđĭā* (1997): *Ěĭńĭđĉĉĉ + ĭńęěě řńđĭęń* «*ńĉřĭĭŭ*» ě *ěĭē÷řĭĉ`* In: *Nāi đ-łńńār Ąĭāĭē’ ā đłĉĉāĉĭĭ-ěĉńĉĉ + ĭńęěě ě ĭ ĭńĭęńĭ.* N.-Đĭĭłđāđđā 10–29. Dosztojevskij szövegében a csend *szó* irodalmi használat-bavételét követhetjük nyomon, ami egyenértékű jelentésének megújításával, költői szemantikájának kidolgo-zásával.

(37) *Őřńĕđ*: i.m. N. IV. 63.

(38) Órnéld: i.m. T. IV. 297. A *csók* és a *hallgatás* kapcsolata egyúttal Krisztus alakját előlegezi meg Iván poémájából, a Nagy Inkvizitortól. A két szó közös etimológiájára és poétikai működésére Dosztojevskijnél elsőként Kovács Árpád hívta fel a figyelmet *A Karamazov testvérekről* készített interpretációjában. Vö.: *Đídnířé ü ííl d'íál nñái áříćí. Đóřéćí. Āi āi ēü. Āíříí l'áñéćé*. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausg. Von Wolf Schmid. Band 7. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. Lang (1994) 76.

(39) A nyelv toponómiai működése által irányított jelentésképzés Tyihon és Sztavrogin alakjának részleges azonosítását hívja életre a szövegben. Ezt támasztja alá a sztarec betegségének megnevezése – *reuma*, ami Sztavrogin önmagával folytatott magányos küzdelmének attribútumaként szemantizálódik a történetben: Satov pofonjától Sztavroginnak „foghúsdaganata” [õ ě ĩ ű] támad, amely „nem múlt el egy teljes hétig, mert a beteg nem akarta fogadni az orvost, hanem megvárta, míg magától felfakad a kelés.” (264) A németből átvett Fluß szó eredeti jelentése 'reumatikus megbetegedés', 'folyás'.

(40) Jezy Faryno szerint Sztavrogin tragédiája éppen az, hogy nem realizálja a nevében rejlő isteni Logosz jelentését, miáltal elveszíti annak lehetőségét, hogy felfedje a benne rejtőző isteni képmást. Ehelyett csupán a masköltés marad számára. Vö. *Óřđćí*: i.m. 137. A szöveg azonban ennek ellenkezőjéről győz meg minket. Helyhiány miatt csupán egyetlen példára szorítkozunk. A Satovtól kapott pofon után Sztavrogin „ugyanabban a pillanatban visszarántotta és a háta mögött *keresztbe tette a kezét* [ñéđlññćé dóéő] (248). A gesztust az önmaga felett aratott győzelem tematizálása követi a narrátori beszédben: vö. a Nyikolaj név és a gör. Nikolaos > nike 'győzelem' etimológiai kapcsolatával. A jelenet nyilvánvalóan a „Nyikolaj Sztavrogin” név szemantikai explikációja. A név szemantikájának kibomlása a szövegben tehát „próbatételként” jelenik meg az eseményvilágban. Ebből a szempontból Ryszard Przybylski állításával érthetünk egyet, aki szerint Sztavrogin „életét próbatételek sorozatává szervezte át, mely eljuttatta volna az önismerethez. A személye körül képződött mítoszoktól mentes tudáshoz.” Przybylski, i.m. 110.

(41) Derrida idézi André Chouraqui szöfejtését, aki szerint az „*apokalipszis* szónak sehol sem az az értelme, amivel később ruházták fel a franciában és más nyelveken: sehol sem jelent rettentő katasztrófát. Így az Apokalipszis mindenekelőtt kontempláció [...] vagy a látás útján történő inspiráció [...] itt Jesua, a Messiás feltárlása, felfedődése.” Jacques Derrida – Immanuel Kant (1993): *Minden dolgok vége*. Századvég-Gond, Budapest. 38.

(42) Azaz távolról sem arról van szó, hogy – mint azt egyes értelmezők állítják – „a *Jelenések Könyvéből* származó idézet a „langymeleg” Sztavrogin felett alkotott ítélet allegóriája. Sztavrogin soha nem volt olyan „forró”, mint a Tyihonnal folytatott dialógusban. A *Jelenések Könyve* egyébként sem az ítékezés, hanem az *átváltozás* gondolata miatt fontos Dosztojevskij számára. Vö. Fegyvánál: „Alekszej Nyilics, aki filozófus, sokszor magyarázott nekem az igaz Istenről, a teremtőről és az alkotóról, meg a világ teremtéséről, úgyszintén minden teremtmény és minden állat jövőendő sorsáról és átalakulásáról [d'đl'áđřćl'íće] a *Jelenések könyve* szerint.” (710).

(43) Szilárd, i.m. 36.

(44) Megjegyezzük, hogy a pisztollyal elkövetett öngyilkosság elsősorban Wertheret idézi, vagyis éppen azt a szentimentális kontextust, amelytől Sztavrogin eloldódni igyekszik. Vö. Tyihon szavaival: „...ön szegény, elveszett ifjú, még sohasem állt olyan közel egy újabb és még rettentőbb bűnhöz, mint ebben a pillanatban.”

(546) Werthernek azonban nincs büntudata, ezért nem tesz vallomást sem, azaz – Hamvas Béla szavaival – nem jut el a konfessionális stádiumba. Vö.: Hamvas Béla (1994): *Regényelméleti fragmentum*. Uő: *Arkhai és más esszék* (1948–1950). Media, Budapest.