

**Burján Ágnes**

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

## Rilke és Dosztojevszkij

*Rilke fiatalon, rögtön első oroszországi útját követve olvasta A Karamazov testvéreket, és fordította le a Szegény emberek egy részletét. Évtizedeken keresztül, életműve összes korszakában csodálattal említette fel az orosz író nevét. Meglátásom szerint Rilke Oroszország-képe egyúttal a költő Dosztojevszkij-képét is magában rejt, hiszen a Dosztojevszkij-élmény Rilke Oroszországtól való megszólíttóságának „hermeneutikai szituációjaként” (Gadamer) szolgált. Ezért dolgozatom egyfelől arra a kérdésre fókuszál, mennyiben árnyalja az osztrák költő művészetkonceptiójáról alkotott eddigi képünket, ha azt Dosztojevszkij alakjának meghatározó szerepe felől olvassuk. Dosztojevszkij művészetének mely aspektusai állnak a regényeit olvasó Rilke érdeklődésének középpontjában? Igen valószínű, hogy a Dinggedicht-konceptió megszületéséhez, melynek voltaképpen kidolgozása majd csak Párizsban, a rodin-i és cézanne-i hatásra történik meg, az orosz vidék térélményén túl az ortodox ikonok és Dosztojevszkij verbális ikonjai is hozzájárultak, így dolgozatom a Szegény emberek és A Karamazov testvérek lehetséges rilkei olvasatával is számot vet.*

Rainer Maria Rilke életműve minden korszakában különleges csodálattal említette fel Dosztojevszkij nevét, még nagy képzőművészeti ihletőiről sem nyilatkozott hasonlóan.<sup>1</sup> Bár a nagy orosz író lényegi hatása evidenciaként szerepel Rilke kritikai recepciójában, a Dosztojevszkij-élmény esztétikai vonatkozásait tárgyaló elemzések jóformán nem születtek,<sup>2</sup> szemben a költő Oroszországhoz fűződő viszonyát taglaló számos tanulmánnyal. Holott különösen izgalmas kérdésiránya lehetne ez a Rilke-kutatásnak, hiszen a költő orosz kultúrához való viszonya köztudottan textuálisan meghatározott: az orosz közegben azt kereste, ami olvasmányai alapján alkotott előzetes elvárásainak megfelelt. Oroszország-képe elsősorban korai Tolsztoj- és Dosztojevszkij-olvasatain alapszik (Epp, 1984. 26., 39.), az orosz világhoz fűződő viszonya pedig „kétségtelenül a másban/idegenben való önmagára találás eszköze volt” (Greber, 2002. 76.).

Dosztojevszkijre még jóval első oroszországi útja előtt hívta fel az akkor huszonegy éves költő figyelmét Jakob Wassermann, aki általában véve is igyekezett Rilke érdeklődését az orosz irodalom irányába mozdítani (Asadowski, 1986. 6–7.). Meglátásom szerint Rilke Oroszország-képe egyúttal a költő Dosztojevszkij-képét is magában rejt, hiszen a Dosztojevszkij-élmény Rilke Oroszországtól való megszólíttóságának „hermeneutikai szituációjaként” (Gadamer, 2003) szolgált. „[...] Dosztojevszkij volt – olvashatjuk Lou Andreas-Salomé visszaemlékezésében –, aki megnyitotta Rainer előtt az emberi lélek mélységeit az oroszok irányába” (Asadowski, 1986. 19.). Ennélfogva a Dosztojevszkij olvasó Rilkére is igazak lehetnek az orosz vallásfilozófus, Bergyajev szavai:

„Ha teljes mélységében megértjük Dosztojevszkijt, megértünk valami nagyon lényegeset az orosz lélek alkatából, azaz közelebb kerülünk Oroszország titkának megfejtéséhez” (Bergyajev, 1993. 17.).

Arra vonatkozóan sajnos nincs adat, pontosan milyen szövegismerettel rendelkezett Rilke oroszországi útjait megelőzően, azonban az egyik levél tanúsága szerint 1899-ben, első oroszországi útját követően olvasta először *A Karamazov testvéreket* (Rilke, 2014a. 52–53.). Fontos olvasmányélménye volt továbbá a *Szegény emberek*, melyből második oroszországi tartózkodását követően le is fordított egy részletet (Pokrovszkij-epizód).

Miként Rilke legfőbb alkotói elve az volt, hogy a világot új jelben és új jelként teremtsen újra, elsődlegesen Dosztojevszkij modern regényeiben is ez a mozzanat ragadhatta meg. Ismeretes, hogy *A Karamazov testvérekben* a nagy inkvizítor beszéde Krisztus, illetve a kereszténység jeleit (kenyér, zászló) a végtelenségig összezavart képből alkotja újra, az elsők között hívta fel a modern kor kezdetén a figyelmet a krisztusi közösség jeleinek kiüresedetté válására. Hogy Rilkére hathatott a regény e passzusa, eleve sejthető Rilke kereszténységgel kapcsolatos kételyeinek többszöri artikulálásából. A katolicizmussal való szakítás költészetében 1899-től, éppen első oroszországi útjának évétől válik érzékelhetővé. Innentől fogva a katolicizmus istenképétől teljesen különböző saját istenfogalmat alkotott. Ehhez tartozik, hogy Krisztus emberi nagyságát hangsúlyozta ugyan, de alakjának isteni létét határozottan tagadta (Destro, 2004. 174., 178.). A Krisztus-mítoszt verseiben legtöbbször provokatív módon, nem egyszer a blaszfémiáig menően írta át, azonban mindez „nyilvánvalóan nem a következetesen megtagadott hitbéli motívumnak szólt, hanem az antikvitás utáni Európa abszolút jelének” (Pór, 2020. 151.). Annak hátterében tehát, hogy Rilke költészete a 20. század elején egy a transzcendenciára irányuló kérdést vállalt magára, ugyanúgy a keresztény világ elemi jeleinek és jelentéseinek kérdésessé válása áll, ahogy Dosztojevszkij híres regényrészlete esetében. Hogy Rilke felfigyelhetett *A nagy Inkvizítor* történetére, az is valószínűsíthető, hogy Krisztus alakja a Rilke-életmű minden szakaszának ihletforrása volt, Dosztojevszkijnél viszont közvetlenül egyedül *A Karamazov testvérekben* jelenik meg.

Iván Karamazov poémája a regényszereplő saját apokrif irataként beszéli el Krisztus visszatérésének történetét, amely során a megváltót ismételtelen elfogják. Meglátásom szerint a regény e betéttörténete inspirálhatta Rilke egyik 1901-ben (A. Ny. Benois-nak) írt levelének gondolatait, melyben Dosztojevszkijt Krisztussal állítja párhuzamba, és a vallási intézményesülés veszélyére hívja fel a figyelmet:

„Minden esetben elszietett dolog, ha a filozófiából vallást farag valaki, azaz dogmatikus igényeket támaszt másokkal szemben, hiszen a vallás minden esetben csak egy bizonyos létmódot jelöl, ahogyan az alapító élt és felvette a harcot étellel és halállal. Jézus Krisztus és Dosztojevszkij élete feledhetetlen jelenségek és nagyszerű példák. De az utóbbinak nem dogmatikus rangra emelt emberi szava sokkal nagyobb hatást fejthet ki Oroszországban, mint a názáreti Jézusnak nagy rendszerbe csempészett szava Európában.” (Rilke, 2014a. 83.)

E levélrészletből kiderül, hogy Rilke szerint a bibliai Krisztus-alakban rejlő üzenet közvetítésére a 20. század embere számára Dosztojevszkij „nem dogmatikus ragra emelt emberi szava” képes, és ezzel végső soron az orosz író életművét már-már szakrális összefüggésbe helyezi. Ebben nagy valószínűséggel szerepe lehetett annak a felismerésnek, hogy Dosztojevszkij a vallási tételek statikussága helyett nem magától értetődő, kész jelenségeként mutatja be a (személyes) hitet, hanem kétség és bizonyosság küzdelmében, dinamizmusában. Rilkét pedig egész életművében az a cél vezérelte, hogy művésze képes legyen az ember merev világviszonyulását dinamizálni és megváltoztatni.

Rilke levele az alábbi gondolatokkal folytatódik:

„Ha az elért eredmény egyszer szót kapott és rendszeres formát öltött, úgy tanítványok, követők és barátok állnak mögé, és ha ellenségek támadják, úgy a filozófusnak nincs joga többé az immár benépesedett rendszer alapjait megbolygatni s ezzel veszélybe sodorni azt az ezernyi életet, amely abból táplálkozik. Mert megakadályozta saját kíméletlen fejlődését, amely – meglehet – csak e rend romjain állhatna talpra újra, s aki tegnap még ezer és ezer fejlődési esélyének korlátlan ura volt és akarata minden moccanásának királyi szeszéllyel eleget tehetett, most egy olyan rendszer legfőbb szolgája, amely bármelyik napon alapítójának fejére nőhet. A filozófus legyen türelmes és várakozó, ne akarjon uralomra jutni, ne akarjon birodalmat szervezni, amely csak e korszak eszközeinek segítségével maradhat életben” (Rilke, 2014a. 83–84.).

Rilke sorai szerint a szeretetben való megváltás krisztusi filozófiájának nem szabadott volna rendszerré csontosodnia, mert akkor az „bármelyik napon alapítójának fejére nőhet”. Ezt fejt ki a regényben Iván is, amikor összefoglalja Aljosának a katolicizmus legfőbb vonását: „Mindent átadtál a pápának, következésképpen most minden a pápánál van, te pedig most már akár egyáltalán ne is jöjj ide többé, ne zavarj bennünket” (Dosztojevszkij, 1977/I. 329.). A Dosztojevszkij-szöveg bemutatja, miként cserélte le az egyház intézményrendszere az emberiséget szolgáló, az Isten igazságát megtestesítő Jézus Krisztust egy világi úrra, az alázatot a tekintélyre, a szeretet elvét pedig a birtokláséra. A mondat, mellyel az inkvizítor Krisztus hallgatására reagálva elvitatja tőle a megszólalás jogát („Aztán meg jogod sincs, hogy bármit is hozzátégy ahhoz, amit már régebben elmondtál”), egybecseng Rilke gondolatával: „a filozófus ne akarjon birodalmat szervezni”, mert akkor már „nincs joga [...] az immár benépesedett rendszer alapjait megbolygatni s ezzel veszélybe sodorni azt az ezernyi életet, amely abból táplálkozik”.

Bár a levél nem tér ki a regényrészletnek a keresztény vallást, Krisztus alakját és a szabadság-problémát tárgyaló szakaszaira, hogy mégis hatást gyakorolhattak rá a mű e gondolatkörei is, az alábbi idézet<sup>3</sup> kapcsán igyekszünk alátámasztani:

„Oroszországban [...] fogalmazódott meg bennem az a belátás, amelyet Dosztojevszkij műveinek olvasása csak nagy általánosságban készített elő; [...]. Létezik – legalábbis a szláv lélekben – az alávetésnek egy olyan foka, amit joggal nevezhetünk tökéletesnek, hiszen ez az alávetés – még a legnyomasztóbb és legsúlyosabb tehertételek közepette is – bizonyos titokzatos játéktérrel teremt a lélekben, a Léleknek

*Rilke sorai szerint a szeretetben való megváltás krisztusi filozófiájának nem szabadott volna rendszerré csontosodnia, mert akkor az „bármelyik napon alapítójának fejére nőhet”. Ezt fejt ki a regényben Iván is, amikor összefoglalja Aljosának a katolicizmus legfőbb vonását: „Mindent átadtál a pápának, következésképpen most minden a pápánál van, te pedig most már akár egyáltalán ne is jöjj ide többé, ne zavarj bennünket” (Dosztojevszkij, 1977/I. 329.). A Dosztojevszkij-szöveg bemutatja, miként cserélte le az egyház intézményrendszere az emberiséget szolgáló, az Isten igazságát megtestesítő Jézus Krisztust egy világi úrra, az alázatot a tekintélyre, a szeretet elvét pedig a birtokláséra.*

negyedik dimenzióját, amelyben [...] egy új, végtelen és valóban független lelki szabadság születik.” (Rilke, 2014b. 1566.)

Iván poémájában Krisztus „csöndben, észrevétlenül”, a „végtelen könyörület csöndes mosolyával” jön el az emberekhez, vádbeszéde alatt az inkvizitorra is „némán és áthatóan”, „szelíd” szemével néz. A poémabeli Krisztus önküresedett nézése megtestesíti az „alávetésnek” azt a fokát, melyről Rilke azt írja, hogy általa megszülethet a „végtelen és valóban független lelki szabadság”. A szláv léleknek a Rilke-idézet létszemléletében kifejeződő „tökéletes” alávetettsége párhuzamba állítható az Isten-képmásiaság gondolatával, miszerint Krisztus követésével már földi életünkben realizálhatjuk magunkban a lét isteni teljességét. Amikor Rilke a teljesség e léttapasztatát a „lét negyedik dimenziójaként” ragadja meg, ugyanazokat a szavakat használja, mint Bergyajev, aki „az örök Gondolattól elszakadt ész” megfelelőjeként bevezeti Dosztojevskij kedvelt kifejezését, „az euklidészi ész” fogalmát, majd kifejti, hogy Isten világának értelme „felfoghatatlan titok az »euklidészi ész« számára, amelyet három dimenzió határol. Isten világának értelmét csak akkor foghatjuk fel, ha egy negyedik dimenzióba lépünk át” (Bergyajev, 1993. 106–107.).

Mármost meglátásom szerint Rilke teljes költői életműve kísérlet, hogy a befogadói tudatot a „Lét negyedik dimenziójába” léptesse át. Az e cél megvalósítását szolgáló poétikai és művészetfilozófiai megfontolásait Dosztojevskij és az ortodox vallásosság nagyban ihlette. A költői valóságalkotás ennél fogva nem lehet az ész tevékenysége, hanem a világra nyitott, történő megértésnek kell lennie. Ezt a világra ráhallgató léthelyzetet Rilke az alázatban találja meg, amelyet az orosz irodalom és az orosz térélmény egyaránt közvetített felé, és jelteremtésének esztétikai alapja lesz: „Oroszország [...] – írja –, ahol mindenki mélységes az alázatában, és nem retteg, hogy megalázkodjék és ezért jámbor. Mindenki Ember, [...] készülõ ember. És mindefõlött ott él a soha meg nem dermedõ, örökké változóékony, növekvõ Isten.” (Rilke, 2014a. 236.) Az alkotói alázat birtokában táruhat fel a valóság isteni értelme: „Oroszország volt a valóság, és egyszersmind a mély, mindennapi belátás, hogy a valóság valami távoli dolog, amely végtelenül lassan eljön azokhoz, akik türelmesek” (Rilke 2014a. 236.). Az alázat alkotói diszpozíciója lényegében megegyezik a poémabeli Krisztus önküresedett nézésével, elnémulásával és figyelmével. A lemondás, a személytelen világra nyitott figyelem útján az alkotó átadja magát a (kontemplatív) látásnak, míg a dolog megszabadul megszokott értelmezési kereteitõl és tárgyi tulajdonképpeniségében áll elõ. Már Kosztolányi is utalt erre híres Rilke-tanulmányában, amikor az osztrák költõ lírájának szláv jellegét hangsúlyozva annak „határtalan alázatáról” ír, és a költõi jelteremtést a kozmikus jelenségekké váló „dadogó szavak” metaforájával jellemzi (Kosztolányi, 2012. 388.), ami alapján feltehető, hogy az új nyelvi világtér létrehozásának e rilkei metafizikai valóságalkotó aktivitásán már Kosztolányi is a jel felszabadítását érti.

Amikor Rilke poétikája a költeményt teszi meg a létteljesség helyének, az olyan nyelv szemléletet és -használatot feltételez, mely túl van a „három dimenzió” korlátain. A magát pusztá jelölõstruktúráként felfogó nyelvhasználat ellehetetlenít minden egzisztenciális megértési folyamatot, kész rendszerében a szó nem egyéb, mint a világról alkotott ítélet (tudás), így nem alkalmas a kimondhatatlan kifejezésére. Ezért az osztrák költõ „a saját teremtõ pozícióról való lemondás útján, az alázat kifejezésének festészeti elvét követve az ikonokban találta meg a megfelelő mûvészi médiumot” (August Stahl idézi Greber, 2002. 81.). Irodalomesztétikáját az ikonszemiotikával kiegészítve alkotta meg<sup>4</sup> életműve azon periódusában, amikor „a nyelvi médium »ikon-írója« kívánt lenni” (Greber, 2002. 81.).

Rilke ikonográfiai tanulmányai 1899 májusára tehetõk: „Moszkvából való visszatérésem után – írja egyik levelében – nagy szorgalom szállt meg, és nagy magányosság.

Mindenféle mappákba merültem, régi orosz szentképeket nézegettem, tanulmányoztam az orosz egyház Krisztus-ábrázolásait és a Madonnákat [...]. [...] ehhez szeretnék később [...] visszatérni; legszívesebben azt mondanám: hazatérni” (Rilke, 2014a. 48.). Nem elhanyagolható párhuzam, hogy a Dosztojevszkij esztétikájának kulcselemeként megjelenő szépség képzőművészeti megtestesülései között szintén a Madonna-ábrázolásokat és a Krisztus-ikonokat kell megemlíteni (Reichmann, 2014. 58.). Mint ismeretes, Dosztojevszkij regényeiben az ikon, s elsősorban Krisztus ikonja az isteni, a kimondhatatlan szépség esztétikai megtestesítője (Jackson, 1966. 37.; Szabó, 1999; Havasi, 2008). E tekintetben Dosztojevszkijre is igaz „az egész orosz irodalomban végigvonuló törekvés, hogy a művészetet *teurgiává*, szóbeli ikonná tegyék” (Hajnády, 2007. 174.). Ennek gyökerei a középkori orosz irodalomban találhatók, amely bizonyos elképzelések szerint teljes egészében az ikonocitás elvén alapul. „A középkori orosz kultúrában az ikon és az ígéhirdetés egyenrangú szerepet játszott. Minthogy Isten szava testet öltött, és belül tartalmazza az isteni lényeket, a szó verbális ikon, az ikon pedig az ige *hierofániája*. Az ikonfestészet a látás számára teszi jelenvalóvá azt, amit a szó a hallás számára. Ezért az ikont ugyanolyan tisztelet illeti meg, mint az Evangéliumot, mert az ikon és az isteni ige egy tanúság két különböző formában kifejezve: szóban és képben.” (uo.) A Dosztojevszkij-regények jellegzetes motívumai, mint a fény, a szeglet/sarok vagy maga a szentkép a regény szövetében a hős számára szakrális értelemben is ikonként működnek. „Ez természetesen együtt jár [...] a személyiség átstrukturálásával, a bűnbeeséssel elhalványult Isten-kép (obraz bozsij) helyreállításával az emberben” (Szabó, 1999. 414.). A pravoszláv felfogás szerint az ember bűnbeesése után azonnal megkezdődik az Istenhez való visszatérés, a belső lelki átvalóulás folyamata, a *metanoia*, amelyhez az isteni kegyelmen túl feltétlenül szükséges az ember saját közreműködése is – mint azt a regényhősök esetében is tapasztalhatjuk. Ahogyan azt is, hogy a Dosztojevszkij-regények – alkalmazott eljárásaiknál fogva – egy másik ontológiai síkon képesek a befogadó számára is ikonként, a jelenlét helyeként funkcionálni. Dosztojevszkij írásművészete ugyanis „a cselekvést nem az emlékezés, az önéletrajz tényeként, hanem az alanyi jelenlét megnyilvánulásaként – történetileg a beszélő jelenéhez vezető utólagosságában tárja fel, válaszképpen a jelenvalóság mikéntjére, azaz önértelmezését mozdítva elő” (Kovács, 2010. 145.). A kitérített nézőpont hiánya, a polifónia (Bahtyin, 2001) a regénystruktúrában analógiát mutat az ikon teocentrikus, fordított perspektívájával, ami által az alázat poétikájához jutunk vissza. Az ikon térkompozíciójában nem az anyagi világ nézőpontja érvényesül, hanem az isteni önközlése, kinyilatkoztatása, ami szorosan összefügg azzal, hogy Isten – mivel anyagtalan – mindenütt jelenvaló, tehát szimultán több nézőpontot is fel tud venni. Dosztojevszkijnél „a világ elsősorban térben és nem időben jelenik meg [...] még a széthúzó időszakokat is egyidejűségként, [...] appercipiálják, ahelyett, hogy fejlődési sorra nyújtaná ki. A világban való eligazodás az ő számára a világ tartalmi mint egyidejűségek között való helymeghatározást jelentett, és azt, hogy e tartalmak kölcsönviszonyát egyetlen időmetszetben ragadja meg” (Bahtyin, 2001. 40.).

Az ikon és a műalkotás úgy képesek feltárni a befogadó számára az isteni igazságot (öneszmélés), hogy a szemlélőt/olvasót a végtelennel való szembesítés során az alázat dialogikus megértői diszpozíciójába utalják. Ahogy a receptíve elgondolt fordított perspektíva alkotta konstellációjában a befogadó eleve az értelmező szerepébe kényszerül, úgy Dosztojevszkij olvasója sem tud kitérni „a saját és az idegen szó” (Bahtyin, 2001) közötti kölcsönhatás megindulása elől. Miként Dosztojevszkijnél „a hősök tudata [...] nem alakul át a szerzői tudat egyszerű objektumává” (Bahtyin, 2001. 11.), a hős mint idegen tudat nem a megismerés tárgyaként áll az olvasó előtt, hanem abszolút létezőként vesz részt a megértés dialogikus folyamatában. Ennélfogva, ahogy a dosztojevszkiji regénykonstrukció végső célja a hős idegen tudatok hálójában történő öneszmélése, úgy lesz a műalkotás végső célja a befogadó világ- és önmegértése.

Ahogy Dosztojevszkij szakítva a „monologikus regénytípussal” (Bahtyin, 2001) létrehozta saját, az ikonperspektívával rokonítható nézőpontú elbeszélésszerkezetét, úgy Rilke is egy új nézőpontrendszerű, a hagyományos térképzetet leromboló esztétikán dolgozott. A Volga-parti útiélményt taglaló elhíresült beszámolójában olvasható a „dimenziók újratanulásának”<sup>5</sup> gondolata, melyben már egyértelműen felfedezhetjük az új téralkotás poétikai elvét, amely az orosz tájban megtapasztalt transzcendens tér mellett az ikonok vizuális-térbeli esztétikájának hatására áll össze azzá a sajátos rilkei térképzetté, amelyet kiforrottságában a kritikai recepció által Cézanne-hatásként szokás értelmezni. Ám nagyon fontos, hogy a műalkotás (világ)térként – az *Új versek* koncepciójának értelmében zárt és teljes téralakzatként (Pór, 2002. 163.) –, a költészet új világteremtésként való felfogása már ekkor, az ikonokkal való önreflexióban megmutatkozik. Az ikonok hatásáról elmélkedve már az 1901-es *Russische Kunst* című esszéjében leszögezi, „hogyminden művészet számára a legnagyobb kihívás, [...] hogy csak egyetlen lehetőség van, a tér, amelyben a nézőnek vissza kell adnia azt, amit a művész teremtett, és az annak alázatán keresztül teljeseedik be, aki előtte imádkozik” (Rilkét idézi Greber, 2002. 78.; kiem. – B. Á.). E részletből kitűnik az osztrák költő soraiban megbúvó vallásos-keresztény megközelítésű interperszonális viszony, költészetfelfogásának dialogikus jellege.

Jóllehet Rilke a tér és a dolgok költői átrendezésére irányuló költészetelméleti megfontolásai, amit az átváltozás (*Verwandlung*) kulcsfogalma és az azzal szorosan összefüggő *Umschlag*, *Umkehr*, *Wendung* fogalmak fémjeleznek, először az életmű *Új versek* periódusában, majd leginkább az 1907-től 1914-ig terjedő szakaszában nyernek konzekvens kifejezést (Ryan, 1972.

13–14., 38.), már jóval korábban is megmutatkoznak, amikor Rilke az ikonok mintájára – a dolgot új jelentéshez juttató – imaginárius teret konstruál. Beszédese lehet ezzel kapcsolatosan a költő alábbi, 1900-ban írt lírai<sup>6</sup> gondolatsora:

„A művészet minden dolog sötét kívánsága. Félelemmel teli szavak vágyakoznak, hogy bekerüljenek a költeménybe, szegény tájak teljeseznek be a képben, beteg emberek válnak széppé benne. [...] a költő kiemeli a dolgokat, melyeket

*Ahogy Dosztojevszkij szakítva a „monologikus regénytípussal” (Bahtyin, 2001) létrehozta saját, az ikonperspektívával rokonítható nézőpontú elbeszélésszerkezetét, úgy Rilke is egy új nézőpontrendszerű, a hagyományos térképzetet leromboló esztétikán dolgozott.*

*A Volga-parti útiélményt taglaló elhíresült beszámolójában olvasható a „dimenziók újratanulásának” gondolata, melyben már egyértelműen felfedezhetjük az új téralkotás poétikai elvét, amely az orosz tájban megtapasztalt transzcendens tér mellett az ikonok vizuális-térbeli esztétikájának hatására áll össze azzá a sajátos rilkei térképzetté, amelyet kiforrottságában a kritikai recepció által Cézanne-hatásként szokás értelmezni. Ám nagyon fontos, hogy a műalkotás (világ)térként – az *Új versek* koncepciójának értelmében zárt és teljes téralakzatként (Pór, 2002. 163.) –, a költészet új világteremtésként való felfogása már ekkor, az ikonokkal való önreflexióban megmutatkozik.*

ábrázolásra választ, abból a sok esetleges, konvencionális összefüggésből, elmagányosítja és egyedüllétükben állítja őket egyszerű tiszta kapcsolatba.” (Rilke, 1987. 1161.)

Rilke ikonok inspirálta esztétikai elgondolásait azért is kezeljük kiemelten, mert, bár a *Dinggedicht*-eszmény voltaképpen kidolgozása Párizsban, a rodin-i és cézanne-i művészettel való kontaktusban történik meg, igen valószínű, hogy a „Ding”-koncepcióhoz az orosz vidék térélményén túl a szent ikonokon keresztül is megélt „karakterisztikusan »orosz« jelleg eszménye vezette” (Greber, 2002. 76.) a költőt. Erika Greber kutatásai szerint a Rodin-plasztikák gesztusai, melyeket a költő a kimondhatatlan kifejezőeszközöként értelmezett, „csak másodlagosan szolgálnak közegül Rilke számára, amelyekben egy korábbi elképzelés [az ikonok hatása] nyer explicite megfogalmazható belátást” (uo. 77.). Meglátásom szerint az ortodox szentképek mellett Dosztojevszkij verbális ikonjai is hozzájárultak e belátás megszületéséhez, így a továbbiakban a *Szegény emberek* és *A Karamazov testvérek* lehetséges rilkei olvasata képezi gondolatmenetem tárgyát.

A *Szegény emberekkel* való érintettség nyomait Rilke művészetkoncepciójában elsősorban a kisregény metamorfózis-történetként való olvasatában (Kroó, 2006) vélem felfedezni, mely mintegy hívóhatásként működhetett az átváltozás (*Verwandlung*) poétikájának kidolgozására nyitott fiatal költő számára. E feltevésnek alapot ad Judith Ryan megállapítása, mely az *Umschlag* megvalósulását a *Szegény emberek* hatását szövegyszerűen is felmutató *Maltéban* véli a maga teljességében tetten érhetőnek, méghozzá azon a szöveghelyen, amely a nyomor (*Elend*) állapotából az áldott, üdvös boldogság (*Seligkeit*) állapotába, vagyis a létezés teljességébe (*Ganzheit des Daseins*) való átfordulást avatja témájául (Ryan, 1972. 11.). A cselekményidő elején Gjevuskin lakhelye a konyha sarkában elkerített zug; nincs saját, bonyolult emberi természetét hűen tükröző nyelve, ám az attribútumok a kisregény végére gyökeres átalakulnak: a hős fokozatosan eltávolodik a valóságot idealizáló nyelvi kliséktől, „átalakul gondolkodásának természete [...], átformálódik érzésvilága” (Kroó, 2006. 439.), és lakhelye Varenyka egykori szobája lesz, ahol az ágy a spanyolfal mögötti sarokban van. Az átváltozás folyamatában tehát „szemantikai sűrítőpontként emelkedik ki a sarok” (uo. 440.), miként a fizikai valóságban szűk teret jelentő szó a spanyolfal metaforikus konnotációjával a rejtettségből feltáruló, a fizikai világ szűkösségén túlmutató új létdimenzió jeleként kezd el működni. A Kunst-Ding gondolati magva meglátásom szerint felfedezhető Varenyka hátrahagyott tárgyaiban, melyek a Dosztojevszkij-műben sem a róluk leváló szimbolikus értelem által, hanem Gjevuskin észlelése révén válnak konstitutívá. Ebben a folyamatban nem Varenyka fizikai jelenlétének (beleértve az írott szó általi fizikai létnyomokat) hiánya jelenti Gjevuskin számára a jelenlévesztett állapotot, ellenkezőleg: a hiány segíti hozzá ahhoz az egzisztenciális tapasztalathoz, amelyben önmagát mint világban létező szubjektumot ismerheti fel. Miként „végigjárja a szeretet elmélyülésének szenvedésútját, melynek eredménye [...] a szeretet igaz természetére való rátalálás” (uo. 443.) lesz, alakja ikonná válik. Akárcsak a rilkei Kunst-Ding, Dosztojevszkij Gjevuskinja is „szó-tér-alak” (Pór, 2002), amely „önnön lényegévé átváltozva egyúttal megteremtí saját művészi létének terét” (uo. 171.). Gjevuskin átváltozásában Rilke meghatározó alakzatának, a kiazmusnak előzetes megformálására is ráismerhetett, hiszen a figura fentebb már említett hiányosságai beindítják a tulajdonságok átfordulását, hogy végül létrejöhessen a műalkotás zárt totalitása (De Man, 1999). Hiánykarakterével a kimondatlanra és a láthatatlanra irányítja a figyelmet a kisregény zárómondata is, a Varenyka kisasztal-fiókjában talált „papírszeletkén” olvasható befejezetlen sor („Kedves Makar Alekszejevics, sietve...”), ami azért érdekes, mert a rilkei átváltozás-fogalom egyik legmeghatározóbb szöveghelye, az 1925-ös Hulewicznek írt levél szerint a művész feladata a láthatónak láthatatlanná való átváltoztatása (Rilke, 2014c. 2260–2262.). Bár a „láthatatlan” koncepciója a kései

Rilke leleménye, annak tudatában, hogy a költő a világháború idején folyamatosan Dosztojevszkijt olvasta, nem kell lemondani azon lehetőség mérlegeléséről, hogy felfigyelhetett a *Szegény emberek* zárására. Az üresen hagyott lap Rilke felől olvasva a lát-hatatlan terében folytatódó, „valóságosabb” kapcsolat kezdetének metaforikus jeleként nyer értelmet.

A sarok mint az öneszmélés és az univerzum isteni titkának téralakzata vesz részt az utolsó nagy mű Aljosájának Zoszima sztárec cellájában megélt látomását rögzítő fejezetében (*A kánai menyegező*) is, amely leírás több szempontból is említést érdemel. Egyfelől, mert Aljosa istenélménye és öneszmélése az égi és a földi egybejárásában tárul fel, ami párbeszédbe lép az autentikus lét rilkei megragadásával: „Az élet valódi formája – írja Rilke – átterjeszkedik *mindkét* területre, [...] sem földi lét nincsen, sem túlvilági lét, csak a nagy egység létezik” (Rilke, 2014c. 2259.). Másfelől, mert a létmegértés kiindulópontját e szövegrész is az alázatban, a földre roskadásban jelöli meg, ami jól értelmezhető Rilke azon gondolatával, miszerint „[a]z univerzumnak minden darabja a Láthatatlan felé zuhan: az szomszédos, mélyebb valósága” (Rilke, 2014c. 2262.). Végezetül: miként az Aljosa lelkében egyszerre összefutó „Isten számtalan sok világából jövő szálak” képe egyértelműen megfeleltethető az ikonperspektíva működésmódjának, a leírás verbális ikonná alakul:

„A földi csend mintegy összeolvadt az égivel, és a föld titka egybeért a csillagokéval... Aljosa csak állt, bámult, majd mintha lekaszálták volna, a földre rogyott. Nem tudta, miért ölelte át a földet, [...], de sírva, zokogva, a könnyeivel öntözve csókoltatta, [...]. Mintha az Isten számtalan sok világából jövő szálak egyszerre mind összefutottak volna a lelkében [...]” (Dosztojevszkij, 1977/II. 107.).

Annak ismeretében, hogy az ortodox ikonok magasán stilizált testnyelvi gesztusai nagyban hatottak Rilke esztétikájára, igencsak valószínű, hogy a Dosztojevszkij-hősök térdre roskadásainak nagy pillanatai sem kerültek el a figyelmét. Annál is inkább, mert *A Karamazov testvérek* hőseire és hősnőire különösen igaz, hogy a személyiségük, sor-suk átfordulását megelőző ponton az író a térdre borulás gesztusában mintegy kiemeli őket a „háttérből”, hogy alávetettségükben váljanak önmagukban álló abszolútummá. Ilyen Grusenyka nagy pillanata is Mokrojában, amikor „ódarogyott” a Mityát megvádoló rendőrfőnök lábához, és magát nevezte meg a „legfőbb, a legnagyobb” bűnösnek (Dosztojevszkij, 1977/II. 230.).

Visszatérve a szegletre: mint határpont vesz részt Dmitrij személyiségének alakulástörténetében, amikor nem válik gyilkossá („Az Isten megőrzött akkor engem” – Dosztojevszkij, 1977/II. 147.), és bár leüti Grigorijt a kegyelmi pillanatban ráeszmél bűne istentelenségére („Uramisten, hát miért tettem én ezt?!” – Dosztojevszkij, 1977/II. 149.). Úgy vélem, ez az a pont, amikor a legidősebb Karamazov fiú rálép a metanoia útjára. Ezt nyomatékosítja a szegletnek a szentkép motívumával egybekötött szerepe a regényben. Abban a cselekményszintű történésben, hogy Szmergyakov rábeszéli Fjodor Pavlovicsot a pénzes boríték „a szentképek mögé, a szegletbe” való elrejtésére, a szöveg metaforikusan Szmergyakov és Dmitrij útjának kettéválását élezi ki anyagi és anyagtalan dichotómiájában. A szeglet a szellemi tökéletessé válás potencialitásának téralakzataként Dmitrijt bűne felismerésével az ikonná válás útjára lépteti, míg Szmergyakovtól végleg elveszi Istenhez való hasonlatosságát. Dmitrij sorsának alakulásában, különös tekintettel bűnperére, fontos a félrevezető tények és az igazság kettőse, ami a 3000 rubel ügye körül bontakozik ki. Dosztojevszkij nagyon pontosan ábrázolja realitás és álrealitás kettősét, amikor Mitya igazságát a szegletben lévő ikonok történetébe rejti. Nem elképzelhetetlen, hogy a világot a látható és a láthatatlan fogalmaival megragadó ikonteleológiai szemléletre nyitott Rilke *A Karamazov testvérek* olvasójaként milderre felfigyelhetett, még valószínűbb azonban az



orosz író végtelen karaktereitől való megérintettsége. Ahogy azt már az életmű egyik legkorábbi értelmezője, Georg Brandes is megállapította, Dosztojevszkij regényhősei „akár férfiak, akár nők, mind betegek, bűnösök, vagy szentek. [...] Olykor a bűnös asszony egyúttal szent, és a legnagyobb bűnös éppoly közel van ahhoz, hogy bámulatra méltó, mint hogy gazember legyen” (Brandes idézi Havasi, 2008. 5.).

Az új jelteremtés Rilkenél is a jelentésátfordítások poétikájával megy végbe, meghozzá oly módon, hogy „végtelen”<sup>8</sup> alakzatokat formál meg. „Az a szörnyűséges a művészetben – írja –, hogy minél tovább haladunk benne, annál inkább a végtelenre [zum Äußersten], a majdnem lehetetlenre kényszerít minket” (Pór, 2002. 156.). A jelteremtés Rilke számára a konvenciótól való végtelen eltávolodást jelenti, amellyel összhangban „a »tékozló fiú« alakjával azonosulva szerette meghatározni önmaga személyét és életművét” (Pór, 2002. 120.). Lou Andreas-Saloménak 1904. január 15-én írt levelében az alábbi önmeghatározás olvasható:

„Én viszont, Lou, a Te tékozló Fiúd valamiképpen, én még messze, messze nem vagyok Elbeszélője, nem vagyok Jósza és Igaz-mondója saját utamnak, Leírója egykori sorsomnak; amit hallasz, az csupán lépteim zaja, hiszen meneteléselem ma is folytatódik, és – kacskaringós utakon – ma is távolodik, nem is tudom, mitől, és azt sem tudom, közeledik-e valamihez.” (Rilke, 2014a. 227.)

A tékozló-parabola, mint ismeretes, a teljes Dosztojevszkij-mű centrális kérdésköre. A *Szegény emberek* a biztonságot nyújtó önzetlen szeretet „atyai házat” elhagyó Varenka alakjával, noha feltehetőleg puskinai közvetítéssel, ám egyidejűleg *A postamester*beli narratívánál sokkal radikálisabb átírásával<sup>9</sup> alkotja újra a példázatot, így

Dosztojevszkij műve azokkal a 20. század eleji elbeszélésekkel mutat rokonságot, amelyekben „a tékozló fiú újtestamentumi parabolája (Luk. 15,11-32) figyelemre méltó reneszánszot élt meg [...] – Rilke, Gide, Broch, Walsér és Kafka írásaiban. [...] És ahogy Rilkenél [...] a tékozló számára nincs hazatérés a múltba való megtérés értelmében, úgy

*A nagy összegző műben,  
A Karamazov testvérekben  
többszörösen is jelen van a bibliai parabola, hiszen az atyai házat elhagyó fiú alapszituációja Dimitrijnek, Ivánnak és Aljosának is sajátja. Tárgyunk szempontjából az Aljosa alakjában megformált tékozló érdekes, mert a cselekmény azon pontja, amikor a sztárec halálát megelőzően visszaküldi tanítványfiát a „világba”, ugyanúgy a bibliai narratíva kezdőpontjára, a fiú „kivonulására” fókuszál, mint Rilke 1906-os Új versekbeli híres tékozló-verse (Der Auszug des verlorenen Sohnes) (Szávai, 2003. 209.). Magyarul Kálnoky László fordításában ismerjük A tékozló fiú kivonulása címen. Ahogy azt a magyar cím is mutatja, Rilke saját tékozlóját „nagyon eredeti módon értelmezte: nem a visszatérés szent pillanatában látta az igazi értéket, hanem az eltávozás pillanatában, amikor a fiú eltépi a kötelékeket, amelyek az ismert világhoz kötik, és elindul [...], hogy felfedezze, vagyis megteremtse önnön különálló és teljes univerzumát” (Pór, 2002. 120.).*

az olvasó számára sem létezik a biztonságos deixis otthonossága mint kézzelfogható igazság” (Elm, 1998. 119.).

A nagy összegző műben, *A Karamazov testvérek*ben többszörösen is jelen van a bibliai parabola, hiszen az atyai házat elhagyó fiú alapszituációja Dimitrijnek, Ivánnak és Aljosának is sajátja. Tárgyunk szempontjából az Aljosa alakjában megformált tékozló érdekes, mert a cselekmény azon pontja, amikor a sztárec halálát megelőzően visszaküldi tanítvány-fiát a „világba”, ugyanúgy a bibliai narratíva kezdőpontjára, a fiú „kivonulására” fókuszál, mint Rilke 1906-os *Új versek*beli híres tékozló-verse (*Der Auszug des verlorenen Sohnes*) (Szávai, 2003. 209.). Magyarul Kálnoky László fordításában ismerjük *A tékozló fiú kivonulása* címen. Ahogy azt a magyar cím is mutatja, Rilke saját tékozlóját „nagyon eredeti módon értelmezte: nem a visszatérés szent pillanatában látta az igazi értéket, hanem az eltávozás pillanatában, amikor a fiú eltépi a kötelékeket, amelyek az ismert világhoz kötik, és elindul [...], hogy felfedezze, vagyis megteremtse önnön különálló és teljes univerzumát” (Pór, 2002. 120.). Ezzel összefüggésben figyelmet érdemel, hogy Rilke a bizonytalanba (*ins Ungewisse*) – a szó etimológiáját is bevonva – a ’nem tudottba/nem ismertbe’ tartás mozdulatában teremti meg új jelként az alakot, ami értelmezhető a költői nyelvváltásra (a tudás nyelvéből a megismerés nyelvébe való átlépésre) tett utalásként. A tékozló-alak hagyományból való kiemelésének a témáját metanyelvi síkon már az eredeti verscím *Auszug* szava is mozgósítja, hiszen a német szónak a ’kivonulásnál’ gyakoribb jelentéseit képezik a ’kivonás’ és a ’kihúzás’ (Grimm, 2004). E rilkei gesztus, ahogy az etimologikus jelentések egymásra csúsztatásával kinyeri a szóban (*Auszug*) rejlő jelentésteremtő energiát, párhuzamot mutat a tér diszlokációját végrehajtó ikonnal: a költői szó felmutatja a transzcendencia többnéző-pontúságának szimultaneitását. Figyelemre méltó továbbá, hogy Rilke mindössze két helyen iktat be alanyiságot a szövegbe (ez a fordításra csak megszorításokkal érvényes), ám akkor is csak többes szám első személyt alkalmazva („a miénk, s hozzánk még sincs köze”; „tüskével, miket belénk akaszt”). Így a vers aposztrófikus invocációja olyan interszjektív viszonyt létesít, amelyben a befogadó is tékozlóvá lesz, elnyerve ez által az ikon ontológiai karakterét, amely képes a szemlélt bevonni a másik világ realitásába és részesíteni belőle.

Ahogy tehát Dosztojevskij prózájának, úgy a líranyelvnek is megvannak azok az eljárásai, melyek előmozdítják a befogadó dialogikus világ- és önmegértését. Rilke és Dosztojevskij, akárcsak az ikonfestő, akinek „a mennyei jelenéseket [...] meg kell *jelöl*nie, [...] föltárva a sántáknak és nyomorékoknak a másik világ bejáratát” (Florenszkij, 2007. 46–47.; kiem. az eredetiben), műalkotásaik szakrális kisugárzása által az olvasót olyan befogadói-értelmezői pozícióba utalják, melyből a verbális ikon alakzatát szemlélve átléphet a transzcendens terébe.

## Irodalom

- Asadowski, K. (1986). *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Aufbau-Verlag.
- Bahtyin, M. (2001). *Dosztojevskij poétikájának problémái*. Ford. Kőnczöl Csaba, Hetesi István & Horváth Géza. Osiris.
- Bergyajev, Ny. (1993). *Dosztojevskij világszemlélete*. Ford. Baán István. Európa Könyvkiadó.
- De Man, P. (1999). Trópusok (Rilke). In De Man, P., *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Ictus Kiadó. 35–80.
- Destro, A. (2004). Der Gott des jungen Rilke. In Koch, H-A. & Destro, A. (szerk.), *Rilke-Perspektiven. „aus einem Wesen hinüberwandelnd in ein nächstes”*. Bücken & Sulzer Verlag. 173–189.
- Dosztojevskij, F. M. (1977). *A Karamazov testvérek I–III*. Ford. Makai Imre. Európa Könyvkiadó.
- Elm, Th. (1998). Az „átváltozás” apóriája: Rilke legendája a tékozló fiúról. Ford. V. Horváth Károly. In Thomka Beáta (szerk.), *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijárat Kiadó. 119–134.
- Epp, G. K. (1984). *Rilke und Russland*. Peter Lang.

- Florenszkij, P. (2007). *Az ikonosztáz*. Ford. Kiss Ilona. Typotex.
- Gadamer, H.-G. (2003). *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Osiris Kiadó.
- Greber, E. (2002). Ikonok, ikontalanított jelek. A képzület szemiotikájához Rilke költészetében. Ford. Hadas Emese. *Enigma*, 8(31), 75–85.
- Grimm, J. & Grimm, W. (2004). *Deutsches Wörterbuch*. (A Trier Center for Digital Humanities digitalizált szövegváltozata). <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> Utolsó letöltés: 16. 03. 2021.
- Hajnády Zoltán (2007). Sophia és Logosz. *Debreceni Szemle*, 15(2), 174–185.
- Havasi Ágnes (2008). *Dosztojevszkij szentjei. A pozitív szépségű hősök ortodox egyházi eredete*. L'Harmattan.
- Jackson, R. L. (1966). *Dostoevsky's Quest for Form – A Study of His Philosophy of Art*. Yale UP.
- Kovács Árpád (2010). *Prózamű és elbeszélés. Regény-epikai írók*. (Diszkurzívák 12.) Argumentum.
- Króó Katalin (2006). Dosztojevszkij és az irodalmi hagyomány. Puskin, Gogol, Nyekraszov és a „natúrális” ábrázolás. In Króó Katalin (szerk.), *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe II*. Bölcsész Konzorcium. 433–459.
- Orosz Magdolna (2019). *Nyelv – Emlékezet – Elbeszélés. A századforduló bécsi és budapesti modernsége az irodalomban*. (MŰ-HELYEK 11.) Gondolat Kiadó.
- Pór Péter (2002). *Léted felirata*. Balassi Kiadó.
- Reichmann Angelika (2014). *Narcissus aranykora. (Poszt)modern Dosztojevszkij-olvasatok*. Debreceni Egyetemi Kiadó.
- Rilke, R. M. (2014a). *Levelek I. 1894–1910*. Ford. Báthori Csaba. Napkút Kiadó.
- Rilke, R. M. (2014b). *Levelek III. 1917–1922*. Ford. Báthori Csaba. Napkút Kiadó.
- Rilke, R. M. (2014c). *Levelek IV. 1923–1926*. Ford. Báthori Csaba. Napkút Kiadó.
- Rilke, R. M. (1987). *Sämtliche Werke VI*. Insel Verlag.
- Ryan, J. (1972). *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R. M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907–1914)*. Winkler Verlag.
- Surowska, B. (2012). *Auf Rilkes Wegen*. (Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 3.) Peter Lang.
- Szabó Tünde (1999). Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben. In Kovács Árpád & Nagy István (szerk.), *A szótól a szövegig és tovább. Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből*. Argumentum, Budapest.
- Szávai Dorottya (2003). A fiúság ikonjai. A Karamazov testvérek tékozlóiról és Pilinszky tékozló-parafázisairól. *Vigilia*, 68(3), 200–209.

## Jegyzetek

- <sup>1</sup> 1899-ben például édesanyjának írt egyik levelében a *Szegény emberekről* vallotta, hogy egy könyvet sem tud mellelte említeni: „Gleich darauf las ich Dostojewskis ersten Roman *Arme Leute* [...]. Und – ich weiß kein Buch, welches ich daneben nennen könnte” (Asadowski, 1986., erről még ld. Pór, 2002. 154.).
- <sup>2</sup> Kivételt képez a konkrét intertextuális viszonyrendszer feltárására irányuló kérdésfeltevésével Barbara Surowska a *Szegény embereknek a Malte Laurids Brigge feljegyzéseiben* megmutató hatását elemző tanulmánya. Vö. Surowska, 2012. 113–119.
- <sup>3</sup> Rilke levele Cäsar von Sedlakowitznak 1920. december 19-én.
- <sup>4</sup> Hogy Rilkét már 1898-ban, még oroszországi útja előtt foglalkoztatta kép és szó kölcsönhatása, derül ki a berlini Keller und Reines művészeti szalon kiállításáról írt *Impressionisten* című beszámolójából. Ennek érdekessége, hogy a neoimpresszionisták festményei alapján kijelenti, hogy a fény a „dolgok lelke”, majd a „fény panteizmusáról” ír. A fény által inspirált művészi élmény tehát már első oroszországi útját megelőzően is az isteni megtapasztalásaként tűnik Rilke elé, és mutat a műalkotás ikonként való szemlélésének koncepciója felé. Formálódó esztétikai nézetei között már ekkor megfigyelhető a fordított nézőpont jelentésspektívája iránti fogékonysága, mely végső soron a megfordításon alapuló alakzatok iránti nyitottságát is előlegezi, hiszen a szemléltre jellemző tekintetet átruházza a festményre: „akárha mély idegen szemek lennének, a parányi szemlélőn túlra, a napba tekintenek”. Vö. Orosz, 2019. 87–89.
- <sup>5</sup> „Újratanulunk minden dimenziót” („Man lernt alle Dimensionen um”) – írja Rilke második oroszországi útja során (Asadowski, 1986. 42.).

<sup>6</sup> Az eredeti német nyelvű szöveg a következő: „Die Kunst ist der dunkle Wunsch aller Dinge. Bange Worte sehnen sich danach, im Gedicht zu gehen, arme Landschaften vollenden sich im Bilde, kranke Menschen werden schön darin. [...] der Künstler hebt die Dinge, die er seiner Darstellung wählt, aus den vielen zufälligen konventionellen Beziehungen heraus, vereinsamt sie und stellt die Einsamen in einen einfachen reinen Verkehr.”

<sup>7</sup> A fogalom rilkei értelméhez például lásd Rilke levele Lounak 1903. november 13-án (Rilke, 2014a. 214–216.).

<sup>8</sup> Rilke e poétikai fogalmát (*Äußerste*) Pór Péter magyarázásában idézem.

<sup>9</sup> Puskin elbeszélésében, *A postamesterben* Dunya Virin „eltévedt kis báránykája”-ként veszi magára a tékozló szerepét. *A postamesterben* Dunya, még ha késve is, de felismeri tévedését, visszatér a szülői házba, és felkeresi az apa sírját. Puskin átírata tehát nem tagadja meg az eredeti apa-gyermek relációra fókuszáló keretet és nem marad el a hazatérés eseménye.

### Absztrakt

Rilke fiatalon, rögtön első oroszországi útját követve olvasta *A Karamazov testvéreket*, és fordította le a *Szegény emberek* egy részletét. Évtizedeken keresztül, életműve összes korszakában csodálattal említette fel az orosz író nevét. A világháború idején és művészi válságpontjain is a nagy orosz író regényeihez fordult. Bár Dosztojevszkij hatása evidenciaként szerepel Rilke kritikai recepciójában, a Dosztojevszkij-élmény esztétikai vonatkozásait tárgyaló elemzések jóformán nem születtek, szemben a költő Oroszországhoz fűződő viszonyát taglaló számos tanulmánnyal. Holott különösen izgalmas kérdésirány lehetne ez a Rilke-kutatásnak, hiszen a költő orosz kultúrához való viszonya köztudottan textuálisan meghatározott. Oroszország-képe elsősorban korai Tolsztoj- és Dosztojevszkij-olvasatain alapszik, az orosz világhoz fűződő viszonya pedig nagy szerepet töltött be saját irodalomesztétikájának formálódásában. Meglátásom szerint Rilke Oroszország-képe egyúttal a költő Dosztojevszkij-képét is magában rejt, hiszen a Dosztojevszkij-élmény Rilke Oroszországtól való megszólítottóságának „hermeneutikai szituációjaként” (Gadamer) szolgált. Ezért dolgozatom egyfelől arra a kérdésre fókuszál, mennyiben árnyalja az osztrák költő művészetkonceptiójáról alkotott eddigi képünket, ha azt Dosztojevszkij alakjának meghatározó szerepe felől olvassuk. Dosztojevszkij művészetének mely aspektusai állnak a regényeit olvasó Rilke érdeklődésének középpontjában? Igen valószínű, hogy a *Dinggedicht*-konceptió megszületéséhez, melynek voltaképpen kidolgozása majd csak Párizsban, a rodin-i és cézanne-i hatásra történik meg, az orosz vidék térélményén túl az ortodox ikonok és Dosztojevszkij verbális ikonjai is hozzájárultak, így dolgozatom a *Szegény emberek* és *A Karamazov testvérek* lehetséges rilkei olvasatával is számot vet.