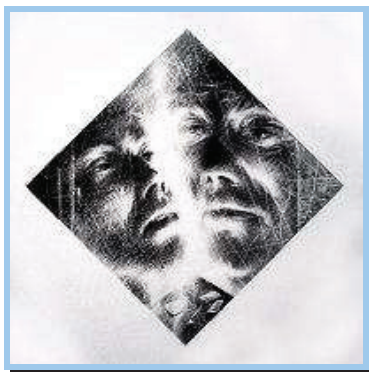


DOKTORI (PHD) DISSZERTÁCIÓ

Szekeres Adrienn

**Raszkolnyikov gyilkosság előtti
álmainak poétikája
Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című
regényében**



**Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
„Orosz irodalom és irodalomkutatás”
című doktori (PhD) program**

Budapest, 2008. május 01.

A DOKTORI (PHD) PROGRAM VEZETŐJE:
Kovács Árpád, DSc, Dr. habil., egyetemi tanár
Kroó Katalin CSc, Dr. habil., egyetemi docens

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
„Orosz irodalom és irodalomkutatás”
című doktori (PhD) program

A DÍSSZERTÁCIÓ CÍME:

Szekeres Adrienn

Raszkolnyikov gyilkosság előtti álmainak poétikája
Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében

TÉMAVEZETŐ:

Kroó Katalin CSc, Dr. habil., egyetemi docens

A BÍRÁLÓBIZOTTSÁG ÖSSZETÉTELE:

Elnök:	Kovács Árpád
Fokozata:	DSc
Beosztása:	egyetemi tanár
Elérhetősége:	ELTE BTK
Belső bíráló:	Dukkon Ágnes
Fokozata:	DSc
Elérhetősége:	ELTE BTK
Külső bíráló:	S. Horváth Géza
Fokozata:	PhD
Elérhetősége:	Pannon Egyetem
Titkár:	Szitár Katalin
Fokozata:	PhD
Elérhetősége:	Pannon Egyetem
Tag:	Hetesi István
Fokozata:	CSc
Elérhetősége:	Pécsi Tudományegyetem

Budapest, 2008. május 01.

Tartalom

I. Az álom értelmezésének különböző lehetőségei Dosztojevszkij regényeiben, különös tekintettel a <i>Bűn és bűnhődés</i>re.....	6
1. Felvezetés.....	6
2. Az álmok általános szerepe a Dosztojevszkij-hősök életútjának megrajzolásában – a „válságálmok”.....	13
3. A válságálmok szerepének értelmezése Dosztojevszkij <i>Egy nevetséges ember álma</i> című elbeszélésének tükrében.....	29
<i>Az öngyilkosság problematikája a fantasztikus elbeszélésben.....</i>	29
<i>Az Aranykor-álmok intertextuális vonatkozásai.....</i>	44
II. A válságálmok poétikája Dosztojevszkij <i>Bűn és bűnhődés</i> című regényében.....	52
1. A lovas álom helye a <i>Bűn és bűnhődés</i> szövegvilágában.....	52
2. A lovas álom különleges jellege.....	60
<i>Eseménynaptár a lovas álomhoz (Tipográfia).....</i>	66
3. Emlékek az álom szövegében.....	70
III. Ny. A. Nyekraszov <i>Az időjárásról</i> című költeménye Raszkolnyikov lovas álmában 1. (A kompozíció, a hős és a szövegalkotó szubjektum szemszögéből).....	76
1. A „szöveg a szövegben” mint általános strukturális keret.....	76
<i>„Szöveg a szövegben”: A Nyekraszov-költemény beékelődése Raszkolnyikov emlékeinek és álmának szövegébe (Tipográfia).....</i>	81
2. A Nyekraszov-költemény.....	82
<i>Bevezetés.....</i>	82
<i>Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov <i>Az időjárásról</i> (Alkonyatig) című verse</i>	83
<i>Az eseményeket átélő és szövegalkotó szubjektum Nyekraszov <i>Az időjárásról</i> című költeményében és Raszkolnyikov lovas álmában. Visszaemlékezés a történetész és aktusában.....</i>	87
IV. Ny. A. Nyekraszov <i>Az időjárásról</i> című költeménye Raszkolnyikov lovas álmában 2. (Eseménytörténeti világ).....	98
1. A Nyekraszov-költemény és a lovas álom cselekménykibontása.....	98
2. Az erő és az áldozatiság motívumai.....	102
3. A pusztulás és életben maradás szövegsemantikai vizsgálata.....	106
4. Nyomorék ló – fakó – Raszkolnyikov.....	111

5. Következtetések.....	119
V. A folklór jelrendszerének újraformálódása Raszkolnyikov lovas álmában (A ló kultikus tisztelete).....	121
1. Folklórelemek megjelenése a <i>Bűn és bűnhődés</i> ben.....	121
<i>Kitekintés a Bűn és bűnhődés szövegvilágán túlra: A ló tartásának kultikus hagyományai.....</i>	<i>124</i>
2. A fehér ló feláldozásának szertartását leíró „folklórszöveg” beágyazódása Raszkolnyikov álmába.....	126
3. Varázsmesei avagy mitikus elemek Raszkolnyikov lovas álmában.....	142
VI. Raszkolnyikov gyilkosságának értelmezhetősége a „kicsinyítő tükör” elméleti kérdéskörének fényében.....	152
1. Bevezetés.....	152
2. Lucien Dällenbach és Jurij Lotman elméletének összehangolhatósága.....	154
<i>A „kicsinyítő tükör” és a „szöveg a szövegben” („beépített szöveg”).....</i>	<i>156</i>
<i>A „kicsinyítő tükör” és a hasonmásság.....</i>	<i>160</i>
<i>„Kicsinyítő tükör” – hasonmásság – dialogicitás.....</i>	<i>166</i>
3. A „kicsinyítő tükör” Dosztojevszkij <i>Bűn és bűnhődés</i> című regényében.....	168
4. Kicsinyítő tükrök: a külső és a belső intertextualitás jelensége Dosztojevszkij műveiben a „parasztló agyonverése” – „gyilkosság” témareláció nézőpontjából..	189
<i>Ny. A. Nyekraszov hatása F. M. Dosztojevszkij életútjára.....</i>	<i>189</i>
<i>Nyekraszov Az időjárásról című versciklusának jelentésképző szerepe A Karamazov testvérek című regényben, a Bűn és bűnhődés poétikai hátterén.....</i>	<i>190</i>
VII. M. Ju. Lermontov <i>A három pálma</i> című költeménye mint jelentésformáló alakzat Dosztojevszkij <i>Bűn és bűnhődés</i> című regényében.....	196
1. M. Ju. Lermontov <i>A három pálma</i> című költeményének és Raszkolnyikov „oázis-álmának” érintkezése.....	196
<i>M. Ju. Lermontov A három pálma című költeménye</i>	197
2. Motívumtranszformációkat indukáló alakbrázolás Lermontov költeményében	201
<i>Lermontov pálmáinak alakszemantizációja I. (A tehetetlenség és a hasznavehetetlenség, az erővesztés és a szívósság motívumai).....</i>	<i>201</i>
<i>Lermontov pálmáinak alakszemantizációja 2. (A földre hullás motívuma)...</i>	<i>205</i>
<i>A patak alakszemantizációja. (Az ütés motívum mint az életfakasztás és a pusztítás eszköze).....</i>	<i>209</i>

3. Raszkolnyikov alakszemantizációja <i>A három pálma</i> című költemény értelmezése nézőpontjából, a <i>teher</i> és <i>tehetetlenség</i> motívumok szemantikai kontextusában	213
4. Következtetések.....	218
VIII. Bibliográfia.....	221
1. Szépirodalmi művek.....	221
2. Szakirodalmak.....	223
3. Filmek.....	239
4. Illusztrációk Dosztojevszkij műveihez.....	239
5. A disszertáció szerzőjének a témában megjelent hivatkozott tanulmányai.....	240
6. A disszertáció szerzőjének a témában megjelent rezüméi.....	241
7. A disszertáció szerzőjének a témához kapcsolódó előadásanyagai (konferenciák)	242

I. Az álom értelmezésének különböző lehetőségei Dosztojevszkij regényeiben, különös tekintettel a *Bűn és bűnhődés*re



Bruszovanyi, Ju. Je.
*Egy nevelés ember álma.*²

„[...] az egész európai irodalomban nincs egy másik olyan író, kinek munkásságában az álmok olyan nagy és lényeges szerepet játszottak volna, mint Dosztojevszkijnél.”

(Mihail Bahtyin *Dosztojevszkij poétikájának problémái*)¹

1. Felvezetés

Jelen fejezetben megkíséreljük a Fjodor Mihajloviics Dosztojevszkij regényeiben és különösen a disszertációnk témafelvetését illető *Bűn és bűnhődés*ben (1866) előforduló álmok értelmezését a lehetőségekhez mérten egységes nézőpontból felvezetni. A kiindulásul választott általános nézőpont Mihail Mihajloviics Bahtyinnak a Dosztojevszkij-művekre vonatkozó álom-interpretációját foglalja magában, s azon belül is a menippea műfaji kérdésének a tárgyalásához köthető. Elsőként a kutató Dosztojevszkij-értelmezésében fontos helyen szereplő úgynevezett „válságálmok” fogalomkörébe ágyazva közelítjük meg az író által megjelenített látomások, álmok ábrázolási problémáját. Ez egyfelől a regényszereplők „sorsát”, az alakokhoz kötődő regényi cselekmény kibontakozásának a kontextusát teszi elevenné, másfelől, Bahtyin műfaji kérdésfelvetése nyomán, olyan poétikai problémakörre irányíthatja a figyelmet, amely az álomábrázolásokkal hangsúlyosan élő Dosztojevszkij-alkotásoknak – köztük a *Bűn és bűnhődés*nek – igen fontos kompozíciós törvényeire, a regényi szövegszerveződés sajátosságaira enged rálátást. Az álmoknak, vízióknak, látomásoknak a „válságálmok” bahtyini koncepciójához kötődő e felvezető interpretációját ugyanakkor annak tudatában kíséreljük meg körvonalazni, hogy az álmok tipologizálásának számos válfaja létezik, s a bahtyini koncepció maga is több szállal kötődik korábbi, illetve

¹ Ld.: Bahtyin 2001: 185. Vö. az orosz eredetivel: „Пожалуй, во всей европейской литературе нет писателя, в творчестве которого сны играли бы такую большую и существенную роль, как у Достоевского”, Бахтин 1979: 172. A disszertációban az eredeti szöveg megítélése szempontjából fontosnak tartott idézeteket a későbbiekben is tolmácsolni fogjuk oroszul.

köthető későbbi, más diszciplináris megalapozású megközelítésekhez (ld. például a filozófiáit, pszichológiáit vagy a folklórértelmezéseket).

A fiziológiai, pszichológiai,³ mitológiai⁴ álom-interpretációk kifejtésének immár hosszú történettel rendelkező hagyománya lehetőséget ad arra, hogy az irodalmi művek, és így a Dosztojevszkij vizsgált regényének cselekményes világában megjelenő álmok poétikai értelmezését szélesebb kitekintésben is tárgyalhassuk. A Dosztojevszkij művészetét vagy annak irodalomtörténeti háttérét (is) érintő szakmunkák között jól ismertek olyan tanulmányok, melyek az álom kritikai vizsgálatát az említett nézőpontokon alapozzák meg, illetve azokhoz képest még újabb perspektívából tárgyalják. Ezek közé tartoznak például Pavel Florenszkij (az álmok szimbólumképző tényezőiről), Alfred Bem (Dosztojevszkij műveiben az álmok pszichológiai–poétikai elemzéséről), Vlagyimir Nyikolajevics Toporov (Raszkolnyikov álmainak mitológiai síkjáról), Peeter Torop (a főhős álmainak értelmezése bibliai–mitológiai–pszichológiai nézőpontból), vagy az amerikai szakirodalomból Robert Louis Jackson kutatásai (a „műalkotás-jellegű álmok” esztétikai funkciójáról Dosztojevszkij regényeiben), illetve a Raszkolnyikov álmainak értelmezését Freud és Jung álomelmélete nyomán elvégző Michael R. Katz, Leonard J. Kent és Temira Pachmuss tanulmányai.⁵ Értekezésünk tárgykörét illetően e tágabb kontextus számbavétele és feltérképezése mégis csupán kiegészítő, de poétikailag nem kiinduló pontokat kínál a *Bűn és bűnhődés* egészének és Raszkolnyikov említett álmainak az elemzéséhez.

A szaktanulmányok között ugyanakkor felfedezhetünk olyanokat is, melyek kifejezetten abból a célból látnak hozzá a Dosztojevszkij-regényekben ábrázolt álmok vizsgálatához, hogy

² Ld.: Брусовани 1982d.

³ Vö.: például Freud 2000; Jung 1996; Jouvét 2001.

⁴ Vö.: *Мифы народов мира* (szerk.: Токарев) 1987: 398–403; *Русский земледельческий календарь* (szerk.: Некрилова) 1991; *Символумлексикон* (szerk.: Biedermann) 1996: 20–21; *Символумтар* (szerk.: Пál-Újvári) 1997: 35.

⁵ Még egyszer tehát: az álmok szimbólumképző faktorairól ld. például: Florenszkij 2005. Az álmok pszichológiai–poétikai elemzéséről Dosztojevszkij műveiben ld. elsősorban: Bem 1983. Dosztojevszkij műveiben a pszichológiai sík előtérbe helyezésének vizsgálatát Freud és Jung álomelméletéből kiindulva ld.: Pachmuss 1960: 220–242 és Uő. 1963; Kent 1969; Katz 1984: 84–116, 167–180; míg az álom és a látomás hangsúlyozottan poétikai szerepéről e művekben ld.: Dukkon 1998: 488–498. Raszkolnyikov álmainak mitológiai síkjáról ld.: Toporov 1995, szakrális–mitológiai–pszichológiai nézőpontból: Топор 1999: 94–95; a „műalkotás-jellegű álmok” („произведения–сны”, Bem) esztétikai funkciójáról Dosztojevszkij regényeiben ld.: Jackson 1981 és Bem 1994: 208.

rámutatassanak az egyes műveken belüli bizonyos jelentésképző folyamatokra. Azokra, amelyek kialakulásában az álom nem elsősorban mint a hős pszichikai karakterének megformálását szolgáló cselekmény, hanem mint a jelentésvilág egésze szempontjából fontos stílárís (ld. pl. L. Grosszmann Dosztojevszkij *Ördögök* című regényében a *Tyihonnál* című fejezet stílárís elemzését)⁶ vagy szűzéses motívumokat mozgósító szöveganyag vesz részt (vö. az „eszmélésszűzés”-fogalmával Kovács Árpád munkáiban; Raszkolnyikov látomásainak interpretációját illetően konkrétan ld. A. Ny. Gedrojce, T. A. Kaszatkina, Kroó Katalin, J. T. Shaw, V. Je. Vetlovskaja munkáit)⁷.

Az archaikus népek gondolkodásában – aminek jelentőségét értelmezésünk számára a Dosztojevszkij-regényekben fellelhető mitopoétikus látásmód indokolhatja – az álom az élet árnyéka, a valóság másik, „alvó”, „holt” fele. Míg ébrenlétkor a lélek a testhez láncolva éli életét, az éj leple alatt kibújik a mozdulatlan, „élettelen” testből, és szabadon szárnyalva új léttapasztalatokra tesz szert azáltal, hogy újból és újból bebarangolja az „éber” valóság ösvényeit.⁸ A felébredés közeledtével azonban gyorsan visszaköltözik a testbe, és élénken figyelve annak tevékenységét, sajátos hangú megjegyzések kíséretében próbál útmutatást adni annak működésére nézve (a lélek hangja). A modern ember számára az álmok élesen elkülönülnek a valóságtól, s inkább tartoznak a fantázia birodalmához, semmint a reális valóság hétköznapijaihoz, noha a pszichológia tudománya már rég bizonyította, hogy az álmok valós tapasztalatokon alapulnak. Ezért az álom éppen azzal válik bizonyos mértékig egyenértékűvé a valósággal, hogy felkínálja a szubjektumnak a megmérettetés és a tapasztalat-feldolgozás bensőséges, személyes és egyedi élményét.

Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében a főhős többféle álmot lát. Mindegyik a felzaklatott idegállapot szülötte, s bár ezek az álmok a regény cselekményes menetére láthatólag nincsenek kihatással (hiszen például maga a gyilkosság az azt megtagadó

⁶ Ld.: Гроссман 1990.

⁷ Vö. például: Ковач 1994: 105–140. Raszkolnyikov álmainak vizsgálatával kapcsolatban ld. még: Mortimer 1956: 106–116; Meijer 1958: 125; Меijер 1967: 271–307; Shaw 1973: 131–145; Гедройц 1981; Khan 1990; Касагкина 1994: 83–88; Кроо 1995: 129–140 és Яхл 1995: 61–66 munkákban bemutatott elemzéseket.

⁸ Tekintettel arra, hogy az álom a halál értelmezéséhez is kötődik, indokolt, hogy a szláv mitológiai és folklórinterpretációk területén A. Ny. Afanaszjevnek a lélek képzetét (a halott lelket) érintő témafeldolgozását is szem előtt tartjuk, Афанасьев 1994: 195–305. (Vö.: az orosz nyelvben a „засыпать/заснуть мертвым/вечным сном”, vagyis: „halott/örök álommal aludni” kifejezéssel.) V. Je. Vetlovskaja álomértelmezésében rámutat,

korábbi álom ellenére bekövetkezik), Raszkolnyikov sorsának alakulásáról meglehetősen pontos képet adnak. Felelevenedik bennük a múlt, feltűnnek a jelen problémái, de a hős számára kézzelfogható valóságnál sokkal mélyebb és árnyaltabb formában: rávilágítanak minden olyan fontos részletre, melyek Raszkolnyikov tépelődései során egyoldalú megközelítésben szerepeltek.⁹ Lehetőséget nyújtanak a jövő feltérképezésére,¹⁰ illetve jóslatként előrevetítik a később bekövetkező eseményeket, érzéseket, gondolatokat.¹¹ Az álmok megértése és megfejtése ilyenformán rendkívül jelentős lépcső a hős önmegismerése és személyisége fejlődésének útján. Fontos, hogy Raszkolnyikov maga is megpróbálja értelmezni álmait, sőt mi több: a belőlük kibontható üzeneteket önmarcangoló belső vita formájában minduntalan összeveti korábban rögzült elképzeléseivel. S mivel minden, az életét alapjaiban megrengető változás, döntés előtt Raszkolnyikov álmot lát, elmondhatjuk, hogy álmai meghatározó módon vannak jelen sorsában és személyiségének kiteljesedésében, s így öntudatra ébredésének elengedhetetlen tartozékaivá válnak.¹² Ahhoz tehát, hogy az álmokon keresztül az olvasó is nyomon kövesse Raszkolnyikov fejlődését, nemcsak az álmok kódolt üzenetét szükséges értelmezni, hanem az álmodó és a regényszöveg egészének kódjai is megfejtésre várnak. Ahogy az álomtextus nem érthető az álmodó „lelkének képes nyelve”¹³ nélkül (anélkül, hogy az álmot a hős gondolatvilágára vonatkoztatnánk), ugyanúgy nem értel-

hogy a hős az álomlátás folyamán egyszerre „élő és holt”, egyszerre tagja az „e világnak és a túlvilágnak”, Белгловская 1997: 129.

⁹ Vö.: „Az álmok megmutatják a tulajdonképpeni valóságot”, Jung 1996: 19–34.

¹⁰ A parasztló agyonverését követő álom után Raszkolnyikov nyugtalanul gondol arra, hogy vajon tényleg képes lesz-e olyan „rút, undok, aljas” tett elkövetésére, mint egy öregasszony megölése: „– Úristen! – kiáltott fel. – Hát lehet az? Hát lehet az, hogy én baltát fogok, és rávágok a fejére, szétzúzom a koponyáját... ragadós meleg vérben csúszkállok... zarákat török fel, lopok és reszketek és bujkálok, úgy véresen... a baltával... Uram! Hát lehet az?”, *Dosztojevszkij* 1993: 72; *Достоевский*: 1973: 50. A disszertációban végig e megjelölt kiadások alapján idézzük a regényt. A *Bűn és bűnhődés* magyar tolmácsolt idézetei után a továbbiakban a magyar oldalszámok mellett az orosz eredeti forrást is megadjuk, zárójelben, – ld. például: „Uram! Hát lehet az?” (72, 50). A disszertációban végig e megjelölt kiadások alapján idézzük a regényt.

¹¹ A jóslat-álomról ld.: Jung 1996: 76–85; vö.: *Szimbólumlexikon* (szerk.: Biedermann) 1996: 21; *Szimbólumtár* (szerk.: Pál–Újvári) 1997: 35.

¹² Hasonló következtetésekre jut A. Ny. Gedrojc a *Сон и бред у Достоевского* (*Álom és lázálom [félrebeszéd] Dosztojevszkijnél*) című tanulmányában, – ld.: „Érdemes megjegyeznünk, hogy az élet milyen meghatározó pillanataiban meríti álomba [Dosztojevszkij] a hőseit, ilyen módon fedve fel előttük az addig még számukra ismeretlen lelki megrázkódtatásokat”, saját fordításunk, *Sz. A. Vö.* az eredeti szöveggel: „Достаточно заметить, в какие решительные моменты жизни своих героев он их погружает в сон, раскрывая, таким образом, до тех пор неизвестные их душевные порывы”, Гедројц 1981: 219.

mezhető a főhős álmai a regény szövegegesztét működtető motívumok bevonása nélkül sem, hiszen az álmok, a főhős és a regény nyelvezete ugyanazon jelekből merítkeznek. Az álmok értelmezéséhez tehát meg kell ismernünk a szöveget létrehozó nyelv sajátosságait. Ráadásul, akárcsak az életben, Raszkolnyikov álmainak üzenete sem mindig tűnik egyértelműnek; ahhoz, hogy meglegyjük azok szemantikai fonálát, körültekintő elemzést kell végeznünk.

A disszertációban legrészletesebb vizsgálatnak a *Bűn és bűnhődés*ben szereplő álmok közül Raszkolnyikov megkapóan szép „lovasszobor”¹⁴ vetjük majd alá. Elsősorban azért, mert az számos olyan szövegszervező elemet vonultat fel, mely a többi álomban csak részletekben, illetve kevésbé kibontott formában van jelen, a regény egészének vonatkozásában viszont meghatározó jelentést hordoz. Ezen álom megfejtésével közelebb kerülhetünk az egyszerűbbnek tűnő, ámde mégsem egészen egyértelmű mondanivalót közvetítő Raszkolnyikov-álmok megértéséhez is. A lovas álom funkcióját, összekötő szerepén túl, a jelentés síkján egy olyan valóságvilág hiteles ábrázolásában látjuk, amely a főhős teóriájával szemben egy sokkal tágabb világértelmezésre mutat rá – már a gyilkosság elkövetése előtt. Kutatásunk célja az, hogy Raszkolnyikov álmanak és ezen álmon kívüli valóság szöveg megjelenítésének összetételével rekonstruáljuk azt az utat, mely a főhős személyiségének kiteljesedéséhez, új életpontjához, új életzseleléletének kialakulásához, korábbi világlátásának átértelmezéséhez vezet.

A disszertáció másik elemzésblokkját Raszkolnyikov lovas álmat követő látomásának az értelmezése alkotja majd. Azé az álomé, mely közvetlenül Aljona Ivanovna és Lizaveta meggyilkolása előtt bukkan fel a véletlenül elszundító főhős képzeletében. Mivel a rövid látomás csupán az afrikai egyiptomi oázisban békésen pihenő tevekaravánt és Raszkolnyikov vizet szomjazó alakját vetíti elének a sudár pálmák és a hűsítő patak ölelésében, különösen megdöbbenőtővé válik az idillikus csendéletet követő véres események megvalósulása és kegyetlenül részletes leírása a regényben. Éppen ezért Raszkolnyikov e második álmaival kapcsolatosan, melyet a továbbiakban „oázis-álom[nak]”, „egyiptomi” vagy „afrikai álomlátás[nak]”, „látomás[nak]” fogunk nevezni, többek között arra a kérdésre keressük majd a választ, hogy felderíthető-e ezek között az egyszerű sorok között a gyilkosság elkövetésére utaló jelek, és ki lehet-e esetleg mutatni az álomban a hősnek az ölés elkerülésére, avagy a gyilkosság gondolatának elvetésére irányuló szándékát? A kísérlet nem könnyű, hiszen

¹³ Ld.: Kassel 1986; idézve: Jung 1996.

hangsúlyozzuk: a látomásban látszólag semmi sem utal a gyilkosság gondolatára, nemhogy annak esetleges bekövetkeztére. Segítségünkre lesz viszont egyfelől Raszkolnyikov korábbi lovas álmának elemzési hozadéka, másfelől pedig egy, az oázis-álm szövegéből az intertextuális kapcsolódási pontokon felfejthető irodalmi pretextus és az abban ábrázolt cselekmény- és cselekvésmotiváció, melynek ismerete a *Bűn és bűnhődés* eseménymenetében sejteni engedheti az ölés irányában bekövetkező fordulatot.

Disszertációmban amellet, hogy a főszereplő látomásait a kritikai irodalom különböző értelmezési hagyományába illesztjük, elsősorban arra törekszünk, hogy megvilágítsuk: a *Bűn és bűnhődés*ben a *gyilkosság előkészületeitől* a *bűnhődés* részletes ábrázolásáig ívelő kompozicionális felépítés sajátossága mögött annak a poétikai törvénye tapintható ki, ahogy az egyes leírások, illetve a kutatás fő tárgyát képező raszkolnyikovi álmok a későbbiek során szemantikailag összeilleszthetővé válnak. Ez azt eredményezi, hogy a cselekménytől eltérő olyan másféle történet létesül a regényben, amely a főhős kiutkeresését, megújulását hivatott ábrázolni. A Raszkolnyikov személyisége átstrukturálódását ábrázoló, a főhős különböző alakváltozatait megszólaltató és újraprendező álmokban fő motívumokként a *bűnelkövetés* és a *bűnhődés* lelhető fel, illetve ezek variánsai találhatók meg, melyek a regény különböző szintjein válnak témává. Így – ahogy Dosztojevskij nagyregényéhez kapcsolódó álmokutatások új eredményeként igyekszünk majd erre rávilágítani – érintik az alak, a szüzsé, a kompozíció, a narráció, a nyelv problemaköreit, és felszínre hoznak egyes, a különböző műfajok közötti átjárhatóságra vonatkozó (ld.: intertextualitás) kérdéseket is.

A disszertációban folyó álmértelmezések módjának szakirodalmi megalapozása és körülhatárolása így nem egyszerűen – és főleg: nem elsődlegesen – a disszertációt nyitó sorokban említett (inter)diszciplináris aspektusok számbavételével történik (ld. például a fiziológiai, pszichológiai, filozófiai elágazásokat). Dolgozatunkban poétikai kérdésköröket fogunk megnyitni, melyeken belül igyekszünk majd szétválasztani jól elkülöníthető irányokat. Idetartoznak a következő elméleti aspektusok: a *Bűn és bűnhődés kompozíciójának szintagmatikus és paradigmatis rendje* (vö. a továbbiakban: Jurij Lotman, Wolf Schmid, Vlagyimir Toporov elméletének a bevonása); a *regény hasonmás-alakrendszere* (vö. pl.: Mihail Bahtyin, Jurij Lotman, Peeter Torop kapcsolódó koncepciója); a „*mise en abyme*”- (a „*kicsinyítő tükör*”)-*struktúra* (ld. majd Lucien Dällenbach, Jurij Lotman munkáiban az

¹⁴ A „lovas álom” saját elnevezés. A dolgozat további pontjain a kifejezés használatakor az idézőjel nélküli megjelölést alkalmazzuk. Ugyanígy járunk majd el Raszkolnyikov „oázis-álmá[nak]” meghatározásakor.

elméleti vonatkozásokat); a *dialogicitás* (ld. pl. Mihail Bahtyin modelljét) és az *intertextualitás* (ld. majd R. G. Nazirov konkrét szövegértelmezéseit). A vonatkozó kritikai szakmunkákkal való számvetés éppen ezért ezekben az esetekben kiemelten fontos lesz. Mivel mind a Nyekraszov-háttérű lovas álomnál, mind pedig a Lermontov-ihlette oázis-álomnál természetesen megkerülhetetlennek bizonyul az intertextualitás problémaköre, ennek kifejtése céljából állítjuk majd ezeket az álmokat többek között olyan értelmezési kontextusokba, amelyek átfogják a folklór-konnotációk interpretációját és a mitopoétikai megközelítés különböző perspektíváit (ld. pl. az intertextualitás-téma folyamányaként Diószegi Vilmos, Mircea Eliade, Vlagyimir Propp, Roger B. Anderson munkáira történő hivatkozásokat), valamint az olyan strukturális poétikáknak a *Bűn és Bűnhődés* kompozíciójára történő vonatkoztatási lehetőségeit, mint amelyet a fentebb említett Jurij Lotman vagy Wolf Schmid egyes elméleti modelljeinek a disszertációban körülhatárolt részletei kínálnak. Ehhez hasonlóan fogjuk bevonni a szóban forgó területek értelmezésébe a nemzetközi nem russzisztikai irányultságú szakirodalom bizonyos anyagait (vö. például: Lucien Dällenbach). Látható, hogy ezen elméleti aspektusok egyike sem kifejezetten és kizárólagosan egy adott szakirodalmi kánon szerint köthető össze a dosztojevszkiji álomleírások értelmezésével, és nem is kapcsolható feltétlenül az álomleírások irodalmi formáit értelmező interpretációs hagyományokhoz.

E sajátosnak mondható kutatómódszertan hozománya, hogy disszertációmban a lovas- és oázis-álmok leírásának értelmezésében a kiinduló szemléleti keret feltételeként Mihail Bahtyin koncepciójából a válságálmokra vonatkozó elmélet tárgyalását és továbbgondolását választjuk. Azért, mert ez a Dosztojevszkij-regények álomtipológiájára vonatkozó interpretáció ötvöz műfajpoétikai, narratív, szűken vehető szemantikai, intertextuális, valamint a fent említett poétikai kérdéskörökhöz is kapcsolható filozófiai, pszichológiai és – a disszertáció egy külön fejezetében számunkra fontos – mitopoétikai (karnevalizáció, folklór) értelmezési komponenseket. Ebben az értelemben tekintjük Bahtyin válságálmok-elméletét tudománytörténetileg szintetizálónak. A válságálmokra vonatkozó elmélet megvitatása másfelől azért lesz fontos a számunkra, mert a regényszereplő álomlátásának a menippea műfajához kapcsolódó értelmezése a disszertáció vállalt tudományos területéhez, a poétika talajához köti az álmok problematikáját. Egyben olyan vizsgálódási útmutatást is ad, amely a regény mikrokomponenseit (hős) a makrokomponensekhez (szűzsé), illetve ez utóbbit még tágabban érve, a szövegszerveződés egészének a problémájához (regényi műfaj) kapcsolja. Számunkra ez irányadó, mivel úgy tartjuk, hogy az álmódó nyelve, az álom nyelve és a regény

nyelve egymásra vetített poétikai rétegeket képviselnek a *Bűn és bűnhődés*ben mint szövegvilágban. Ezért disszertációmban mindvégig igyeksznék a főhős álmanak, látomásának kérdéskörét a kompozíció egészét érintő problémakeretekbe is belevonni. (Az említett problémakomponensek mind érvényesítik ezt az elvárást, ld. még egyszer például: a kompozíció szintagmatikus és paradigmikus rendje; a regény hasonmás-alakrendszere; a „mise en abyme”-szerkezet; intertextuális poétika).

E bevezető fejezet következő részében Bahtyin „válságalom”¹⁵ meghatározását fogjuk ismertetni, sajátos kifejtésben: a koncepciót egyfelől összekötjük egy másik megkerülhetetlen – immár kortársnak tekinthető, ám a bahtyini örökségbe illeszkedő – álomértelmezéssel, Maria Woodfordnak a Dosztojevszkij regényekre vonatkoztatott látomás-interpretációjával; másfelől az itt részletezett elméleti anyagot a *Bűn és bűnhődés* szövegére vetítjük. Ezt követően, a fejezet harmadik részében Dosztojevszkij kései művéhez, az *Egy nevetséges ember álma* (1877) című elbeszéléshez fordulunk, az ott ábrázolt utópisztikus–antiutópisztikus látomás oldaláról vizsgálva meg a válságalom természetét. Nem törekszünk arra, hogy az elbeszélés átfogó értelmezését kialakítsuk. Az *Egy nevetséges ember álmanak* kifejtési menetünkbe való bevonása csupán a következő két célt tartja szem előtt: egyrészt a *válságalom* bahtyini koncepcióját, a kutató kifejtésének szellemében, mi magunk is igyeksznék az adott alkotás poétikai világához kötni; másrészt az a szándékunk, hogy kiemeljük e mű néhány olyan gondolati és poétikai problémapontját, amely hozzájárulhat a *Bűn és bűnhődés*ben feltárando néhány kérdés árnyaltabb megvilágításához.

2. Az álmok általános szerepe a Dosztojevszkij-hősök életútjának megrajzolásában – a „válságalmok”

„Az álomból felébredve és a valóságba immár teljesen beleilleszkedve, miért érzi az ember csaknem minden alkalommal, [...] mintha valami új, profetikus, mindig is várt dolgot mondott volna az álma; [...] de mégsem képes megérteni és emlékezetébe idézni, miben is áll ez az élmény?”

(Dosztojevszkij *A félkegyelmű*; ford.: Makai Imre)¹⁶

¹⁵ A „válságalom” terminus Bahtyin ihlette saját kifejezésünk, Sz. A.

¹⁶ Dosztojevszkij 1981: 314; vö.: „Почему тоже, пробудясь от сна и совершенно уже войдя в действительность, вы чувствуете почти каждый раз, [...] как будто было сказано вашим сном что-то новое, пророческое, ожидаемое вами; [...] но в чем оно заключается и что было сказано вам – всего этого вы не можете ни понять, ни припомнить”, Достоевский 1989: 455.

A fejezetet indító idézetből már önmagában kiviláglik, hogy a Dosztojevszkij sajátos regénytípusának többszólamúságát vizsgáló Bahtyin, 1929-ben napvilágot látott világhírű alkotásában, a *Dosztojevszkij poétikájának problémáiban* már kiemelten fontos szerepet tulajdonít az író műveiben meglehetősen gyakran felmerülő látomásoknak, álmoknak, a hősök életútját végigkísérő lázas képzelgéseknek. „Dosztojevszkij nagyon is széles körben használta ki az álom művészi lehetőségeit, annak majdnem minden változatát és árnyalatát”¹⁷, – írja a kutató *A műfaj és a szüzsészerkezet sajátosságai* című fejezetben. Itt kitér arra, hogy a *Bűn és bűnhődés*ben Raszkolnyikov álmai a műfaj történeti poétikai nézőpontja felől magukon hordozzák a karnevál problematikájának sajátos jegyeit, és tekinthetők akár menippeáknak¹⁸ is.

¹⁷ Ld.: Bahtyin 2001: 185. Vö.: „Достоевский очень широко использовал художественные возможности сна почти во всех его вариациях и оттенках”, Бахтин 1979: 172. A felvezetőben a további Bahtyin-idézetek forrását csupán az oldalszámok feltüntetésével, először a magyar kiadás, majd pedig az orosz kötet alapján jelöljük meg.

¹⁸ A menippea alapvető műfaji sajátosságait Bahtyin a következő pontokban határozza meg. 1) Megnő a karneváli jellegű nevetető elem fajsúlya, különösképp a „szókratészi dialógussal” összevetve. 2) A szüzsébeli és a filozófiai fikció kizárólagos szabadsága jellemzi, hiszen a menippea megszabadul azoktól a történelmi memoár jellegű korlátozásoktól, melyek a „szókratészi dialógusra” még jellemzőek voltak. 3) A „legmerészebb és a legfékezhetetlenebb” (143) fantasztikum, a kaland és a filozófiai eszme itt belsőleg van motiválva, szerves és megbonthatatlan művészi egységet alkot. A fantasztikum ebben az esetben nem az igazság pozitív megvalósulását szolgálja, hanem annak keresését, provokálását, próbatételét, és nagyon gyakran ölt kalandos-kalandor jelleget, néha pedig akár szymbolikus vagy misztikus-vallási. A „menippeai szatíra” hősei az egéig emelkednek fel, avagy az alvilágba ereszkednek le, titokzatos, fantasztikus országokban vándorolnak, különleges élethelyzetekbe kerülnek. Bahtyin szerint bizonyos szemszögből tekintve azt is lehet mondani, hogy a menippea tartalma: „az eszme vagy az igazság kalandjai a világban: a földön, az alvilágban és az Olümposzon egyaránt” (144). 4) A menippea nagyon fontos sajátossága a kutató meglátása szerint az, hogy a szabad fantasztikum, a szymbolika és – ritkábban – a misztikus-vallási elem a szélsőséges és durva nyomortanya-naturalizmussal szervesen kapcsolódik benne össze. 5) A fikció és a fantasztikum merészsége a menippeában különleges filozófiai univerzalizmussal és a világ felfokozott érzékelésével ötvöződik. Mivel a menippea a „végső kérdések” (145) műfaja, benne a végső filozófiai pozíciók próbatétele megy végbe. Bahtyin szerint a menippea „mintha arra törekedne, hogy az utolsó, döntő szót és tettet mutassa fel, melyek mindegyikében az ember életének teljes egésze rejlik” (145). 6) A filozófiai univerzalizmussal szoros kapcsolatban jelenik meg a menippeában a háromszintes szerkezet: a cselekmény és a dialogikus szünkrisziszek a Földről az Olümposzra és az alvilágba vezetnek át. Bahtyin szerint az alvilág ábrázolásának a menippeában nagyon fontos a jelentősége: itt született meg a „halottak beszélgetései” különleges műfaja, amely a reneszánsz korban, a 17. és a 18. század európai irodalmában rendkívül elterjedt volt. 7) A menippeára jellemző a kísérletező fantasztikum különleges típusa: valamilyen nem hétköznapi látószögből, például a magasból történő megfigyelés, melynek következtében a tanulmányozott életjelenségek méretei jelentősen megváltoznak. 8) A műfaj fejlődése során a menippeában először jelenik meg az ember szokatlan, a hétköznapiaktól eltérő, „nem normális” erkölcsi-pszichikai állapotainak az ábrázolása. (Ezt a disszertáció áldommatikájához szorosan kapcsolódó pontot a főszövegben külön tárgyalni fogjuk, Sz. A.) 9) A menippeára igencsak jellemzőek a botrányjelenetek, az események általánosan elfogadott és

A menippeában, avagy a „végső kérdések univerzális műfajában” (183, 170) Bahtyin kutatása értelmében az álom egy teljesen más élet lehetőségeként bukkan fel.¹⁹ „Visszajára fordított világot” („monde à l'envers-t”, 153, 141) ábrázol, ahol az élet „érvénytelenné teszi a köznapi életet” (184, 171), hiszen „kizökkent a megszokott kerékvágásból” (153, 141) és új világlátást biztosít az álmodó számára, arra ösztönözve őt, hogy „a megpillantott más lehetőség fényében” (184, 171) értelmezze és értékelje életét. A kutató az olvasó értésére adja, hogy a menippeához tartozó álombeli megmérettetés és próbatételek során a látomást átélő személy olyan új lehetőségeket tár fel önmagában, amely elérhetővé teszi számára, hogy megváltozzon, másfajta emberré legyen, és a hétköznapi megszokott rutinjától egészen eltérően cselekedjék. Bahtyin tehát hangsúlyozza, hogy „az álom itt egy teljesen más élet lehetőségeként merül fel, amely más törvények szerint szerveződik, mint a köznapi élet (néha egyenesen úgy, mint a »kifordított világ«)” (184).

Mielőtt további részleteket ismertetnénk Bahtyinnak a Dosztojevskij-álmokat is érintő értekezéséből, érdemes egy pillanatra kitekintnünk a menippea jelenségével leírt álomértelmezésnek a kutató által feltárt genesisére, a tradíciókra. A már idézett, *A műfaj és a szűzszerkezet sajátosságai* című fejezetben vázolja fel és állítja szembe Bahtyin az álom értelmezésének különböző hagyományait egészen a kezdetektől a 19. század irodalmáig. A műfaj történeti poétikájának nézőpontjából az álomábrázolás legkorábbi szakasza az irodalomban az eposzi műfajhoz kötődik. Ekkor a kutató meglátása szerint az alvás közben

megszokott menetének, a viselkedésnek és az etikettnek, így a nyelvi etikett normáinak mindenfajta megszegése. 10) A menippeában tapasztalható a hirtelen átmenetek és váltások játéka, az éles kontrasztok és okszimoronos szókapcsolatok, a távoli és elkülönített dolgok váratlan egymáshoz való közelítése és a „mindennemű mésalliance” (148). 11) A kutató hangsúlyozza a menippeát jellemző „nagyon is különmenűnek látszó” ismertetőjegyeknek a szerves egységét, e műfaj nagyfokú belső kompatibilitását. 12) A menippeára jellemző a betétműfajok, így a novellák, levelek, szónoki beszédek, szümposzionok stb. széles körű felhasználása, a prózai és verses beszéd keveredése. 13) A betétműfajok felerősítik a menippea többstilusúságát és sokhangúságát. Bahtyin rámutat, hogy új viszony alakul ki a menippeában a szóhoz, „mint az irodalom anyagához” (148), amely a széppróza fejlődésének egész dialogikus vonulatára a későbbiekben szintén jellemző lesz. 14) A menippea utolsó sajátosságát a kutató a műfaj publicisztikus jellegével határozza meg, mivel „ez az antiktívitás sajátos »zsurnalista« műfaja, amely élesen reagál a köznapi ideologikumára”. Így a menippea tele lehet a kor különböző filozófiai, vallási, ideológiai és tudományos irányzataival, iskoláival és folyamataival folytatott nyílt vagy rejtett polémiaival, szerepelhetnek benne a kortárs vagy a korábban elhunyt személyiségek, a „gondolat urainak” figurái (148), bővelkedik a kor jelentős és jelentéktelen eseményeire történő célzásokban, kipuhatólja az új tendenciákat a mindennapi élet fejlődésében, bemutatja a születőben lévő társadalmi típusokat stb. Bahtyin szerint ezeket a leírt sajátosságokat fedezhetjük fel Lukianosz szatíráiban, Varrónál az *Író naplójában*, Petroniusnál, Apuleiusnál és másoknál. Vö.: Bahtyin 2001: 143–149, Uő. (Бахтин) 1979: 131–137.

átélt látomás még az élet és a hős képének eredendő egységét ábrázolta, és még nem állt szemben a köznapi étellel, mint „egy más, lehetséges élet”. Az ilyen szembeállítás Bahtyin vizsgálata szerint először a menippeában jelenik meg. Ez azt jelenti, hogy az álom sajátos (tehát nem az eposzi) művészi értelmezése-átértelmezése először a *menipposzi szatíra* műfajával, illetve általában a komoly-nevettető műfajokkal került be az európai irodalomba. A továbbiakban a kutató rámutat, hogy az álom művészi felhasználásának a menippeára visszavezethető hagyománya különféle változatokban és különféle árnyalatokkal élt tovább az európai irodalom későbbi fejlődésében, így más volt a középkori irodalom „látomás-álmaiban”, s megint másképp jelent meg a 16–17. század groteszk szatíráiban (különösen szemléletes ez Quevedónál és Grimmelshausennél). A romantikusoknál a meseszerű-szimbolikus feldolgozású álmok kerültek előtérbe (többek között Heinrich Heine sajátos álomlírájában), a realista regényekben pedig a lélektani és a társadalmi-utópikus megközelítésben szereplő álmok váltak érdekessé (ld. például George Sand-nál és Csernyisevszkijnél). Az álmok témánkat illető fontos változatát, a válságot tükröző álmokat, melyek Bahtyin vélekedése szerint az embert újjászületésre és megújulásra készítetik (a téma kifejtését ld. a későbbiekben), a drámairodalomban Shakespeare, Calderón, a 19. században pedig Grillparzer használta fel.²⁰

A fentiekkel összefüggésben érdemes megemlítenünk, hogy Bahtyin szerint a menippea alapvető műfaji sajátosságaihoz tartozik – az irodalmi hagyomány története során először – az ember hétköznaptoktól eltérő, szokatlan, „nem normális” erkölcsi-pszichikai állapotainak az ábrázolása (146). Ilyenek például a mindenféle örületek (avagy a „mániákus tematika”), a személyiségkettőződés (vagyis a hasonmás-problematika, mely a tragikus elem mellett megőrzi a nevettető-komikus jelleget is), a fékezhetetlen álmodozás és a különleges álmok megrajzolása, az örülettel határos szenvedélyek, vágyak, és többek között az öngyilkosságok bemutatása. Ezek a jelenségek a menippeában aligha rendelkeznek csupán tematikus jelleggel, Bahtyin kutatásai szerint inkább formális-műfaji alakban realizálódnak. Disszertációnk álom-

¹⁹ Vö.: Bahtyin 2001: 184–185 és Uő. (Бахтин) 1979: 171–172.

²⁰ Ld.: „Сон здесь вводится именно как возможность совсем другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная (иногда прямо как «мир наизнанку»)» (171). A bekezdésben a további idézetek eredetije az alábbi módon hangzik, ld.: „végső kérdések univerzális műfajában” (183) – „универсальный жанр последних вопросов” (170); „visszajára fordított világ” – „мир наоборот”; „kizökönt a megszokott kerékvágásból” – „жизнь, выведенная из своей обычной колеи” (141); az élet „érvénytelenül teszi a köznapi életet” (184) – „жизнь, увиденная во сне, отстраняет обычную жизнь” (171); „a megpillantott más lehetőség fényében” (184) – „в свете увиденной иной возможности” (171).

tematikájához szorosan kapcsolódik a kutató azon meglátása, miszerint az álmok, az álmodozás és az örület „*az ember és sorsa epikus és tragikus egységét rombolják szét*”: bennük „egy más ember és egy más élet lehetőségei tárulnak fel, az emberi sors elveszti befejezettségét és egyértelműségét, *megszűnik az ember önazonossága*” (146).²¹ Bahtyin rámutat, hogy noha az álmok általánosak az eposzban is, ott prófétáló, buzdító, figyelmeztető szerepük van, és nem feszegetik az emberi sors és jellem kereteit, vagyis nem rombolják szét az ember teljességét. Az emberi egység és befejezettség széttörését a menippeában a kutató meglátása szerint aktívan elősegíti az ember önmagához való dialogikus viszonya, amely, mint ahogy utaltunk már rá, a személyiség megkettőződésével járhat együtt. A kutató az elmondottakhoz hozzáteszi, hogy az ember önazonosságának a hiánya, az ember befejezetlensége a menippeában természetesen még csak kezdetleges, „csíra formában” (146) mutatkozik meg.

A látomások, álmok értelmezésének a műfaj történeti poétikája felől adott rövid összefoglalásából feltekintve térjünk most vissza a Dosztojevszkij-álmok elemzéséhez. Bahtyinnak a Dosztojevszkij-művek álmait és a menippea műfaját összevető karneváleméletéből²² különösen fontos számunkra a *Bűn és bűnhődés*, valamint a

²¹ Az idézetben a kiemelések tőlünk származnak. Dolgozatunkban a további kiemeléseket szintén kurzívval jelöljük. Ha az idézett mű szövege eredetileg is tartalmaz dőlt betűs kiemeléseket, arra külön jegyzetben hívjuk majd fel a figyelmet.

²² A kutató karneváleméletét a disszertáció egy későbbi pontján még ismertetni fogjuk, a folklór- és a mitikus elemek jelentőségét Raszkolnyikov lovas álmában vizsgáló fejezetben.

Mivel a dolgozat jelen szakaszában a válságálmok interpretációjához kapcsolódóan körüljárjuk a menippea műfaji sajátosságait, fontosnak tartjuk, hogy kitérjünk a menippea karneváli természetének ismertetésére is. A karneválon Bahtyin a „különféle ünnepek, szertartások és formák” (152) összességét érti, mely jegyek áthatják a menippea minden rétegét, sőt, a kutató véleménye szerint egyes menippeák egyenesen karneváli típusú ünnepeket ábrázolnak – gondoljunk például az Olümposzon játszódo jelenetekre. Itt, e karneváli téren szabad a familiarizáció, a botrányok és különködések, a koronázás-trónfosztás. Az antikvítás Olümposza mellett Bahtyin még két szinten értelmezi a menippeát: az alvilág és a föld talaján. Az alvilág mintegy fordított – „kifordított” világként funkcionál, egyenlővé teszi az összes földi cím és rang birtokosait: például, a császár és a rab, a gazdag és a szegény egyenlő jogon alakítanak ki és tartanak fent egymással familiáris kapcsolatot. Olykor az is előfordul, hogy a császár az alvilág karnevalizált színterén rabná válik, míg a rab császárrá. Bahtyin rámutat, hogy a menippea karnevalizált alvilága határozza meg a „vidám pokol” (166) ábrázolásainak középkori hagyományát, amely csúcspontját Rabelais alkotó művészetében érhetjük tetten. (Erre a középkori hagyományra jellemző az antik alvilág szándékos összekeverése a keresztény pokollal.) Az antik hagyományokat őrző menippeában a földi szint tere szintén karnevalizált: itt is kivehetően előbukkannak a többségében naturalista módon ábrázolt reális élet eseményei mögül a familiáris kapcsolatok, a méssalliance-ok, a botrányok és ellentétes párok, a misztifikációk, átöltözések, a koronázás-trónfosztás jelenetei stb., s maga a

disszertáció problémafelvetését érintő „válságot tükröző álom” bemutatása. A válságálom, vagy nevezhetjük akár „válságlátomás”-nak is, magán hordozza mindazokat a karakterisztikus jegyeket, amelyekről a fenti ismertetésben már szót ejtettünk. Bahtyin tételesen kimondja, hogy az ilyen *alvással egybekötött látomás kifejezetten az ember újjászületésének és megújulásának a témájára épül*. Ez lehetővé teszi az *álmodó* számára, hogy a „*tulajdon szemével*» *lásson meg egy teljesen más emberi életet a Földön*” (190).²³ A jelenség

karneváli gondolat is a végső kérdések szférájában mozog, mely elvont filozófiai vagy vallási-dogmatikus kifejtés helyett a rituálék és képek konkrét–érzéki formájában ölt testet.

Keresztény talajon Bahtyin vizsgálja a menippeának és a karnevalizációnak az ókeresztény elbeszélő irodalomban, valamint a középkori, a reneszánsz és az újkori irodalomban betöltött szerepét, nem feledve bennük az antik források felelevenítését. A kutató rámutat, hogy a keresztény műfajoknak, éppúgy, mint a menippeának, fontos szervező eleme az eszmének és az eszme képviselőjének próbatétele, sokszor a kísértések és a vértanúság által. Az ókeresztény irodalom alapvető elbeszélő műfajaiban, az evangéliumban, az apostolok cselekedeteiben, az apokalipszisben, valamint a szentek és vértanúk élettörténeteiben, melyek a menippea vonzaskörében alakultak ki, véleménye szerint felerősödik a dialogikus elem, megjelennek bennük a klasszikus keresztény szünkrisziszek: a megkísértett (például Krisztus, a szentek) és a kísértő, a hívő és a hitetlen, a szent és a bűnös, a koldus és a gazdag stb. A kiutató úgy gondolja, hogy e szereplők egyenlő jogokkal rendelkeznek, és egy dialogizált szintre kerülnek egymással. Utal arra, hogy a keresztény irodalomban szintén nagy jelentőségűk van az álmoknak, az örületnek és a megszállottság különféle fajtáinak. A középkori keresztény irodalomban, például, a menippea műfaji sajátosságai leginkább a latin egyházi irodalom néhány műfajában élnek tovább és újulnak meg, de eredetibb formában jelennek meg az olyan dialogizált és karnevalizált műfajokban, mint a viták, perbeszéddek, az ambivalens dicsőítések, a moralítások és mirákulumok, majd a kései középkorban a misztériumok, *sotie*-k és a novellák.

A továbbiakban Bahtyin hangsúlyozza, hogy a reneszánsz korban, abban a korban, amikor az irodalom és a világnézet majdhogynem teljes egészében karnevalizált volt, a menippea a kor összes nagy műfajába beépül, gondoljunk például, Rabelais, Cervantes, Grimmshausen műveire. Itt egyidejűleg kifejlődnek a menippea különböző reneszánsz formái, melyek többnyire ötvözik a korábbi antik és középkori hagyományokat, – érdemes felidézniük például Erasmus *A balgaság dicsérete* című művét.

Bahtyin rámutat, hogy az újkorban, miután beépült más, karnevalizált műfajokba, a menippea önálló fejlődése különböző változatokban és különféle elnevezések alatt folytatódik tovább, mint például: „lukianoszi dialógus”, „beszélgetések a holtak birodalmában” (ezekben a változatokban az antik hagyomány dominál), „filozófiai regény” (felvilágosodás kora), „fantasztikus elbeszélés” és „filozófiai mese” (a romantika irodalma). Végső konklúzióként tehát elmondható, hogy a menippeában az „első pillanatra abszolút különműeknek és összeegyeztethetetlenek” (167) látszó elemeket – a filozófiai dialógust, a kalandot és a fantasztikumot, a nyomortanya-naturalizmust, az utópiát stb. – a karnevál és a karneváli világszemlélet elve köti össze, ezáltal szerves műfaji egészet hozva létre az európai irodalmi hagyományban, Bahtyin 2001: 165–170, Uő. (Бахтин) 1979: 153–159.

²³ Vö.: „сновидение, позволившее «воочию» увидеть возможность совсем иной человеческой жизни на земле” (177), a kiemelés eredeti, Sz. A. Dosztojevskij műveiben az újjászületésről és az álmok megismerő (kognitív) jellegéről ld. például: Kenevan 1986: 181–191.

érzékeltetése végett érdemes nekünk is már itt megidézni a szóban forgó munkában rejlő szemléletes példát Dosztojevszkij *Egy neveléses ember álma* című elbeszéléséből – ld.: „Igen, akkor november harmadikán láttam ezt az álmot! Most azzal bosszantanak, hogy hiszen ez csak álom volt. De hát nem mindegy, hogy álom-e, vagy sem, ha egyszer ez az álom nyilatkozta ki nekem az Igazságot? [...] Csakhogy én azt az életet, amelyet maguk annyira magasztalnak, öngyilkossággal ki akartam oltani, az álmom pedig, az álmom – ő, az elem tárta az új, a nagyszerű, a megújított, az erős életet!” (191).²⁴ Hogy hogyan hat egy álom valóságtól elrugaszkodó világa Dosztojevszkij lelki válságot átélő hőseinek életútjára, azt, ahogy korábban említettük, a fejezet következő részében, az *Egy neveléses ember álma* című elbeszélésben kibontakozó álom és az álmon kívüli valóságvilág összehasonlító (szemantikai) vizsgálatával szeretnénk majd érzékeltetni. Dosztojevszkij e kései alkotása egyébként, tematikáját tekintve, felvonultatja az író regényeinek, és így a *Bűn és bűnhődés*nek a cselekményét is szervező fő témák sokaságát. A Dosztojevszkij-regények álom- és valóságábrázolását illetően azonban még e vizsgálatot megelőzően szeretnénk szemügyre venni egy igen érdekes másik interpretációt is.

Az álomértelmezésnek Bahtyintól nem is oly távoli útját járja Maria Woodford a *Сновидения в мире Достоевского (Álomlátás Dosztojevszkij világában)* című tanulmányában.²⁵ Ebben azt a nézetet juttatja kifejezésre, hogy a Dosztojevszkij-hősök világlátását a valóság és az álom, az álom és a valóság egybecsúsítása, keveredése uralja. A kutatónő rámutat arra, hogy a valós cselekményterben a hősök „gyakran keresik saját álmuk folytatását”²⁶, és úgy élnek, mintha egyszerre két világban léteznének. Mielőtt még e gondolat jegyében példaként kitekintenénk Woodfordnak a *Bűn és bűnhődés*t érintő álominterpretációjára, érdemes megjegyeznünk, hogy a korai művekben a valóság és álom határának elmosódása okát a kutatónő vagy a hősök jelleméből fakadó túlzott álmodozásnak tulajdonítja – ilyen például Ordinov alakja *A háziasszony* (1847) című elbeszélésből –, vagy pedig a szereplők abbéli kívánságából eredően határozza meg, hogy elfeledkezzenek, ha csak

²⁴ Ld.: Dosztojevszkij 1980: 487. Vö.: „Да, приснился тогда этот сон, мой сон третьего ноября! Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне истину? [...] но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, – о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!”, Достоевский 1958: 427.

²⁵ Ld.: Вудфорд 1999: 135–144.

²⁶ Saját fordítás, Sz. A. Az idézetet vö. az orosz eredetivel: „В реальной жизни они часто ищут продолжения своего сна, и как бы одновременно существуют в двух мирах сразу”, Вудфорд 1999: 138.

egy percre is, a valós élet hihetetlenül unalmas, egyhangú voltáról. Ez utóbbi esettel találkozhatunk Goljadkin gondolatmenetének és gesztusainak részletes ábrázolásakor *A hasonmás* (1846) című kisregény azon jeleneteiben, amikor a hős még maga sem teljesen biztos abban, hogy felébredt-e vagy pedig tovább álmodik – ld. például: „Jakov Petrovics Goljadkin címzetes tanácsos hosszú alvás után *felébredt, nyújtózkodott*, majd végérvényesen *kinyitotta a szemét*. Egy-két percig továbbra is *mozdulatlanul feküdt* az ágyban, *mint aki nem egészen biztos benne, felébredt-e már vagy még alszik, öntudatnál van-e*, s mindaz, ami körülötte történik, *eleven valóság, avagy kusza álmoképeinek folytatása*”.²⁷ Egy másik, korai Dosztojevszkij-műben, a *Szegény emberekben* (1845) pedig Varenyka lát baljós álmot beteg édesanyja ágyánál, melynek mintha folytatása lenne édesanyja és udvarlója, Pokrovszkij halála. Maria Woodford szerint Dosztojevszkij egy újabb elbeszélésében, *A háziasszonyban* a főszereplőnek, Ordinovnak a ragaszkodása az álmok világához két szempontból érthető. A hős gyermekkori, beteges álmainak figurája, a rémmeséket szövögető öregember a felnőttkor valóságában a gonosz kereskedő, a Katyerina lelkét rabul ejtő Murin képében jelenik meg újra. Mivel Ordinov a valóságban kezdetben nem, csak a lázas képzelgések révén tud találkozni szerelmével, Katyerinával, a reális életet, és azok szereplőit egyre inkább az álmaiban látott hősök mesebeli karakterjegyeivel ruházza fel. Maria Woodford szerint éppen ebben rejlik Ordinov targédiája, hiszen nem képes búcsút inteni a gyermekkori mesevilágnak és megfelelni a felnőtt élet kihívásainak: „De aztán, *nem értve, mi történik vele*, leült a lócára, és *úgy rémlett neki, hogy elalszik*. Időnként magához tért, és akkor ráeszmélt, hogy *álma nem álmom volt, hanem valami gyötrő, beteges bódulat*”; „Ordinov néha azt hitte, hogy *ez még mindig álmom*, sőt biztos is volt ebben; de a vér a fejébe szökkent, és erei feszülten, fájóan lüktettek a halántékán”; „*Mintha álmovilágban élnék*: még azt sem tudom elhinni, hogy te

²⁷ Grigássy Éva fordítása. Ld.: Dosztojevszkij 1965b: 157. Vö. mindezt egy másik idézettel is, ld. oroszul: „господин Голядкин никаким уже образом не мог более сомневаться, что он находится не в тридесятом царстве каком-нибудь, а в городе Петербурге, в столице, в Шестилавочной улице, в четвертом этаже одного весьма большого, капитального дома, в собственной квартире своей. Сделав такое важное открытие, господин Голядкин *судорожно закрыл глаза, как бы сожалея о недавнем сне и желая его воротить на минутку*”, Достоевский 1988b: 147.

vagy...”.²⁸ Az elbeszélésben Katyerina Ordinovhoz hasonlóan a reális életet szintén az álmovilág felől éli meg akkor, amikor a főhősnek tett vallomásában múltját egy tegnapi álomhoz hasonlítja: „Ez már régen volt, nagyon régen, már nem is emlékszem, mikor, de *minden úgy áll előtem, mintha tegnap történt volna*, mint a *tegnapi álom*, amely egész éjjel gyötörte a szívemet”.²⁹ A *hasonmás* megjelenésének évében született másik Dosztojevszkij-kisregényben, a *Proharcsin* úrban (1846) a főszereplő szintén lázálmommal küzd, és az örület és a valóság között vergődik, mely belső harcot látomásának cselekményes struktúrája híven követi. Maria Woodford rámutat, hogy míg álmának első része a valósághoz igencsak hasonlító világot ábrázol a hivatali illetmény – ahogy a főszereplő nevezi a „büntetés” („возмездие”) – kézhez kapásának és a vele járó „veszőségeknek” a megrajzolásával, a második és harmadik rész már egyértelműen egy, az örület felé tendáló világot tár elénk a képzelt tűzvész irányában rohanó embertömeg megfesterésével, majd a féltve őrzött anyagi javak pusztulásának, az emberiség elszegényedésének, sokuk tűzhalálának és kétségbeesett kiáltásainak a megjelenítésével. Az álom a következő képpel zárul: az emberek a hőst fojtogató tarka kígyóvá változnak, jelképezve Proharcsin fullasztó zsugoriságát, aki nemhogy más, hozzá forduló rászorulóknak nem segít, de saját magától is megtagadja az anyagi javakat. Maria Woodford szerint Szemjon Ivanovics a halála előtt látott álom hatására dinamikus változáson megy keresztül, arcvonásai ekkor már „valami fontos” megértését tükrözik: „*Arcán mély gondolkodás látszott, ajkát sokatmondóan szorította össze*; míg élt, ilyesmit aligha lehetett felfedezni Szemjon Ivanovics ábrázatán. Mintha *megokosodott* volna holtában. Jobb szeme mintegy hamiskásan hunyorgott. Úgy látszott, mintha Szemjon Ivanovics *mondani akarna valamit, közölni, megmagyarázni valami fontosat*, mégpedig most, rögtön, mert sok a tennivaló, és az idő kevés...”.³⁰

²⁸ Makai Imre fordítása. Ld.: Dosztojevszkij 1965d: 394, 402, 419. Vö.: „Но мало-помалу, недоумевая, что с ним делается, присел на лавку, и ему показалось, что он заснул. По временам приходил он в себя и догадывался, что сон его был не сон, а какое-то мучительное, болезненное забытьё”, Достоевский 1988d: 350; „По временам Ордынов думал, что всё это еще сон, даже был в этом уверен; но кровь ему бросилась в голову, и жилы напряженно, с болью, бились на висках его”, Достоевский 1988d: 357; „Точно сон кругом меня; я верить в тебя [в Катерину] не могу”, Достоевский 1988d: 371.

²⁹ Ld.: Dosztojevszkij 1965d: 422. Vö.: „Слушай, слушай! Это давно уже было, очень давно, я и не помню когда, а всё как будто вчера передо мною, словно сон вчерашний, что сосал мне сердце всю ночь”, Достоевский 1988d: 373.

³⁰ Grigássy Éva fordítása. Ld.: Dosztojevszkij 1965c: 375. Az idézetet ld. az eredetiben is: „В лице его появилась какая-то глубокая дума, а губы были стиснуты с таким значительным видом, которого никак нельзя было бы подозревать при жизни принадлежностью Семена Ивановича. Он как будто бы поумнел.

A korai Dosztojevskij-elbeszélések álomértelmezéséhez kapcsolódóan a kutató megjegyezi, hogy e látomások leírásának közös vonása annak a „kódnyelvnek”³¹ a megjelenése, mely hangsúlyozza az álmok szörnyű, félelmetes, kusza, betegesen kínzó, szomorú jellegét, és aminek eredményeként a felébredő hősök többsége lelki-fiziológiai átalakuláson megy keresztül. E transzformációt jelzi a szereplők testén kiütkező hideg verejték, egyfelől, az érzelmi–pszichológiai oldalról tekintve pedig a felébredést követő hétköznapi életben is feltűnő homályos, megfoghatatlan bánat–balsejtelem, melynek a tudattalanból származó forrását a hősök azonosítani nem tudják, csak annyit értenek belőle, hogy az valamiféleképp összefüggésben van „szörnyű” álmukkal. Ezért a reális életben újból és újból felbukkannak a tudattalan által gyártott gondolatok, s ezek tartják misztikus félelemben, rettegésben a szereplőket.³² Nézzünk meg néhány erre vonatkozó példát a *Szegény emberek*ből, *A hasonmásból* és *A háziasszonyból*. Varenka álmára úgy emlékszik vissza, mint egy félelmetes, szörnyű látomásra: „*Szörnyű álmom volt! – már nem tudom emlékezetembe idézni – az álom és ébrenlét között lefolyt küzdelem után, a felelmes pillanatában valami ijesztő látomás suhant át megkínzott agyamon. Rémületen ébredtem föl. [...] Borzasztóan félni kezdtem, hirtelen rémület fogott el, képzeletemet felizgatta a szörnyű álom, szívem összeszorult...*”³³ Az idézetben kiemelt motívumok egy része visszaköszön a Goljadkin és az Ordinov álmát minősítő Dosztojevskij-elbeszélések leírásában, egy, illetve két évvel azután, hogy a *Szegény emberek* című kisregény napvilágot

Правый глазок его был как-то плутовски прищурен; казалось, Семен Иванович хотел что-то сказать, что-то сообщить весьма нужное, объяснить”, Достоевский 1988с: 336.

³¹ A „kódnyelv” alatt Maria Woodford Dosztojevskij műveinek tematikus kidolgozásában azokat az ismétlődő szavakat és kifejezéseket érti, amelyek igen fontos szerephez jutnak a „szereplők belső életének felfedésében, titkos vágyaik és kívánságai ábrázolásában”; vö.: „использование Достоевским повторяющихся слов и выражений обусловлено наличием «кодового языка» писателя в разработке определенных тем; этот язык имеет очень важное значение для раскрытия внутренней жизни персонажей, выражения их скрытых стремлений и желаний”, Вудфорд 1999: 144.

³² Woodford gondolat kifejlesztését ld. oroszul is: „Эмоциям спящих героев Достоевского присущ неопределенный характер, персонажи упоминают «какую-то странную тоску», «какой-то ужас» – они не знают источника чувств, испытываемых ими во сне, не могут понять, что лежит в основе их бесконечных страхов и волнений. Бессознательное мышление порождает кошмары и ужасы, и героями Достоевского овладевает мистический страх”, Вудфорд 1999: 141. A kurzív a kutató saját kiemelése, Sz. A.

³³ Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása. Ld.: Dosztojevskij 1965a: 42. Vö. az orosz forrással: „какой-то страшный сон, какое-то ужасное видение посетило мою расстроенную голову в томительную минуту борьбы сна с бдением. Я проснулась в ужасе. [...] Мне стало отчего-то страшно, какой-то ужас напал на

látott. Vö. az álom és ébrenlét között vergődő Goljadjkin éjszakájának leírását az Ordinovot kínzó szendergés és felébredés ábrázolásával: „Az egész éjszakát valami *félálomszerű állapotban* töltötte, egyik oldaláról a másikra fordult, sóhajtozott, nyögött, *egy percre elaludt*, a következő percben *ismét felriadt*, és mindezt valami *furcsa szorongás* kísérte, elmosódott emlékfoszlányok, *alaktalan látomások*, egyszóval minden, ami csak kellemetlen lehet...”;³⁴ vö.: „*álma nem álom volt*, hanem valami *gyötrő, beteges bódulat*”; „[...] felébredt. *Jéghideg verítékben fűrdött*”.³⁵ Az idézeteket érdemes összevetnünk az izzadságban úszó Raszkolnyikov alakábrázolásával a disszertációnk vizsgálatának tárgyát képező lovas álomból való felébredés után – e jegyek elemzésére a későbbiekben még visszatérünk: „*Verejtékben* ázva ébredt [...]. Egész teste össze volt törve, lelke zilált volt és sötét”³⁶ (72).

A kutató rámutat, hogy a kései Dosztojevszkij-művek közül a *Bűn és bűnhődés* cselekményében – a korábbiakhoz képest – már sokkal árnyaltabb kibontást nyer az álmok tematikájának és „kódnyelvének” kidolgozása, és a hősök által tudatos elvek alapján élt valóságvilág egyre inkább átítatódik a beteges álmokban, lázas képzelgésekben felülkerekedő emócióknak a lelkiismeret diktálta különböző megjelenési formáival. A regényben a gyilkosságot lezáró állapotleírást alapul véve Maria Woodford a következő megállapítást teszi a mű központi figurájának, az ijedtében szinte csonttá dermedő Raszkolnyikovnak a valóságérzékelése kapcsán: a hős a tényleges élethelyzettel, a véres büntetssel való szembesüléskor az eseményeket hirtelen egy álomvilág részeként kezdi el észlelni. A tanulmányhoz érdemes hozzáfűznünk, hogy meglátásunk szerint ebben a módosult tudat- és lelkiállapotban Raszkolnyikov „én”-je nemcsak hogy meghasad, de a kegyetlenül lesújtó gyilkos váratlanul a rémülettől mozdulatlaná merevedő áldozatok szerepét ölti magára. Raszkolnyikov „én”-jének ezt az ambivalens kettősségét, végletekbe hajló átalakulását, felcserélődését az alábbi sorokból követhetjük nyomon: „Úgy érezte, megdermed az egész teste, *mintha álomban élné át mindezt... Pontosan így van, amikor álomban üldözik az*

меня; воображение мое взволновано было ужасным сном; тоска сдавила мое сердце...”, Достоевский 1988a: 59.

³⁴ Ld.: Dosztojevszkij 1965b: 260. Vö.: „Всю ночь провел он в каком-то *полусне, полубдении*, переворачиваясь со стороны на сторону, с боку на бок, охая, кряхтя, *на минутку засылая, через минутку опять просыпаясь*, и всё это сопровождалось какой-то *странной тоской*, неясными воспоминаниями, *безобразными видениями*”, Достоевский 1988b: 240.

³⁵ Ld.: Dosztojevszkij 1965d: 394, 401. Vö.: „сон его был не сон, а какое-то мучительное, *болезненное забытьё*”; „Он проснулся, *весь облитый холодным, ледяным потом*”, Достоевский 1988d: 350, 356.

³⁶ Ld. az idézetet oroszul is: „Все тело его было как бы *разбито*; смутно и темно на душе” (49).

embert, ott vannak, egészen közel, *meg akarják ölni*, neki meg mintha földbe gyökerezne a lába, a karját se bírja mozdítani” (98).³⁷ A hősnek az idézetben ábrázolt reakcióját érdemes rávetítenünk Lizaveta alakrajzára, összevetnünk dermedtségével és mozdulatlanságával a gyilkosság pillanatában: „De olyan együgyű volt szegény Lizaveta, úgy megfélemlítették, megtörték egész életére a boldogtalant, hogy még a karját se tartotta védelmül az arca elé, pedig ez lett volna a legtermészetesebb mozdulat, hiszen a balta az arcát fenyegette”³⁸ (96, 65). Szonya a mozdulatlanságba dermedő áldozatnak ugyanezt a gesztussorát jeleníti meg akkor, amikor Raszkolnyikov gyilkosságáról értesül a hős vallomásának eredményeképpen: „Szinte ugyanilyen volt most Szonya, éppen olyan gyámoltalan” (482, 315).³⁹ A „mindent tud elbeszélő” révén tolmácsolt félelemittas életérzést a főszereplő részéről az események sodrásában beálló új fordulat váltja ki. A váratlan látogató nehézkes lépteit észelve Raszkolnyikovnak egyetlen választása marad: menekülés közben kénytelen visszatérni a véres tethelyre, Aljona Ivanovna és Lizaveta lakásába. A főhős további gondolatainak tolmácsolásakor Woodford tulajdonképpen azt emeli ki, hogy a valóság és az álom egybemosódását a *Bűn és bűnhődés* narratív technikája a jelenet további szemléltetésekor egyre jobban elmélyíti – ld.: „Akkorra már a hivatlan jövevény is az ajtó előtt állt. Egymással szemközt álltak, mint ő az imént az öregasszonnyal, amikor csak az ajtó volt közöttük, és ő fületl [...] a baltát szorongatva. *Igazán olyan, mintha álmodná*” (98–99).⁴⁰ A kutatónő tanulmányában aláhúzza, hogy az álommal kapcsolatos visszacsatolás a lépcsőn felmászó idegen, Koch részéről is megtörténik: „Hé! Aljona Ivanovna, vén boszorka! Hé, világszép Lizaveta! Nyissák ki! Azt a hétszentségit! *Alusznak* ezek, vagy mi?” (99).⁴¹ Az idézetben

³⁷ Az idézetet ld. orosz nyelven is: „И вдруг показалось ему, что он точно окостенел, что *это точно во сне, когда снится*, что догоняют, близко, убить хотят, а сам точно прирос к месту и руками пошевелить нельзя...” (66).

³⁸ Az idézetet ld.: „И до того эта несчастная Лизавета было проста, забита и напугана раз навсегда, что даже *руки не подняла защитить себе лицо*, хотя это был самый необходимо-естественный жест в эту минуту, потому что топор был прямо поднят над ее лицом” (65). Lizaveta (és Szonya) e gesztussorát az alakértelmezéshez kötöten a disszertáció későbbi pontjain még részletesen tárgyalni fogjuk, Sz. A.

³⁹ Vб.: „Почти *то же самое* случилось теперь и с Соней: *так же* бессильно, с *тем же испугом* смотрела она на него несколько времени” (315).

⁴⁰ Vб. az orosz szöveggel: „Незванный гость был уже тоже у дверей. Они стояли теперь друг против друга, как дача он со старухой, когда дверь разделяла их, а он прислушивался [...] сжимая топор в руке. В самом деле, *точно всё это снилось*” (67).

⁴¹ Ld.: „Эй, Алена Ивановна, старая ведьма! Лизавета Ивановна, красота неопиcанная! Откройте! У, треклятые, *спят они*, что ли?” (67). Bár a folklór- és mesei elemekkel dolgozatunk egy későbbi pontján

fogunk foglalkozni, előljáróban e jelenethez kapcsolódóan érdemesnek tűnik megemlíteni, hogy az ajtónyitás az evilágból a túlvilágba, a beavatás helyszínére, vagy éppen a tudás birtokosának: a boszorkánynak a kunyhójába, házába való belépés révén a határátlépés problematika funkcionális elemévé válik számos varázsmesében, és Dosztojevszkij szinte minden regényében visszaköszön az ábrázolt cselekményvilágot (a szereplőket, eseményeket, helyszíneket, attribútumokat, stb.) leíró nyelvi szimbólumok révén. Ld. például az ajtó mellett a „kapu”, a „küszöb”, a „lépcső”, az „udvar” és a „bűn” szavak jelentésspektusait a *Bűn és bűnhődés* cselekménybonyolításához és Raszkolnyikovnak, valamint a hasonmászereplőknek az alakrajzához kötően.

Koch felkiáltása Aljona Ivanovna lakását nemcsak az álommal és mitológiai, illetve folklór szempontból az álmot a halál tereként megjelölhető túlvilági térrel azonosítja, melybe csak az ajtónál elmondott bizonyos jelszó után lehet belépni, de az uzsorásasszony személyére mint az orosz mesékben előforduló „boszorkányra”, és Lizavetára mint „világszép” Vaszilisszára tett szimbolikus utalása révén a lakás tulajdonosait mesebeli antagonista szereplőpárokká avatja, utalva egyben Lizaveta és Aljona Ivanovna életvitelére és kapcsolatára. A fenti idézet mellett az öregasszony boszorkányként való megjelölését Koch további felkiáltásai is erősítik – ld.: „Tudja az *ördög*, miért nem mozdulnak!” (99), „Hová mehetett a *banya*?” (100), „És hol az *ördög*ben csavaroghat?” (100); vö.: „Да черт их знает, замок чуть не разломал” (67), „Сама мне, *ведьма*, час назначила” (67), „Да и куда к черту ей шляться, не понимаю? *Круглый год* сидит *ведьма*, киснет, ноги болят, а тут вдруг и на *гуляние*!” (67–68). A boszorkánynak a lóval való azonosíthatóságáról A. Ny. Afanaszjev *Életfa (Древо жизни)* című munkájában olvashatunk. E kérdés a disszertáció egyik fő problémakörét alkotó *hasonmászág* kérdéskörébe illeszkedik szorosan, Aljona Ivanovnának és Raszkolnyikovnak, valamint a hős első álmában látott parasztlónak a megfeleltethetőségébe. Sőt utalhat a *ló – boszorkány – víz (tej)* kapcsolatára, mely utóbbi az oázis-álom és a *patlak/víz* motívumok elemzésénél lesz majd fontos a számunkra, vö.: Afanaszjev 1982: 151. E relációból a parasztló figuráját egy bizonyos nézőpontból tekintve majd a mesebeli *rozszant ló* → *szárnyas (táltos)* paripa alaktranszformáció révén fogjuk értelmezni.

Lizaveta alakjának világszép Vaszilisszaként való értelmezhetőségét Koch szavai nyomán a regény szövege már sokkal rejtettebb módon érvényesíti, hiszen a mesehős tulajdonságai közül a leány személye a Vaszilisszát jellemző jegyek közül szinte csak a *folytonos változás–transzformálódás* alakattribútumot működteti a sorozatosan megszakított terheségekre történő utalással. Lizaveta ugyanis korántsem nevezhető „világszépének”, hiszen a „lába éktelen hosszú, és valahogy csámpás” (78, 54), a „bőre barna” (78, 54), mely tökéletlenségeket inkább a belülről fakadó „szépsége” feledteti: „jó pillantása, jó arca [...], igazán szép mosolya” (78, 54). A varázsmesék világából még érdemes lehet felidéznünk a világszép Vaszilissza neve mellé rendelt másik jelzőt is, mely a hősnő szellemi képességeit hivatott hangsúlyozni: „nagy bölcsességűnek” („премудрая”-nak) nevezik. Dosztojevszkij lányalakjának másik meghatározó tulajdonsága viszont – Vaszilisszával ellentétben – gyermekik „együgyűségében” rejlik. Ld. például alakábrázolását a gyilkosság eseményleírásában: „De olyan *együgyű* volt szegény Lizaveta, [...] megfélemlítették, megtörték egész életére a boldogtalant” (96, 65). A bölcsességre utaló jelet a regényben Raszkolnyikov barátjának, *Razumihin*nek a nevében találjuk meg az „értelem”, oroszul a „разум” szó jelentése révén. Ugyanakkor a szöveg a diák alakját szintén meghasítja, hiszen bölcsessége mellett tudósít naivitásáról, „együgyűségig” jó lelkeről, – vö.: „Hallatlanul vidám, közlékeny fiú volt és az *együgyűségig* jó. Ámbár *együgyűsége* mögött mélység és méltóság rejtőzött. [...] Nagyon *eszes* fiú volt, bár sokszor csakugyan *naiv*” (63, 43).

A nyitott ajtó problematikájáról a regényben ld. még: Meijer 1958: 120; vö.: Vetlovskaja elemzésével „a várakozás jelenetei[ről] a zárt ajtónál” („сцены ожидания у закрытой двери”), valamint a gyilkosság körülményeiről és Raszkolnyikov azt követő magatartásáról, melynek értelmében a kutatónő interpretációja szerint a főhős semmilyen kulönbözik az áldozatától, Берновская 1997: 118.

nagyon szépen érzékelhető a mellékszereplő öblös hangja és a házban honoló némaság között feszülő ellentét. A citátum alapján érdemesnek tartjuk felhívni a figyelmet arra, hogy a többszöri csengetés nyomán fakadó csendre az „alusznak ezek?” kiáltásokkal reflektáló Koch a *Bűn és bűnhődés* szemantikai olvasata szerint mintegy párbeszédet folytat az ajtó mögött álló, s vele szinte farkasszemet néző tükör-figura: Raszkolnyikov belső gondolataival, vö.: „*mintha álmodná*”. A Dosztojevszkij-regényekben oly gyakori írói eljárást Mihail Bahtyin a belső szó megszületését előkészítő rejtett dialógusnak, mikrodialogusnak nevezi. Ahogy *A szó Dosztojevszkijnél* című fejezetben a kutató kifejti – ugyancsak a *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című alkotásában –, az író két hőst mindig úgy visz színre, hogy „az egyik hős replikái a másik belső dialógusának replikáit érintik”, sőt „részlegesen egybeesnek azokkal”. Vö. Raszkolnyikov: „*mintha álmodná*”, Koch: „*alusznak ezek?*”. Mivel Dosztojevszkij párbeszédei úgy épülnek fel, hogy mindkét szereplő intim kapcsolatban van a másik belső szólamával” (318, 297), a másik, nagyon gyakran lelki válságot átélő hős kimondatlan gondolataival, titkos szavával – jelen esetben Koch szavai állnak ilyen összefüggésben Raszkolnyikovnak a valóságot elutasító vágyával –, ez azt eredményezi, hogy az író művészi világának fókuszában, a kutató nézőpontja szerint, a hősök párbeszéde, a dialogikus szó áll.⁴²

Bahtyinnak a Dosztojevszkij-regények felépítését illető dialóguselméletét azért tartottuk fontosnak feleleveníteni, mert a rejtett párbeszéd Raszkolnyikov és Koch között, ha csak pillanatokra is, de azt sugallja, mintha a *Bűn és bűnhődés* cselekményét szervező központi esemény: a kettős gyilkosság nem történt volna meg, és a két szereplő csak egy álombeli történés síkján „találkoznak” egymással. Semmi esetre sem véletlen, hogy a *Сновидения в муе Достоевского (Álomlátás Dosztojevszkij világában)* című tanulmányban Maria Woodford Lizaveta és Aljona Ivanovna megölését álmolátásnak, „hamis” avagy „ál” látomásnak értelmezi Raszkolnyikov nézőpontja felől, amelyet a főhősnek a valóságtól való elborzadása, irtózatosságtól való undorodása vált ki a reális életben megtörtént negatív eseményeket felülíró tudatállapot működése eredményeképpen – vö.: „Raszkolnyikov nem tudja elhinni, hogy minden a valóságban történt meg, s nem pedig az álmában, annyira

⁴² Ebben a dialógusban foglal el különleges helyet a kutató elmélete szerint az „átható szó” („проникивающее слово”), vagyis az olyan szó, amely „képes aktívan és meggyőzően beleavatkozni a másik ember belső dialógusába, ezzel elősegítve saját szólamának felismerését” (303, 282). Az „átható szó” fogalmának igencsak szemléletes kibontását ld. *A Karamazov testvérek* elemzése (318–320, 297–299), Nasztaszja Filippovna jellemzése (303, 321; 282, 300) és Sztavrogin stílusztikája (303–308, 283–287) kapcsán. Az átható szó legtipikusabb vonása Bahtyin szerint az, hogy arra a kérdésre válaszol, amelyet a hős a saját belső dialógusában tesz fel magának.

szörnyű ez a valóság. Az uzsorásnő és Lizaveta halála álmokként tűnik fel, még ha hamis variánsban is”.⁴³ A valóság és az álom egybejárásának vizsgálatokor Maria Woodford hivatkozik arra, hogy a halál mint álomforma Dosztojevszkij egy másik regényében is meglehetősen hangsúlyos szerepet kap: *A félkegyelmű* (1868) című alkotás zárójelenetében. Itt a szerző a Rogozsin közreműködésével megölt Nasztazsja Filippovna néma alakjára tereli a figyelmet, aki csendben, „teljesen mozdulatlanul *aludt*” a hős félhomályban alig kivehető ágyán. A halál tényét itt is – a *Bűn és bűnhődés*hez hasonlóan – a szoba csendjét megfestő sorok érzékeltetik a regényben: „nem lehetett hallani a legkisebb neszt, a leghalkabb lélegzetet sem”.⁴⁴

Maria Woodford koncepciójának ismertetése arra irányult, hogy bemutassuk: a kutatónő Dosztojevszkij műveiben az álom és a valóság között húzódo határt vizsgálja, és a hősök által megélhető reális élet, tehát a valóság avagy az álmokon kívüli cselekményvilág elemzéséből kiindulva jut arra a következtetésre, hogy a szereplők által megélt mindennapok sokszor egy látomás, egy álom, egy vágyott világ részeként realizálódnak a hősök tudatában. Éppen ezért e különleges jellemű, „alvó hősök” („спящий герой”)⁴⁵ részéről a beteges álomból való felébredés hihetetlenül nagy erőfeszítést kíván. Mivel az álmok gyakran a valóságot mutatják meg, sőt, sokszor túl is mutatnak rajta leleplező jellegükkel, a lelki válságot átélő szereplők álmai Maria Woodford megközelítése szerint azt a célt szolgálják, hogy a hősök szembesüljenek a belső lelki történéseik reális képével. Másfelől pedig e látomások szerepe a kutatónő szerint abban áll, hogy rámutassanak magának a kompozíciónak, az adott műalkotás struktúrájának a felépítésére, és segítsék e művek témáinak a megértését.⁴⁶

Bahtyin a Dosztojevszkij-regényeket érintő álmértelmezésében viszont arra összpontosít, hogy kimondja: az író alkotó művészetében a menippea szellemének megfelelően túlsúlyban állnak a válságot tükröző álom változatai, pontosabban az álmokban az ember újjászületésének és megújulásának a témája, amely lehetővé teszi az álmodó

⁴³ Vö.: „Раскольников не может поверить, что все происходит в действительности, а не во сне, настолько ужасна эта действительность”, Вудфорд 1999: 138. Saját fordítás, Sz. A.

⁴⁴ Ld.: Dosztojevszkij 1981. Vö. a Nasztazsja Filippovna alakjára tett utalást *A félkegyelmű*ből vett idézet eredeti orosz szövegével: „совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания”, Достоевский 1989: 607.

⁴⁵ Ld.: Вудфорд 1999: 141.

⁴⁶ Ld.: Вудфорд 1999: 142. Ld. a gondolatot eredetiben: „сон вводится для показа *реальной* картины внутренней жизни героя; сновидения очень важны для понимания композиции, структуры и всей темы произведения”, a kutatónő saját kiemelése, Sz. A., Вудфорд 1999: 162.

számára, hogy a „tulajdon szemével» *lásson meg* egy teljesen más emberi életet a Földön”.⁴⁷ A kutató ugyanakkor utal arra, hogy a Dosztojevszkij-regények helyszíne, maga Pétervár is a valóság és az álom területe között ingadozik az író ábrázolásában –, e téren is közelíthetők tehát Maria Woodford vizsgálódásai a Bahtyin munkájában lefektetett gondolatokhoz. Különösen igaz ez a *Bűn és bűnhődés* előtt öt évvel született *Pétervári látomások versben és prózában* (1861) című Dosztojevszkij-alkotásban megjelenített város karneváli megfestésére, hiszen itt Pétervár az összes kiélezett társadalmi ellentétével együtt érzékelhető, és úgy tárul elénk, mint egy, a „realitás és a fantasztikus kitaláció határán” létező „fantasztikus, varázslatos álom”, „látomás” (201). A következő idézet érzékelteti, hogy a *Pétervári látomásokat* valóban mélyen áthatja az álom és valóság határán ingadozó karneváli világszemlélet, s így ez az alkotás méltán tekinthető műfaji lényegét tekintve a karnevalizált menippea válfajának. A műben a *hahotázás*, a *tragédia*, a *pojáca*, a *vásári komédia* és a *maszkabáli tömeg* mind-mind a karnevál jellemző kelléktárát vonultatja fel: „És nézelődni kezdtem, és egyszer csak furcsa arcokat pillantottam meg. Furcsa, csodás, de teljesen prózai alakok voltak, korántsem Don Carlosok és Posák, hanem *címzetes tanácsosok* [...]. Valaki *finorgott* előttem, elrejtözve e mögé *az egész fantasztikus gyülekezet* mögég, *zsinórokat, rugókat rángatott, és ezek a bábok mozogtak, és ő hahotázott, egyre hahotázott!* És felrémlett akkor előttem egy másik történet, sötét zugokban egy *címzetes szív*, *becsületes és tiszta, erkölcsös és a felettesek odaadó szolgálója*, és vele egy *mezbántott leányka*, és történetük mélyen mesebezte a szívemet. És ha egybegyűjteném azt az *egész tömeget*, mely akkor elvonult előttem, fényes egy *maszkabál* lenne...”.⁴⁸ Bár Bahtyin kutatása szerint Pétervár karnevalizált megfestése először *A gyenge szív* (1847) című Dosztojevszkij-elbeszélésben jelenik meg, és ezután fejlődik mélységében tovább a már idézett *Pétervári látomásokban*, a *Bűn és bűnhődés* cselekményének helyszíne – Pétervár – szintén a „lét és a nemlét, a realitás és fantazmagória határán található” (209).⁴⁹ Ezt jelzi, hogy szinte bármely pillanatban „szertefoszlik, mint a köd, és ellíhan” (209). Bahtyin rámutat, hogy Pétervár az író első nagyregényében, a *Bűn és bűnhődésben* is úgy ábrázolódik, mintha „meg lenne fosztva benső alapjaitól, melyek igazolhatnák stabilitását” (209) és tulajdonképpen nem tekinthető másnak,

⁴⁷ Bahtyin saját kiemelése, Sz. A., Bahtyin 2001: 190. A *Pétervári látomások versben és prózában* legújabb értelmezését ld.: Ковач 2005.

⁴⁸ Az idézet forrását ld.: Dosztojevszkij 1972: 206. A kurzív Bahtyin kiemelése, Sz. A.

mint „egy város[nak] a küszöbön” (209). Itt a műben a karnevál olyan egyéb formái is megjelennek, mint például, a „dialogus következetes karnevalizációja” (209). Bahtyin szerint az álom és a valóság ingadozásának eredményeképpen a *Bűn és bűnhődés*ben minden ki van érezve a végső határig, az emberek sorsa, élményeik és eszméik; minden a végső pontig fokozódik, mintha készen állna arra, hogy az ellentétébe csapjon át. Bahtyin szerint a regény cselekményének ez a válságon alapuló struktúrája, ami mindent a lezártlan átmenet pillanatában ábrázol és csak igen kevés eseményt kapcsol be az életrajzi idő megszokott folyamába, a főhős sorsát is kísérő *változás–újjászületés* témájára hegyeződik ki.

Hogy hogyan hat egy álom „valóságtól elrugaszkodó” világa Dosztojevszkij lelki válságot átélő hőseinek életútjára, azt a fejezet következő részében, ahogy korábban jeleztük már, az *Egy neveléses ember álma* című elbeszélésben kibontakozó álom és az álmon kívüli valóságvilág összehasonlító vizsgálatával igyekszünk példázni, egy olyan műhöz fordulva, mely egyébiránt sok más tekintetben is párhuzamba állítható a *Bűn és bűnhődés*szel.

3. A válságálom szerepének értelmezése Dosztojevszkij *Egy neveléses ember álma* című elbeszélésének tükrében

„mindez úgy történt, mint az álomban szokott, amikor is az ember átugrik téren és időn, a lét és az értelem törvényein, és csak azokon a pontokon áll meg, amelyekről a szíve ábrándozik”

(Dosztojevszkij *Egy neveléses ember álma*)⁵⁰

Az öngyilkosság problematikája a fantasztikus elbeszélésben

Dosztojevszkij eme utolsó kisprózaí alkotásában egy önmagát nevelésesnek tartó kisember megkeseredett vallomásának, belső átalakulásának lehetünk tanúi.⁵¹ A mű *Az író naplója* című sajátos, önvalomásokkal tarkított krónikában jelent meg először, 1877-ben.

⁴⁹ Pétervár szimbolikájáról és a város szemiotikájának problémáiról ld.: Lotman 1994: 186–211; a város jelentőségét az „orosz irodalom pétervári szövegé[nek]” („Петербургский текст русской литературы”, Toporov) nézőpontjából ld. Toporov 1995: 259–320, történelmének és mítoszának látószögéből ld.: Nagy 2003.

⁵⁰ Dosztojevszkij 1980: 489, a műalkotásból vett további idézetek magyar illetve orosz szöveghehelyeztetésben zárójelben jeleznek majd az adott idézetet követően.

⁵¹ Az *Egy neveléses ember álma* című elbeszélés kritikai vizsgálatát az aranykort bemutató utópisztikus álom elemzésének középpontba helyezésével ld. például: Гроссман 1934: 83–162; Трахан 1959: 349–371; Туниманов 1965: 70–87; Phillips 1975: 355–363; Holquist 1977; Pike 1984: 26–63; Касагкина 1993: 48–68; Uő. 1996.

Műfaját tekintve az elbeszélés Mihail Bahtyin kutatása szerint a menippeára vezethető vissza (vö. a fentebb megadott műfaji kritériumokkal), s azon belül is az „álom-szatíra” és az utópikus elemet tartalmazó „fantasztikus utazások” válfajra, melyek a menippea további fejlődésében gyakran összekapcsolódnak egymással. Ahogy arra a *Fantasztikus elbeszélés* alcím is utal, az egyes szám első személyben, inkább érzelmi-emocionális, semmint külső eseményekben rögzíthető élmények láncolataként szerkesztett műalkotásnak a nagyobb része egy álom felelevenítését célozza meg. A látomást kiváltó ok részben a történetmondó főszereplő elutasító, életunt magatartásában érhető tetten, aki a „minden mindegy” („всё равно”; 120, 480) szemlélet jegyében megtagadja egy kétségbeesetten kiáltozó kislánnytól azt a segítséget, hogy vele a haldokló édesanyához menjen. Az „odúlakó”-nak tekinthető figura arra vonatkozó elhatározását, hogy még azon az éjszakán föbe löje magát, ugyanakkor éppen ez az előre nem látott esemény zavarja meg. Pontosabban fogalmazva, a hős önpusztító szándékát a külvilági történésből fakadó hirtelen, dühbe és együttérzésbe torkolló fájdalomérzet változtatja meg, mely őt a vegetáló életmódból kirántja, s az öngyilkosság helyett az álmon keresztül egy élhetőbb élet megkezdése felé mozdítja el. Az „ember újjászületés[nek] és megújulásá[nak]” a témájára épülő látomás ismertetése előtt, ahol a főhős valóban a „»tulajdon szemével« lát meg egy teljesen más emberi életet” – no nem a Földön, hanem egy idegen bolygón, – megkísérelünk a fentieknél egy kicsit részletesebb választ adni arra a két kérdésre, hogy a magát nevetségesnek tituláló ember vajon miért nem segít a bajban lévő kislánynak, és azután (és azelőtt) miért nem húzza meg pisztolyán a ravaszt?

Még e kérdések megválaszolását is megelőzően azonban elsőként azt elevenítjük fel közelebről, hogy mi módon és milyen kontextusban köti Bahtyin a válságálom ábrázolási és műfaji problematikájához a vizsgált elbeszélést. A kutató korábban említett, *A műfaj és a szüzsészerkezet sajátosságai* című fejezetében világossá teszi ugyanis, hogy az álom kompozicionális sajátosságának jellemzését ebben az alkotásban szintén megtalálhatjuk a történetmondó főszereplő bemutatásában: „mindez úgy történt, mint az álomban szokott, amikor is az ember átugrik téren és időn, a lét és az értelem törvényein, és csak azokon a pontokon áll meg, amelyekről a szíve ábrándozik” (489). Az álom jellegének a műből vett bemutatása Bahtyin véleménye szerint híven jellemzi a fantasztikus menippea felépítésének kompozicionális módszerét. Ez annyit jelent, hogy a viszonylag folyamatos történelmi és életrajzi időt, azaz a szigorú értelemben vett epikai időt Dosztojevszkij az álomban, sőt,

bizonyos korlátozásokkal élve más műveiben sem használja fel. „Átugorja” azt, és a cselekményt a válság-, a fordulatot jelentő katasztrófa pontokon összpontosítja, amikor a „pillanat, benső jelentőségét tekintve »billió évvel« válik egyenlővé, azaz elveszti időbeli korlátait” (187). Elemzésében Bahtyin rámutat, hogy ilyenkor az író „két »pontra«” (187) koncentrálja a történetet: a küszöbre (az ajtóra, a bejáratra, a lépcsőházra, a folyósóra stb.) és a köztérre, melyet sokszor a szalon (tehát a nappali vagy az ebédlő) helyettesít. Míg a küszöbön a válság és a fordulat megy végbe, a kutató meglátása szerint a köztér, funkciója alapján, a katasztrófa és a botrány történéséért felelős. Bahtyin ugyanakkor hangsúlyozza, hogy az *Egy nevetséges ember álma* a menippeának mint a *világnézet végső kérdései* műfajának teljes és mély szintézisét adja, „a középkori misztérium univerzalizmusával, amely az emberi nem sorsát ábrázolja; a földi paradicsomot, a bűnbeesést, a vezeklést” (186). A stílust és a szerkezetet tekintve tehát a diatribé, a vallomás és a prófétálás lényeges elemei találhatóak meg benne, ami nem véletlen, hiszen tudvalevő, hogy Dosztojevszkij műveire jellemző a műfaji komplexitás. Tematikai felépítését tekintve Bahtyin az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszélésben az alábbi témákat különbözteti meg, felvonultatva Dosztojevszkij fő témáinak „majdnem teljes lexikon[át]” (187).

1) A nevetséges ember központi alakjában jól érzékelhető a karnevalizált irodalom (vö. a fentebb megadott műfaji leírással) „bölc s fajankójának” és a „tragikus bolondjának” ambivalens – komoly-nevettető figurája. Nagyon jellemző ugyanakkor a nevetséges ember „öntudatának teljessége”: ő minden más szereplőnél jobban tudja, hogy nevetséges: „ha van ember a földön, aki mindenkinél jobban tudja, hogy nevetséges vagyok, akkor az én magam vagyok, és engem éppen az bántott a legjobban, hogy ők ezt nem tudják” (479–480). Bahtyin rámutat arra, hogy az effajta ambivalencia, tompított formában ugyan, de Dosztojevszkij mindegyik hőisére jellemző.

2) Az elbeszélés a menippea szempontjából a szóban forgó elmélet szerint tipikus témával kezdődik. Egy olyan embert mutat be, aki csak egymaga ismeri az igazságot, és akit mint örültet kinevetnek a többiek – ld.: „Én nevetséges ember vagyok. Ők most örültnek mondanak. [...] Magam is velük nevetnék – nem éppen magamon, hanem csak azért, mert szeretem őket –, ha nem szomorodnám el, valahányszor rájuk nézek. Azért szomorodom el, mert ők nem ismerik az igazságot, én pedig ismerem. Jaj, milyen nyomasztó, ha az ember csak egymaga ismeri az igazságot! De ők ezt nem értik” (479). Bahtyin szerint az idézet tükrözi a „menippea bölcsének”, avagy más szóösszetételben „az igazság birtokosának” (Diogenésznek, Menipposznak vagy Démokritosznak a hippokratészi regényből) a többi

emberhez való tipikus viszonyát, ez utóbbiak az igazságot örültségnek vagy ostobaságnak tartják. A koncepció értelmében ez a pozíció Dosztojevszkij központi hőseinek jellemzője, természetesen különböző változatokkal és árnyalatokkal. Ha számba vesszük az író hőseit Raszkolnyikovtól egészen Ivan Karamazovig, akkor a kutató szerint láthatjuk, hogy a többi emberhez való viszonyukat az igazságuktól való megszállottság határozza meg, melyet sokszor kísér a meg nem értettség érzete az elmagányosodás felé vezető útukon. Kialakul tehát a Dosztojevszkij-hősöknél a magányosság különleges típusa.

3) Az „abszolút közöny a világon minden iránt” téma kibontása Bahtyin koncepciója szerint nemcsak az elbeszélésben honos, de felettebb jellemző a kinikus és sztoikus menippeára, vö.: „megérlelődött bennem az a meggyőződés, hogy mindenütt *minden mindegy* ezen a világon. [...] Egyszer csak úgy éreztem, nekem *mindegy lenne*, hogy létezik-e a világ, vagy pedig nincs sehol semmi. Egész lényemmel érezni és érzékelni kezdtem, hogy *most, az én időmben nincs semmi*” (480).

4) Bahtyin elméletében „az öngyilkosság előtt az élet utolsó óráinak” témája a menippea szellemének megfelelően lecsupaszított és kiélezett formában jelenik meg az elbeszélésben. Erről a témáról a későbbiekben még szólni fogunk.

5) „Az öngyilkosság előtt az élet utolsó óráinak” témájához szorosan kapcsolódik Dosztojevszkij alkotói munkásságának egy másik fő témája, melyet a „minden megengedett” kifejezéssel írhatunk le. Bahtyin rámutat, hogy abban a világban, ahol nem létezik az Isten és a lélek halhatatlansága, e téma különféle határhelyezetei bontakoznak ki a hozzájuk kapcsolódó etikai szolipszizmus témájának változatos megjelenésével együtt – ld.: „Például hirtelen felöltött bennem az a furcsa meggondolás, hogy ha, mondjuk azelőtt a Holdon vagy a Marson élek, és elkövetek ott valami hallatlanul szégyenletes és becstelen tettet, amit csak el lehet képzelni, és ott ugyan megszégyenítenek, lealáznak, ahogy legfeljebb néha, álmában, mégpedig lidércálmában érezheti és képzelheti az ember; és ha később a Földre kerülve továbbra is él bennem annak tudata, amit a másik bolygón elkövettem, azonkívül tudom, hogy oda már semmi szín alatt nem térhetek vissza, akkor a Földről a Holdra felnézve – *minden mindegy*⁵² lenne nekem, vagy nem? Éreznék-e szégyent azért a tettemért, vagy sem?” (485–486). A nevenséges ember által felvetett kérdés visszaköszön az *Ördögökben* Sztavrogin Kirillovval folytatott párbeszédében a Holdon elkövetett cselekedetről, de Ippolit gondolatmenetétől sem idegen *A félkegyelmű* című regényben.

⁵² Dosztojevszkij saját kiemelése, Sz. A.

6) Az elbeszélés további témájaként a válságot tükröző álom központi, Bahtyin megállapításában: műfajteremtő témája bontakozik ki. A nevetséges ember álmában, ahogy a fejezetet indítva utaltunk rá, az „ember újjászületés[nek] és megújulásá[nak]” a témája kerül előtérbe, mely lehetővé teszi számára, hogy a „tulajdon szemével” (190) lásson meg egy egészen más emberi életet.

7) Bahtyin kifejti, hogy az elbeszélés álmjelenetében részletes képet kapunk a „földi paradicsom” utópikus témájáról, melyet a főhős a távoli, ismeretlen bolygón él meg. Mivel az emberi jólét ábrázolása az antik aranykor szellemében történik, a kutató szerint ezért azt igencsak átjárja a karneváli világszemlélet. Bahtyin a téma ismertetésekor párhuzamot von Dosztojevszkij egy másik regényéből, *A Kamaszról* (1875) ismert főszereplő, Verszilov álma és a nevetséges ember látomásában bemutatott aranykor-ábrázolás között. Az életművön belüli intertextualitás jelenségén alapuló megfeleltethetőség keretei között a kutató kiemeli a nevetséges embernek az emberiség törekvései egységességébe és az ember jó természetébe vetett tisztán karneváli hitét – ld.: „Holott mindenki egy és ugyanazon cél felé halad, legalábbis mindenki egy és ugyanazon cél felé igyekszik haladni *a bölcstől kezdve az utolsó rablói*⁵³, csak más-más utakon” (501).

8) Az elbeszélés cselekményének végén felhangzik a Dosztojevszkij-művekre olyannyira jellemző téma, az „egy pillanat alatt az élet paradicsommá változása”, melynek legmélyebb kifejtését Bahtyin *A Karamazov testvérekben* (1879–80) fedezi fel. A téma megjelenését az *Egy nevetséges ember álmában* az alábbi módon idézhetjük fel: „Holott olyan egyszerű lenne a dolog – egyetlenegy nap, *egyetlenegy óra* alatt, egy csapásra rendbe jönne minden!” (502).

9) A továbbiakban Bahtyin még rámutat a „megalázott kislány” témájára az elbeszélésben, amely Dosztojevszkij több művén is végigvonul. Találkozhatunk vele a *Megalázottak és megszorítottakban* Nelli személyéhez kötötten, Szvidrigajlov öngyilkosság előtti álmában a *Bűn és bűnhődésben*, az *Ördögök* Sztavroginjának „gyónásában”, valamint *Az örök férjben* Liza alakjában. A „megalázott kislány” témavariánsaként Bahtyin a „szenvedő gyermek” témát jelöli meg, melynek kibontása különös nyomatékot kap *A Karamazov testvérek Lázadás* című fejezetében a gyötrődő gyermekek figurájának megrajzolásakor (ld.: Iljusecska alakja, Dimitrij álmának felsíró gyermeke). A testileg-lelkileg bántalmazott kisfű ütések alatt vergődő alakja véleményünk szerint Dosztojevszkij

⁵³ Dosztojevszkij saját kiemelése, Sz. A.

nagyregényeiben először Raszkolnyikov álmában bukkan fel – e téma részletező tárgyalására a disszertáció következő fejezeteiben kerül majd sor.

10) Végül pedig Bahtyin kitér arra, hogy az *Egy neveléses ember* álmában megtalálhatók a „nyomortanya naturalizmus elemei is” (192), gondoljunk csak például a Nyevszkij proszpekten kéregető nyugalmazott kapitányra, kinek alakja ismerős lehet a *Félkegyelműből* és *A kamaszból*. A párbeszéd jelenlétét tekintve a kutató elmondja, hogy az elbeszélésben nincsenek kompozicionálisan megoldott dialógusok az ismeretlen lényvel folytatott félig megoldott párbeszédén kívül. Az elbeszélő beszédét viszont a szereplőkével szemben a belső dialogikusság hatja át: „minden egyes szó itt önmagának, a világmindenségnek, a teremtőnek és az összes embernek van címeze” (192). Ezzel a gondolattal zárja Bahtyin az *Egy neveléses ember álma* című elbeszélés menippea-műfaji lényegű tematikájának a részletes bemutatását.

A bahtyini értelmezés ismertetése után visszatérünk feltett két kérdésünkhöz: „Vajon miért utasítja el az „odúlakó” hős a bajban lévő kislány kérését?” és „Miért nem hajta végre az öngyilkosságot?”. A két, látszólag különálló kérdésre adható felelet valójában szorosan összefügg egymással, s kapcsolatban áll a hős életrajzával, jellemében bekövetkező változással, melyet majd az álom fog tétélesen kibontani a művészi eszköztár széles alkalmazásával. Az öngyilkosság elhalasztásának problémája Dosztojevszkij művében különböző nézőpontú megvilágítást kap, ezekből alább hármat fogunk ismertetni. Mint tudjuk, a főszereplőnek az a mű cselekménye kezdeti szakaszához kötött állapota, mely az idő múlását figyelmen kívül hagyja, az emberi kapcsolatok minden fajtáját háttérbe szorítja, a gondolatokat és érzéseket elnyomja, s amelyet a „minden mindegy” („всё равно”; 120, 480) kifejezéssel írhatunk le, az öngyilkosság végrehajtása nélkül zárul, annak ellenére, hogy a hős már két hónapja készül arra, hogy gyönyörű, csőre töltött revolverét fiókjából elővegye. Az önkétség halogatásának a hős szája íze szerint adott magyarázata rejtetten megfogalmazza azt az ösztönös vágyat, amely a túlélést irányozza elő az életcélok újrafogalmazásának, újraalkotásának igénye megjelölésével: „Ám nekem annyira mindegy volt minden, hogy szerettem volna végül is kivárni egy olyan pillanatot, amikor nem lesz ennyire mindegy; hogy miért szerettem volna, nem tudom” (482).⁵⁴ A „nem lesz ennyire mindegy” („будет не так всё равно”; 482, 121) kifejezés tehát olyan kihívást jelöl meg a szereplő számára, amikor is

az öngyilkosság végrehajtása nem életuntságból vagy közönyből esik meg, hanem éppen az élet aktív megélésének a vágyából eredeztethető. Mivel pedig az életélmények a magába zárkózó „odúlakótól” egyre távolabb kerülnek – hiszen csak a kétségbeesetten kiabáló kislány képes felrázni őt a magára erőltetett dermedtségből –, az önpusztítás e túlélő vegetálásban okafogyottá, tulajdonképpen megvalósíthatatlanná válik.

Az öngyilkosság elhalasztásának második indítéka a cselekménymenetben egyértelműen az édesanyjáért küzdő gyermek segítséget kérő tettehez köthető. Ezt a szakaszt a magára kezelt emelni szándékozó hős „minden mindegy” állapota helyett a „nem (lesz) ennyire mindegy” stádiummal, illetve az ebbe a szituációba való átmenettel jellemezhetjük. Az átmenet kezdőpontjának a hős azon magyarázatát jelölhetjük meg, melyben különös hangsúlyt kap az együttérzés elutasításán alapuló kíméletlen bánásmód leírása a kiszolgáltatott gyermekkel szemben. A következő idézet nemcsak arra utal, hogy a főszereplő figyelmen kívül hagyja az anyja halálától rettegő kislány szaggatott beszédét, de benne részleteződnek az elutasító magatartást és érzélemvilágot megformáló verbális és nonverbális jelek: „Hisz én éppen azért *dobbantottam, vad hangon azért kiáltottam rá* arra a szerencsétlen gyermekre, hogy elmondhassam, »lám, én egy csepp sajnálatot sem érzek [*не только вот не чувствую жалости*», 123], sőt *embertelen aljasságot is követek el*, de most már megtehetem, mert két óra múlva kialszik minden«” (485).⁵⁴ A halálba készülők szereplőnek a segítség megtagadását indokló fejtegetésével ugyanakkor szemben áll az a tételmondata, mely hitelteleníti a fenti, utólag már álságosnak tűnő magyarázatát, és az emberré válás, újjászületés első lépcsőfokát jelöli meg az életről lemondó hős átváltozó alakjának új vonásaként: „minden mindegy volt ugyan, de *fájdalmat, például éreztem*” (484).⁵⁵ A beszámólót rögzítő személynek ez a kijelentése azért fontos, mert vele a csaknem egy éve tartó semmittevő, gondolatok és érzelmek nélküli élet „minden mindegy”, halotti minősége bomlik meg. A lelki és fizikai fájdalom érzetének és átélhetőségének ilyen beismerése ugyanis szemben áll a szereplő korábbi közönyével, melyet a külvilági történések és az embertársak szenvedése iránt tanúsított. A magányos kislány didergő alakja a rohanás, a könyökrángatás, a félelemittas kiáltások gesztussorának ábrázolásán keresztül, sajátos módon, átüti az odúlakó elutasító

⁵⁴ Vö.: „но мне было до того всё равно, что захотелось наконец улучшить минуту, когда будет не так всё равно, для чего так — не знаю” (121).

⁵⁵ Ld. az idézetet oroszul is: „Ведь я потому-то и затопал и закричал диким голосом на несчастного ребенка, что, «дескать, не только вот не чувствую жалости, но если и бесчеловечную подлость сделаю, то теперь могу, потому что через два часа всё угаснет»” (123).

lelkének páncélját. A kislány magatartása miatt a hősből felelevenedő emlékek ugyanis előhívják, visszatükrözik és felerősítik a *szenvedés*, a *fájdalom* és a kétségbeesett *segítségkérés* e jelszót, melyet éppen az érzéseknek a szereplő által kommentált tudatos *felismerése* és az ebből fakadó *fájdalomérzet megélésének* szavakban testet öltő, tehát verbális megfogalmazása jelez a hajdani „odúlakó” elbeszélésében – ld.: „szaggatottan kiabált bizonyos szavakat, amelyeket alig tudott kiejteni, mert didergett, minden porcikája reszketett. Rémülten, sőt kétségbeesetten azt kiáltozta: »Anyukám, anyukám!« *Én ránéztem, de nem szóltam semmit, hanem továbbmentem. Ő csak futott mellettem, és rángatott, a hangjában pedig az az árnyalat csengett, ami a nagyon megrémült gyermekeknél a kétségbeesés jele. Ismerem ezt az árnyalatot*” (482). A kislány figurájában megidézett *szenvedés* és *fájdalom* motívumoknak az *együttérés* témájába való átfordulását az alábbi sorok mutatják: „Hát miért érzem hirtelen mégis azt, hogy nekem nem mindegy minden, és miért *sajnálom* [жаляю] ezt a kislányt? Mert, emlékszem, *nagyon megsajnáltam* [очень пожалел], annyira, hogy furcsa módon *fájt is* [до какой-то даже странной боли], ami pedig szinte elképzelhetetlen az én helyzetemben” (484–485).⁵⁷ Az emberré válás e fokozatai, melyek a költői szövegben a *fájdalom* (боль) – *szenvedés* (страдание) – *sajnálát* (жаль) motívumsor kibontásán keresztül válnak érzékelhetővé az olvasó számára, olyan kérdéseket indukálnak a hősből a lét értelméről és az együttérzésről, mely miatt elhalasztja a válsághelyzetet negatív kimenettel lezáró lövést – vö.: „Egyszóval az a kislány megmentett, mert e kérdések miatt elhalasztottam a sorsdöntő lövést” (486). A *fájdalom* és a *sajnálát* életérzések megtapasztalása tehát *eseményé* nővi ki magát a hős világában. Ez alatt azt értjük, hogy az említett érzéseknek a felbukkanása, illetve az eme érzéseket poétikailag megformáló motívumoknak a kiteljesedése sorsfordító–cselekményalakító tetről adnak hírt a hős fejlődését bemutató elbeszélés-folyamban. S bár az *életérzés*-motívumok a segítségadást megtagadó gesztusra reflektálnak és funkciójuk szerint az édesanya életben tartásának hiányára emlékeztetnek, a cselekményben keletkező hiátust mégis feloldják a szereplő új életre támasztásával. Az eseményábrázolás következő pontján tovább részleteződnek: *szenvedésbe*, *felháborodásba*, *haragba*, *dühbe* csapnak át és felerősítik a *szégyenérzetet* – ld.: „Éppen az a következtetés kergetett *dühbe*: ha már elhatároztam, hogy ezen az éjszakán végzek magammal, akkor most szükségképpen *még*

⁵⁶ Vö.: „хоть мне и было всё равно, но ведь боль-то я, например, чувствовал” (123).

⁵⁷ A teljes idézetet ld.: „Отчего же я вдруг почувствовал, что мне не всё равно и я *жаляю* девочку? Я помню, что я ее *очень пожалел*; до какой-то даже *странной боли* и совсем даже невероятной в моем положении” (123).

inkább minden mindegy ezen a világon, mint valaha. Hát miért érzem hirtelen mégis azt, hogy nekem nem mindegy minden, és miért sajnálom ezt a kislányt?” (484); vö.: „Világosnak látszott, hogy *ha még ember vagyok, és nem semmi, nem nulla, akkor még élek, amíg nullává nem változom, tehát szenvedni is, haragudni is tudok, és szégyenkezni is a tetteimért*” (485). Elmondhatjuk tehát, hogy a *szenvedés* és *fájdalom* az események záróaktusa felől a cselekmény végkifejletét szabályozó, és a hős sorsát, jellemét formáló érzésekké alakulnak, melyek motívummegjelenítése témává avatja az *együttérzést*, és szemantikailag az *életben maradás hiánya* felől (ld. a haldokló édesanya felé megtagadott segítséget) az *új életre ébresztés* jelentéskör irányába mozdulnak el. Erre mutat rá az öngyilkosság elmaradása: „ha föbe lövöm magam, nem lesz világ, legalábbis az én számomra nem. [...] és mihelyt kialszik a tudatom, az egész világ eltűnik, mint egy kísértet [...] és megszűnik, mert lehet, hogy az egész világ és az egész emberiség csakis én magam vagyok” (485).

Bahtyin műfaji orientációjú műértelmezésének és két feltett kérdésünk megválaszolásának a tapasztalatai az *Egy nevetséges ember álmának* következő poétikai tényeit engedik tudatosítani. Bahtyin megközelítéséből az 1.–10. pont alatt felsorolt műfaji jellemzők egyrészt a *hős jellemére összpontosító* vonásokat emelnek ki – ld. a szereplő nevetségességét és öntudatának teljességét, „minden mindegy” gondolatát; az *igazság–örültség* jelentéskapcsolást; a „bölcс fajankó”, illetve „tragikus bolond” hőstípus viszonyát; valamint a hőstre vonatkoztatott szűzsés vagy a szűzséhez fűződő elemeket: az öngyilkosságot, ahhoz kötődően a „minden megengedett” témáját és végül, értelmezésünk felvetése szempontjából legfontosabb motívumként magát az álomlátást, melyhez az utópia kapcsolódik. E válságálom központi szerepét mutatja ki Bahtyin, amikor a hős újjászületése gondolatának ad dominanciát. A válságálom mint műfajteremtő téma így egyértelműen a szereplőre összpontosít, akinek kiinduló tulajdonságairól beszél elsősorban a kutató, rámutatva arra a Dosztojevszkij ábrázolásában meghúzódó kettősségre is, melyben az „odúlakó” alak körvonalazódik. Ez a kettősség testesül meg többek között az igazság–örültség jelentések összekapcsolásában, valamint a „bölcс fajankó” avagy „tragikus bolond” hőstípus összefüggésének az érzékelhetőségében, illetve a komoly–nevetető modalításban.

A műfaji jellemzők másik csoportja ugyanakkor a *poétikai tér–idő problematikára* összpontosít. Idetartozik az időnek a válság-/katasztrófa pontok felőli értelmezése, illetve eme értelmezésnek a pillanat mélyüléséről szóló gondolattal való összehangolása, valamint a kronotopikus motívumoknak az elősorolása. Észre kell vennünk, hogy Bahtyin épp ezekhez

kötvete veti fel a világnézet végső kérdéseit feszegető műfajban fellelhető szűzsés sort, az *átváltozás* bemutatását, mely így nem csupán a hőshöz kapcsolható, hanem a jelentésvilág egészének a tengelyét alkotja, és a szemünk elé tárja a földi paradicsomot, a bűnbeesést, és a vezeklést. Az *átváltozás*, vagyis a műfajban rejlő dinamika –, melynek a hősrre vonatkozó közvetítője a válságálmom –, így a poétikai struktúra több szintjén valósul meg. A szűzsés motívumra igaznak bizonyul tehát mindaz, amit disszertációnk kifejtési módszerével kapcsolatosan a Felvezetésben hangsúlyoztunk, amikor a poétikai mikrostruktúra és makrostruktúra összefüggései szerint értelmeztük az álmod mint a hősnyelvét, mely egyszerre irányul magának a leírásnak a nyelvére és a regényszöveg egészének a jelentésvilágára. A válságálmom ugyanis, Bahtyin koncepciója szerint, a fentiekben elősorolt jegyek alapján egyszerre feltételezi az átalakulást, a szemantikai mozgást az *Egy neveléses ember álma* fő gondolatköre: a hősn öngyilkossága és újjászületése megfogalmazásának tekintetében, mely a földi paradicsomtól, annak elvesztésén keresztül a vezeklésig vezet. Mindehhez hozzátartozóan hívja fel tehát a figyelmet a kutató a tér- és idő-problematikára a műfaj nézőpontjából, melynek motívumai itt is mint mikrostrukturális elemek ágyazódnak be a mű egészének kompozíciójába és szűzséjébe. Ezért éreztük fontosnak, hogy példaként említsük fel az *Egy neveléses ember álma* értelmezését a bahtyini felfogásban, éppen a válságálmom fogalmához kapcsolva. Mindez megerősíti ugyanis kifejtésünk azon alapállítását, mely a *Bűn és bűnhődés*ben vizsgálendő álmokat olyan poétikai elemeknek tekinti, amelyeken keresztül a mű általánosabb jelentéseiről és azok művészi megformálódásáról kaphatunk lényeges információkat.

Másfelől a feltett két kérdésre adott válaszaink, – melyek valójában a motiváció olyan tág kérdésével szembesítenek, amely nemcsak a cselekmény menetére vonatkozik (a hősn feltámad), hanem a szemantikai sorok kibontásának a menetére is (a feltámadás általános szűzséje) –, megint csak a poétikai rendszer elemeinek és egészének a viszonyát érintik. Ugyanis a két válaszhoz szorosan hozzátartozik egy harmadik is, mely arra vonatkozik, hogy nem csupán a kislány elutasítása motiválja a hőst a feltámadás irányába vezető átalakulásban, elvezetve őt a válságálmomig. Ebben a transzformációban hangsúlyos helyen szerepel a *részvét* motívumának olyanfajta témakezelése, mely a *Bűn és bűnhődés*nek is a sajátja – ezért is állítottuk, hogy az elbeszélés több lényeges ponton érintkezik a disszertációnkban vizsgált regény bizonyos témáival. Meglátásunk szerint maga az álmod is motiváló tényezővé válik az öngyilkosság végleges elutasításában, vagyis egy újfajta életigenlés megszületésében. Így tehát ismételtelen az hangsúlyozódik számunkra, hogy az álmod igen fontos helyen szerepel a mű

gondolatvilágának kibontakozásában.⁵⁸ Arra gondolunk itt, hogy a nevetséges ember látomását az öngyilkosság cselekményesen meg nem valósuló „tette” foglalja keretbe. Az öngyilkosság elmaradásának e kerettörténetén keresztül rálátás nyílik a történetmondó hős személyiségében és létértelmezésében beálló jelentős változásra. Vö. az álom bevezetését: „És természetesen *főbe is lövöm magam*, ha nincs az a kislány” (484) az álmot záró vallomással: „hirtelen megakadt a szemem megtöltött, lövésre kész revolveremen, de *egy pillanat alatt ellöktem magamtól!*” (501). Habár az öngyilkosság mind az álom előtt, mind pedig a látomás után mint elmaradt cselekmény jelölődik meg, a hős átalakulását akár a fenti idézetek összevetéséből is nyomon követhetjük. Az álmot megelőző valóságvilágban a főszereplő egy külső ok, a kislány keltette hatás miatt mond le tette végrehajtásáról, s ráadásul eredeti szándéka szerint csupán csak *elhalasztja* azt: „Egyszóval *az a kislány megmentett*, mert e kérdések miatt *elhalasztottam* a sorsdöntő lövést” (486). A látomást követő valóságban viszont a hős a halál, illetve az öngyilkosság halogatása helyett egyértelműen az életet választja, belső késztetésből, elkövetett bűneinek vezekléseként, az álmában látott új minőségű élet ígétét hirdetendő: „Igen, *élet és igehirdetés!* A prédikálást abban a pillanatban határoztam el, mégpedig egész életemre! Megyek hirdetni, mert hirdetni akarom! Mit? Az Igazságot, mert én láttam, tulajdon szememmel láttam egész dicsőségét!” (501). S bár látomása után a szereplő elveszíti a szavakat, „legalábbis a legfontosabb, legszükségesebb szavakat” (502), a történet elbeszélése során mégis a szóforgatás szakavatott mesterévé válik: írói attitűdjén keresztül születik meg a tényleges Igazság „élő képét” megformáló álom és az azt hirdető hős dinamikus fejlődésének örökérvényű lenyomata. Így tölti be a történetmondó főszereplő elhivatott prófétái szerepét: a szótalanságból műalkotást teremt. A passzívan szemlélődő, a világ történései iránt közönnyel viseltető hős így változik át aktív személyiséggé. A cselekményábrázolás síkján e transzformáció jele, hogy megkeresi a bajában elhagyott kislányt: „...Az a kislányt pedig megkeresem... És most megyek! Megyek!” (503). Az ábrázoló időhöz kötötten viszont a transzformációt az tükrözi, hogy a hős alakváltozásának tanúságaként létre tud jönni a művészi szövegmondás.

⁵⁸ Itt jegyezzük meg érdekességként, hogy Szávai János irodalomtörténész arra mutat rá az *Aletheia, avagy nem találunk szavakat* című írásában, hogy a narratív szerkezetet tekintve az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszéléseben ábrázolt természetfölötti álomtörténet két realiztikus szakasz között helyezkedik el, ami „pontosan megegyezik az álmot a megvilágosodás pillanataként ábrázoló görög mitológiai vagy bibliai történetek [szerkezetével]”. Ezáltal válik lehetővé, hogy a történet hőse „eljuthasson az eszmei homályból a megértésig”, ld.: Szávai 2006. A kritikus rámutat, hogy a fenti értelmezéshez hasonló gondolatokat fejti ki Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése* I. fejezetében.

A válságálmotívációs szerepének árnyalásához még két gondolatot szeretnénk rögzíteni. Az egyik az elbeszélő-odulakó megértési folyamatának a minősítéséhez tartozik, melynek során határozottan egymásra vetül a szereplő pozitív átalakulása (életigenlő újjászületése) és az a történet, mely a távoli bolygón zajlik, ahol is ő maga mint idegen jövevény bontja meg az aranykori boldogságot, megrontva az embereket és létüket. Mindenképpen fontos itt hangsúlyozni, hogy az ártatlan és boldog létállapot a hős által képviselt *tudás megjelenésével és elterjedésével* szakad meg. A másik térben nemcsak a hazugság, kéjvágy, majd az abból származó féltékenység, kegyetlenség, vérontás, szenvedés és bánat, gyötrelmem terjed el a szegényérzet és a becület fogalmainak kialakulásával együtt, de a hierarchikus viszonyok megformálódásával létrejönnek a társadalmak, megszületik az egyéniség, a vallás, a hit és ábrándok világa, és lehetővé válik a boldogság, pontosabban az egyéni „boldogság törvényeinek megismerése” (499). A bolygón lakók életszemléletében bekövetkezett fordulat oka a főhős szavai szerint az általa közvetített „bűnbeesés”, mely a bemutatott kontextusban – az elemzésünk számára kijelölt nézőpontból újrafogalmazva – *a tudatlan állapotból való „feszelmélés”*-ként definiálható. Mivel az édenkert pusztulását eredményező változás a bolygón meghonosodott életet a földihez teszi hasonlatossá, e folyamat szemtanúi előtt, tehát az ott élők és az idegen jövevény számára is egyre inkább világossá válik, hogy a paradicsomian gyönyörű, derűs nap vakító fénye korábban elmosta e sziget világának tökéletlen vonásait, elfedte a lakók elől a vágyakat, az élet megismerésére való törekvést, a tudásból fakadó megértés ihletettségét. Az eszméléssel, új világlátással együtt jár, gyötrelmek és szenvedések árán megszerzett *tudást* a bűnössé vált emberek, még ha lehetőségük nyílna rá, sem hagynák már maguk mögött. Nem kívánnának visszatérni a korábbi harmonikus-idillikus állapotba: „Ámde ha lehetővé válik, hogy *visszakerüljenek abba az ártatlan és boldog állapotba, melyet elvesztettek, és ha valaki újra megmutatja nekik, és azt kérdezi tőlük: akarnak-e visszatérni hozzá – akkor bizonyára nemet mondanak*. Többször hallottam tőlük: »Igaz, hogy hazugok, gonoszak és igazságtalanok vagyunk, mi *tudjuk*⁵⁹ is ezt, sírunk is miatta, kínozzuk, gyötörjük, büntetjük magunkat, talán még jobban is, mint az az Irgalmas Bíró, aki majd ítél rajtunk, és akinek a nevét nem tudjuk. *De van tudományunk, és annak a segítségével újra megtaláljuk az igazságot, és most már majd tudatosan fogadjuk el*. A tudás több az érzésnél, *az élet tudata több az életnél*» (498–499). Így a *bűnbeesés* tulajdonképpen kettős értékelést kap. Egyrészt egyértelműen negatívát, amennyiben annak

⁵⁹ A kurzívval jelölt kiemelés Dosztojevszkij saját jelzése, Sz. A.

eredménye az *aranykor elvesztése*. Másfelől kiemelődik a *tudás megszerzésének*, az *emberi megismerésnek* a mozzanata. A bolygón lakók a válságállapotban megszerzett tudást az élet és a boldogság ismeretéről, egymás személyiségének megértéséről már nem adják fel többé, az ésszel (jelölője a műben: a fej) társított érzelmekkel (a szívvel) is felfogható létezés elmélyültebb örömök megtapasztalását teszi lehetővé, értelemmel ruházva fel az élet és a halál fogalmát. A hős és a bolygólakók többlettudásának az a közlés ad hangot, mely szerint: „az élet tudata több az életnél, [...] a boldogság törvényeinek ismerete pedig több a boldogságnál” (499). Noha e mondat igazságát Dosztojevskij egész életműve tagadja, mely az átélt, megélt életre helyezi az értékhangsúlyokat, az *Egy nevetséges ember álmának* kompozíciója sajátosan vonja előtérbe az így exponált tudásnak a jelentőségét. Párhuzamot mutat a bolygólakók által megszerzett tudás és a történetmondó főszereplő változása (tudása megszerzése) között. Az Édenkertből „Földdé” transzformálódó bolygó – mely immáron magán viseli a Föld karakterjegyeit – nemcsak köthető az elbeszélő hős lelki-szellemi útjához, hanem segít neki választ találni a látomáson kívüli valóságra vonatkozó létértelmezési kérdéseire. Az álomtapasztalat hozza meg az „odúlakó” számára azt a lehetőséget, hogy immáron ujjongó szeretetben élje meg és fedezze fel az életet, a létezés kihívásait (egyértelmű párhuzam kínálkozik mindebben a *Bűn és bűnhődés* feltámadás-jelentésalakzatával⁶⁰), és véglegesen elvesse az öngyilkosság gondolatát. S bár a nevetséges ember rontja meg a bolygó lakóit, ő hivatott arra is, hogy úgy álmában, mint a látomásból felelő prófétaként, „szent örülként” hirdesse az „Aranykor” újabb eljövételét: „nem baj, ha nem lesz Paradicsom (hisz ezzel magam is tisztában vagyok!), de azért mégis hirdetni fogom. [...] Az az alapvető: szeresd a többieket úgy, mint magadat [...] akkor megtaláljuk a nyitját, hogyan kell rendbe hozni mindent” (502).

Láttuk azonban, hogy a prófétai igehirdetés az elbeszélésben átalakul művészi szövegmondássá, melyben az elbeszélő megjeleníti saját válságálmát és annak motivációs összefüggéseit. Ez egyben tartalmazza a *tudás*, az *ismeretszerzés* jelentés-meghatározásának fontos kiegészítését. Így jutunk el a válságálmó motivációs szerepének árnyalásához előrejelzett másik gondolathoz, mely annak értelmezésével függ össze, hogy a látomás-álomban a hős végrehajtja a valós világban már többször is elhalasztott pisztolylövést. Még hozzá egészen sajátosan teszi ezt: míg az álmon kívüli cselekményben fegyverét a *halántékához* szorítva próbál meg véget vetni életének, látomása kezdetén már a *szívére*

⁶⁰ A téma részletes kifejtését ld. Kroó Katalin *A feltámadás jelentésalakzata Dosztojevskij Bűn és*

szegezett pisztollyal sebzí magát halálra. Az öngyilkosság helyének ilyen módosulása: a fej helyett a szívre leadott lövés, utal a hősnek az álmon kívüli eseményvilágban elkövetett tetteire, arra, hogy az „odúlakó” irgalmatlanul elküldi a segítségre szomjazó gyermeket. Az álomban a *szív elpusztítása* tehát amellet, hogy megjelöli, megismétli és kikristályosítja a főszereplő „*szívtelen*” cselekedetét a látomást megelőző valóságvilágból, egyenértékűvé is válik a kislány elbocsátásának a gesztusával, oly módon, hogy azt mint a hős reflexióját, méghozzá a *szívére vonatkozó reflexióját* látjuk viszont a látomásban. Ha ez a szívbeli cselekedete vezeti a hőst oda, hogy kiteljesedjen benne életigenlő új magatartása, akkor tulajdonképpen nem is az álombeli pisztolylövést, hanem a korábbi *részvéltenséget*, a kislány *kérésének a megtagadását* foghatjuk fel a főszereplő tényleges öngyilkosságaként. Az álomban ezzel szemben a szívre leadott lövés továbbvezeti a hőst érzelmentes viselkedésének felszámolásában. Így válik lehetővé az „odúlakó” magatartásváltása ábrázolásában az érzelmek felszabaduló áradatának a bemutatása, valamint az emberek megsegítésére irányuló igyekezet megfestése mind az álom öngyilkosságot követő szakaszának érzelmekre orientálódó tematikus kibontásában, mind pedig a felébredés utáni reális élet leírásában – ld.: „Úgy látszik az álmokat nem az értelem, hanem a vágy, nem a fej, hanem a szív irányítja” (486); vö. az Igazságot megálmoló főszereplő végkinyilatkoztatásával: „láttam és tudom, hogy az emberek gyönyörűek és boldogok lehetnek, ha nem veszítik el azt a képességüket, hogy éljenek a földön” (501–502).

Láthatjuk tehát, hogy a hős álma a túlfűtött emocionális lét ábrázolásával tulajdonképpen előrevetíti, megjósolja a tetszhalott állapotból feleszmélő ember létértelmezésében beálló változásokat, a külvilághoz való viszonyában végbemenő fordulatot. Mindezzel megtörténik a *tudás megszerzésének a szívre történő rávetítése*, pontosabban: a szív cselekményének reflexiójára való vonatkoztatásával, melynek kiteljesedése már a szöveg születését, és nem a cselekményként ábrázolt prófécia-igehirdetést fogja motiválni. Ez állítódik párhuzamba azzal a krisztusi sorssal, mely még a látomás ábrázolási világába illeszkedik, amikor is a főhős úgy próbálja megállítani a rontásából fakadó bűnök lavináját, hogy önmagát áldozná föl: arra kéri a szigetlakókat, fessítsék őt keresztre – „sőt meg is tanítottam őket, hogyan kell keresztet csinálni” (500). Ez a mások érdekében vállalt önfeláldozás már lényegesen különbözik az élet értelmét kiüresedett állapotában nem találó hős öngyilkossági szándékától. A különbséget emeli ki annak aláhúzása, hogy a szigetlakók

bűnhődés című regényében megnevezésű tanulmányában, Kroó 2003; vö.: Kpoo 1994b.

előtt egyre inkább nevetségessé váló embernek nem lesz ereje megölnie magát, még akkor sem, ha ezzel a krisztusi áldozattal saját és mások bűneit váltaná meg: „Én nem tudtam megölni magam, nem volt hozzá erőm, de tőlük igenis akartam vállalni a kinszenvedést, szomjúhoztam a kínokat, szomjúhoztam, hogy e kínok közepette az utolsó cseppig kiömljön a vérem” (500). Ahogy a látomás előtt a pétérvári valóságban egyre inkább nevetségessé válik a főszereplő a „minden mindegy” eszmét hirdető, befelé forduló, közönyös magatartásával, érdekes módon úgy szigetelődik el megváltozott világnézetének hirdetések is az álom, az utópia világában. Ekkor azonban már nem a kiüresedett állapotot hirdető gondolatai miatt nevetik őt ki, hanem a bolygólakók előtt érthetetlen krisztusi sors felvállalásának szándéka miatt. Az álomból a valóságba visszalépve ugyanakkor, a fentiekkel ellentétben, az elbeszélő-hős már képes saját magát „keresztre feszíteni”: történetének végigmondásával.

Végezetül a „nevetéses” ember látomásának válságálmokként interpretált jellemzéséhez még hozzátesszük: maga az álom szerkezetileg többféle módon is beékelődik a főhős alakértelmezésének módosulásait kiteljesítő cselekményes ábrázolásba. Egyrészt két realiztikus szakaszt ölel egybe. E végpontok között a fantasztikum világába vezető látomást értelmezhetjük a megvilágosodás pillanatát közvetítő történetnek, melynek hőse ahhoz, hogy eljuthasson az újjászületésig, végigjárja a szívlovásnak és az óhajtott keresztre-feszítettetésnek jelképesen a lenti világból az isteni világba tartó utazása útját. Másrészt az álom, funkciója szerint, kettéválasztja a hős „minden mindegy” énjét a „profetikustól”, mely utóbbi *művészi szövegmondásként* értékelődik majd át. Míg az odulakó közönyből fakadó pokoljárása megjelölésének kezdőpontját (tehát tartalma szerint: a valóság álom-modellálásának az indítását) a látomásban a szívlovást követő temetés eseményábrázolásához köthetjük, a végpontot már a keresztkészítésre – keresztre-feszítettetésre utaló leírásban találhatjuk meg. A temetési szertartás megfestése a magányos és szívtelen ember egyre mélyebb, lelki-erkölcsi elszigetelődésére hívja fel a figyelmet a leszögezett koporsóba, majd a nyirkos földbe helyezés látványos ábrázolásával. A keresztre-feszítettetés reményét tolmácsoló jelenetben a főszereplő-elbeszélő viszont egy közösség tagjaként vállal felelősséget tetteiért. A hős attitűdjében érzékelhető elmozdulás lehetőségére, a korábban már ismertetett poétikai eljárások mellett, érdekes módon a temetési szertartást megformáló szakasz is rámutat az álomban: „Ám behunyt bal szememre egyszer csak egy csepp víz eset, amely átszivárgott a koporsó födelén, utána egy perc múlva a másík, majd megint egy perc múlva a harmadik és így tovább, és így tovább, mindig egy-egy perc múlva” (488). A koporsófödélén átszivárgó vízcseppek, ahogy az a mesékben, mítoszokban, kultikus szertartások és bizonyos irodalmi textusok leírásában is

megfigyelhető, a halott ember szemére hullván életet csepegtetnek belé, ekképp megjelenésük az elbeszélés látomás-álmában a *termékenység–megtermékenyítés* jelentéskört mozgósítják, és utalnak az álom megtermékenyítő – feltámasztó jellegére. A következő szövegrészlet éppen a már meghalt főszereplő újraélesztésébe, feltámasztásába avat be bennünket: „sőt, egy újabb csepp is lehullott, de tudtam, határtalanul, rendíthetetlenül hittem és tudtam, mindjárt okvetlenül megváltozik minden. Ekkor hirtelen megnyílt a sírom. [...] Váratlanul újra látni kezdtem”⁶¹ (489). A látomás indítópontja tehát a hős feltámasztása kezdőpontját rögzíti, mely ebben az értelemben is a valóságot rögzíti és értelmezi, motiválva annak további alakulását. A látomás lezárultával éppen ezért is szükségszerű, hogy a hős visszatérjen a valóságba, és ott fejezze be történetét. Ez a valóság azonban jelentősen átalakul a hős álomlátása után.

Az Aranykor-álom intertextuális vonatkozásai

Alább, az *Egy neveléses ember álma* című elbeszélés interpretációjának utolsó olyan elemét megformálандó, mely nem csupán Bahtyin válságálmom értelmezéséhez kapcsolódik, hanem egyben a *Bűn és bűnhődés* álomleírásaihoz fűzhető témákat, illetve azok végiggondolásának a lehetőségeit is valamelyest bevilágíthatja, az elbeszélés Aranykor-álmának némely intertextuális vonatkozásánál fogunk megállni. Elsőként annál, mely a *Bűn és bűnhődés* témáját félreérthetetlenül a felszínre hozza. Ezzel egyben folytatjuk azokra a témákra való emlékeztetést (vö. korábban: *együttérés, a szív cselekményének a reflexiója, feltámasztás*), melyek számbavétele nélkül nem valósulhat meg Dosztojevskij *Bűn és bűnhődés* című regényének a poétikai leírása.

⁶¹ Az álomban megidézett mikrojelenet a kopersóba zárt hős feltámasztásáról intertextuális kapcsolatba hozható többek között Puskin *A próféta* című költeményével, s abban a pusztaban fekvő vándor felélesztésének a jelenetével. Ld. „egy Szeráf / egyszerre csak utamat állta. / Halk újját álomszelíden / végigvonta *szemeimen*, / s erejük, mint egy ifju sasnak, / lett rögtön, tiszta, hős, hatalmas”; vö. még: „*Némán, élettelen feküdtem, / s az Úr szava zendült felettem: / »Kelj föl, Próféta, akarom: / hallj s láss, utad erőm vezesse: / Légy tanúm vizen, szárazon, / s lobbants lángot az emberekbe!«*”. Az idézett sorokból kiolvasható interpretáció szerint a versben új életre fakadó lírai „én” költői ihletettségre és elhivatottságra tesz szert, melynek eredményeképp mintegy prófétaként hirdetheti az Igazság igéjét az emberek felé, a tudás lángját gyújtva meg bennük. A gondolatot vö. a költeményt nyitó sorokkal: „Vitt-vitt a sivatagon át / az *Igazság* iszonyu vágya, / s hat fényszárnyával egy Szeráf / egyszerre csak utamat állta”. Az idézetek forrását ld.: Puskin 1978: 216–217, Szabó Lőrinc fordításában. Puskin *A próféta* című költeményének új megközelítést reprezentáló elemzését ld.: Kovács Árpád *Смысловой мир «Пророка» Пушкина (Puskin „Prófétájának” értelmi világa)*, Kovács 1991: 43–62 és magyarul a

A már említett *Aletheia, avagy nem találunk szavakat* című tanulmányában Szávai János felveti annak lehetőségét, hogy az *Egy nevetséges ember álmában* megfestett édenkert-ábrázolás kapcsolatban áll egy másik irodalmi szöveg, Publius Ovidius Naso *Átváltozások* című alkotásában az *Acis és Galatea*. Polyphemus aranykorjelenetével, melyet a tizenharmadik könyvben olvashatunk.⁶² Az intertextuális párhuzamban az összekötő láncszemet a kutató meglátása szerint Claude Lorraine *Acis és Galatea* című festménye képezi. Közismert, hogy a régebbi időkben a Galatea-mítosznak több változata is keringett: Polüphemosz szerelmét első ízben i. e. 390 körül a küthérai Philoxenosz, majd Theokritosz említi. Végleges alakját – így ment át a későbbi nemzedékek eszmevilágába – Ovidius *Átváltozások (Metamorphoses)* című művében nyerte el.⁶³ Az elemzés folytatása előtt idézzük fel néhány szóban a mítosz címszereplőiről szóló ismereteinket ahhoz, hogy kapcsolódási pontokat találhassunk Ovidius alkotása és Dosztojevszkij elbeszélése között.



Claude Lorraine (1600-1682)
Acis és Galatea, barokk, 1657, olaj
 135*100 cm, Dreza, Gemäldegalerie

Galatea tehát Néreusz tengeristen és felesége, Dórisz leánya, Faunus fiának, Acisnak a kedvese, Acis pedig Symaithidé nimfa fia, Pan erdőisten. A szépséges ifjú beleszeret Galateába, a Néreiszbe, akinél szerelme viszonzásra talál. Nincs ez így Galatea egy másik csodálójnak: a vad és csúf Polyphemus küklópsznak: „Szaggatnám beleit, szórnám szanaszerte a testét / rétjeimen, s be – hogy egyik eképp legyetek – vizeidbe”.⁶⁴ A két ifjú szerelmi históriája a hexameterekkel előadott költeményében tragikus véget ér: a Galateába szerelmes küklópsz, midőn egy alkalommal meglátja a tengerparti barlang előtt szerelmeskedő párt, féltékeny

Szövegszubjektum a versben (Puskín időszerűsége). Túl a romantika szerzőfelfogásán: A próféta című tanulmányokban, Kovács 2004a: 109–139.

⁶² Dosztojevszkij alkotó művészetének az antikvitással való kapcsolatáról ld. Pumpjanszkij részletes elemzését, Пумпянский 2000.

⁶³ Az *Acis és Galatea* történetben megénekelte Galateán kívül továbbiak is előfordulnak az ókori forrásokban: Vergílius egy vidéki kislányt nevez így, Horatius pedig a kedvesét, sőt a név Homérosz *Ilasz* című eposzában is felbukkan. Ám Vojtech Zamarovský *Istenek és hősök a görög–római mondavilágban* című munkája alapján elmondható, hogy „egyikük sem az a »szép Galatea«, akinek Franz Suppé hasonló című operettjének szövegkönyvében Pügmalión meglevenedett szobrát elnevezték”, Zamarovský 1970: 165. A kutató rámutat, hogy míg az antik világból egyetlen Galatea-vázakép sem maradt fenn, az újkor, különösen a barokk és a rokokó

dühében egy sziklával agyonsújtja Acist: „Űzi a Cyclops őt; szirtet szaggat le a hegyről, / ráveti ezt, s noha csak végső hegye érte el Acist, / mégis egész testét betemette a szörnyű tömeg kő”. Acis segélykérését Ovidiusnál érdemes összevetnünk Händel *Acis és Galatea* című művében a zárókórus biztatásával: „Galatea, segíts! S ti szülőim, mentsetek engem, végveszedelmemben vegyetek honotokba, könnyörgők!» (Acis); „Galatea elég a könnyekből, ne síradsz, hisz könnyíthetsz sorsán” (kórus).⁶⁵ Galateának sikerül a tenger hullámaiba menekülnie s ott elrejtőznie, és isteni hatalmánál fogva Acis szikla alól kiszivárgó véréet tiszta vizű patakká, majd dagadó folyóvá változtatnia. A mítoszban elmesélt történet szerint így jött létre Szicília kevés számú folyóinak egyike, forrásának pedig a mai napig is *Fiume d'Iaci* a neve. Az Ovidius által is feldolgozott tragikus események után a két szerelmes históriája pozitív végkimenetellel zárul, hiszen a minden vizeket felölelő tengerben újra találkozhatnak.

A természet körforgását változások sorával megéneklő, eposzjelmezbe öltöztetett antik szövegrészlet és az *Egy neveléses ember álma* elbeszélés közös vonása, hogy mindkét alkotás a

művészi Galateát annál többször ábrázolták. Acis és Galatea története különösen a 17. és 18. században volt népszerű az arisztokraták, később pedig a polgárság köreiből. Számátlan opera és balett készült belőle, költői és képzőművészeti feldolgozásainak mennyisége is jelentős, bár az alkotások többsége alig élte túl keletkezésének korát.

A művészetek történetében maradó hírre tett szert Claude Lorrain *Acis és Galatea* című, 1657-ből származó festménye, melyet ma is a drezdai Gemäldegalerie-ben csodálhatunk meg. I. Prokofjev *Acis* nevű szobra (1801, Petrodvorec Képtár), valamint Auguste Rodin alkotása: *Acis és Polyphemus* (Párizsi Rodin Múzeum). Érdemes megemlítenünk a Claude Lorrain kép mellett Adam Elsheimer *Acis és Galatea* című művét a Skót Nemzeti Galériából (National Gallery of Scotland), Nicolas Poussin azonos című festményét az Ír Nemzeti Képtárból (National Gallery of Ireland), valamint Francesco Albani *Galatea* festményét ugyancsak a Drezdai Képtárból (1650 körül). Raffaello *Galateia diadala* című képe a római Villa Farnesinában (1511), Carraccio *Galateia diadalmenete* című festménye pedig a londoni Nemzeti Képtárban látható. A mítosz nagyszámú zenei feldolgozásai közül népszerűségnek örvend Jean-Baptiste Lully *Acis et Galatée* (1686) és Georg Friedrich Händel műve (1718–1719), valamint Joseph Haydn hasonló című operája – az utóbbit először a kismartoni Eszterházy-kastélyban mutatták be 1763-ban.

⁶⁴ Az idézet és a további mítoszcitátumok forrását ld.: Ovidius 1982/13: 750–897.

⁶⁵ Vö. Händel 1978. Acis és Galatea történetét a kutatások szerint 1718. nyarán mutatták be Cannons-ban. Händel ekkor házi zeneszerzőként dolgozott az ott élő Chandos hercegnél. Az idézetben szereplő dalmű szöveggönyvét John Gay írta és mások is kiegészítették. Eredetileg öt énekesre bízták a szerepet és a zenekar is igen kis létszámú együttest számlált: két hegedűből, két oboából, egy gordonkából, egy theorbából, (hosszúnyakú lantból) furulyából és csembalóból állt. Az eredeti kézirat nem maradt fenn, de számos kiegészítésről vannak anyagok és utalások, melyek a hangszerezést illetik. Az itt elmondottakat vö.: Megyeri Zoltán „*Boldogtalan szerelmesek*” – Händel: *Acis & Galatea a Zeneakadémián* című írásával a szinhaz.hu/index.php?id=1&cid=3879 internetes oldalon; Fazekas Gergely *Fesztivál a kamaszkoron túl* című kritikájával, Fazekas 2005: 40; illetve Fazekas muzsika.net/cikknezo.php3?cikk_id=1845 elérhetőségű jegyzetével.

világ krónikáját a dinamikus változások: a kezdet és a vég, a megújulás ismétlődő ciklusának a nézőpontjából tárgyalja. Szávai János munkájában a két históriát a *bűnbeesés*, a *vétek* és *vezeklés* téma oldaláról hozza közös nevezőre. Acis és Galatea már-már beteljesülő szerelmének tragikus végkifejletét, „melyet a vér vízzé válása, vagyis a természet világába való visszatérés old csak valamelyest”, a kutató az antikvitás világára olyannyira jellemző „bűntelen bűnbeeséssel”⁶⁶ magyarázza. Meglátása szerint a két ifjú szerelmes nem követ el isteni parancsba ütközőt, bűnük nem a jó és a rossz végpontjaként megjelölhető erkölcsi tengelyen helyezkedik el, hanem csupán létezésükből, helyzetükből fakad: Acis útjában van a Galateáért sóvárgó Polyphemusnak.⁶⁷ Dosztojevszkij nevetséges emberének idilli világában azonban megtörténik a bűnbeesés, hiszen a bolygó bűntelen világából hágnak át az idegen ember által terjesztett bűn világába. A kutató véleménye alapján ekkor az antik Aranykor világa helyett, mely Lorraine festményének és Ovidius költeményének emlékezetbe hívásán keresztül is felidézhetővé válik a Dosztojevszkij-mű befogadása során, „egyértelműen a keresztény eszmeiség alapfogalmaival körbefogott világban járunk”.⁶⁸ Mivel általában véve elmondható, hogy Dosztojevszkij prózájának tematikája a *bűn* és a *bűnhődés* (*büntetés*) kettős pólusa köré épül, a legtöbb ilyen jellegű szövegben nem csak az lehet bűn, ami társadalmi szabályok átlépéséből fakad, tehát amit Szávai szavai szerint „feldednek, amit az elkövetőre rábizonyítanak, s végül büntetéssel sújtanak”.⁶⁹ A kutató álláspontjával ellentétben úgy gondoljuk, hogy a Dosztojevszkij-regényekben megjelenített *bűn*-problematika nem is annyira a büntetés kérdéskörével fonódik szorosan össze, mely a társadalom által leplezett bűnelkövetés folyamánként kerül elő témaként e szövegekben, mint inkább a szereplők lelki életéből fakadó és gyakran a feszült dialógusokban, lázalmokban realizálódó, a kételyekkel és önváddal teleszótt belső monológokban megjelenő *bűnhődés*-problematikával társul. S bár, ahogy Szávai is állítja, a nevetséges ember bűne csupán annyi, hogy a hideg novemberi éjszakában hazamenet elhessegeti magától azt az ismeretlen nyolcéves kislányt, aki beteg édesanyja számára könyörög segítségért, az elbeszélés jelentésvilágában „vétké” legalább olyan súlyos teherként értelmeződik, mint például a Szmergyakov, Verhovenszkij, avagy Raszkolnyikov által végrehajtott gyilkosságok – még akkor is, ha az olvasó szubjektív megítélése szerint ez utóbbi

⁶⁶ Saját kifejezés, Sz. A.

⁶⁷ Ld. Szávai magyarázatát: „Ovidiusnál Acisnak azért kell meghalnia, mert a vétség és a létezés – ahogyan Paul Ricoeur megfogalmazza – egymástól elválaszthatatlan, így a bűnösség már eleve adott”, Szávai 2006/5: 371.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Uo. 373.

hősök a „bűnök lehetséges hierarchiájában” jóval rettenetesebb tettet követnek el.⁷⁰ E megidézett értelmezés szellemében az elmondottakhoz ugyanakkor érdemes hozzátennünk, hogy az elbeszélésben a krisztusi sorsot vezeklésül felvállaló ember bűne csekélysége: a „nem cselekvés”, a „jó hiányának” nem nagy kiterjedésű eseményes megnyilvánulása miatt válik nevetségessé az utópia világán kívüli pétervári cselekménytérben. Ugyanúgy, mint ahogy nevetségessé léssen a válságálmom bolygólakóinak szemében is akkor, amikor a triviális bűnnek számító hazugságait, irigységét, féltékenységét, vagyis „rontását” az Igazságot hirdető megváltó eszmékkel kívánja lemosni.

A *bűn* és a *bűnbeesés* témájának a kibontása az elbeszélésben harmonikusan összeolvad az időábrázolás különböző lehetőségeivel. A *bűnelkövetés* nézőpontjából kétféle időértelmezést különböztethetünk meg. Az eseménytörténethez híven a válságálmom átfogó, körülölelő keret-elbeszélésben a lineáris idő dominál, míg az utópiát bemutató szakaszban az Aranykorleírás a ciklikus körforgást jegyző mitikus időábrázoláson keresztül válik megfoghatóvá. Ahogy arra Szávai János is rámutat tanulmányában, az első, álom előtti részben feltűnően pontos megjelöléseket kapunk: november 3-án indul a történet, este tizenegy órakor. Eszerint a befejező szakasz értelemszerűen az átálmodott éjszaka után, vagyis november 4-én és a rákövetkező napokban játszódik. A hős álma viszont egészen más dimenzióba helyezi a történéseket: a történetmondó szavai szerint sok ezer, sőt, sok millió év telik el a boldog szigeten a bűnbeesés előtt, és legalább annyi a bűnbeesés után. A novella második részében leírt utópia tehát korántsem csak a múltba való visszatérésként értelmezhető. Az idegen bolygón a földi élethez hasonló bűnbeesés átélése, s vele a már ismert, múltbéli események feldolgozása, véleményünk szerint, inkább már a jövőre vonatkozó életmódbeli változások – változtatások lehetőségét foglalják magukban, annál is inkább, mivel az Aranykor korábban még ismeretlen léttapasztalata felől újabb és újabb jelentéssel bővülnek a hős álomlátása folyamán.

Az intertextualitás kérdéskörében mozogva, és még mindig a bűnbeesés problematikáját vizsgálva hasznosnak tűnik megidézni Mikhail Bahtyin gondolatát, mely a „fantasztikus utazások” műfaji válfaját előtérbe helyezve az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszélést párhuzamba állítja Cyrano de Bergerac *Holdbéli utazás* (eredeti címe: *États et empires de la Lune*, 1647–1650) művével és Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen *Repülés a holdra* (*Der fliegende Wandersmann nach dem Monde*, 1659 körüli) című menippeájával. A kutató

⁷⁰ Uo. 370.

meglátása szerint mindkét alkotás azonos forrásból táplálkozik, minthogy bennük a Holdon megvalósult földi paradicsom jelenik meg az ábrázolás tárgyaként. Cyrano de Bergerac regényében az elbeszélő kísérelje „Szókratész daimonja”, így a Holdbéli utazás leírásakor lehetővé válik a szerző számára, hogy művébe filozófiai elemet építsen be, ahogy Bahtyin mondja, „Gassendi materializmusának szellemében” (185). Elemzők szerint az írás állást foglal az egyházi hatalommal, a skolasztikus világfelfogással szemben, így a felvilágosodást előkészítő jelentős alkotások egyikeként szokták említeni. Külső formáját tekintve tehát Bergerac műve – egységes filozófiai-fantasztikus regény, melynek cselekményes tetőpontját az elbeszélő Holdról való kiűzetése koronázza meg tiszteletlen magatartása miatt – annak ellenére, hogy a Hold boldog világában a szabad gondolkodás uralkodik, az önmegtartóztatás pedig egyáltalán nem erény, hanem, ha lehet ilyet mondani, szinte bűnnek számít. Ami a gondolati tartalom, az eszmei mondanivalón felül is érdekes a *Holdbéli utazásban*, az az, hogy Cyrano de Bergerac a tudományos részletek kigondolására-kidolgozására is nagy gondot fordított. Elég csak arra gondolnunk, hogy sok, ma már nevetségesnek tűnő állítás mellett, – korabeli, kissé tapogatózó leírással ugyan – de fél évszázaddal Newton előtt megsejti az általános tömegvonzás, a tömeg és távolság összefüggését; nagyjából lefesti a száz évvel később, a Montgolfier fivérek által feltalált léggömb működési elvét, és utal az ejtőernyő használatára is.

Grimmelshausen menippeájában az utópikus elem szövi át a történetet. Az ábrázolásban előtérbe kerül a Hold lakóinak különleges tisztasága és igazságszeretete. Olyan emberek ők, akik az *Egy nevetséges ember álmában* bemutatott bolygólakókhoz hasonlóan nem követnek el rossz tetteket, kerülik a bűnt, a hazugságot, országukban örök tavasz van, sokáig élnek, s barátaik körében vidám lakomával várják a halált. Az életszemléletüket jegyző gondoskodást, az egymás felé folyamatosan kimutatott szeretetet, melyet az élet lezárásának pillanata sem árnyékol be, érdemes összevetnünk Dosztojevszkij elbeszélésében az idegen bolygón lakók halál-felfogásának megrajzolásával: „az öregek csendesen haltak meg, mintha csak elaludnának, miután mosolyogva megáldották a köréjük gyűlt búcsúzó embereket, és maguk is derűs mosolyt kaptak útravalóul. Szomorúságot, könnyeket ilyenkor sose láttam, csak szinte rajongásig – de higgadtá tökéletesedett, szemlélődő rajongásig – fokozódó szeretetet. Azt hihette az ember, hogy még a halottaikkal is érintkeznek, és hogy az őket összekötő földi kapcsolatot a halál sem tépi szét”.⁷¹ Ahogy Dosztojevszkijnél pontos megjelölésre kerül az

⁷¹ Dosztojevszkij 1980: 494–495.

álomlátás időpontja, úgy a művet megelőző Grimmelhausen-könyvben szintén fel van tüntetve a hős Holdra érkezésének pontos dátuma. A pretextusban ábrázolt Holdbéli élet annyiban azonban mégis különbözik a elbeszélésben megfestett idillikus Aranykor-leírástól, hogy a Holdlakók felismerik a bűnt és a rossz cselekedeteket. Hiszen azokat a gyermekeket, akik bűnös hajlamokkal születnek, a Földre küldik, nehogy elzüllesszék a társadalmat.

Az intertextuális szövegforrások felvonultatásakor Bahtyin megemlíti még a fenti két prózai mű mellett Voltaire *Micromégas* (1752) című menippeáját. Az írás a kutató szerint a menippeának ugyanahhoz a fantasztikus vonulatához tartozik mint az *Egy neveléses ember álma*, hiszen témájában a földi valóság eltávolítását célozza meg.

Az eddigieket összefoglalva rámutathatunk, hogy az a különleges adottság, mely szerint elődeinek szövegeit Dosztojevszkij úgy idézi meg, hogy a szövegalkotás visszaemlékező folyamatában kivonja belőlük és újraalkotja a mű fő gondolatköréhez társítható eszmét, hogy Bahtyin szavaival élve „művészileg láttassa és érzékeltesse” (186) azt, fontos művészi eljárásként jelenik meg az irodalmi hagyományban, s meglehetősen szemléletes kifejezőmódrá tesz szert Dosztojevszkij nagyregényeiben csakúgy, mint a művészi korszakot lezáró *Egy neveléses ember álmában*. Bahtyin elmélete óta tudott tény, hogy a korábbi literatúra szövegeihez képest Dosztojevszkij műveiben az eszme már nem valamilyen izolált, individuális emberi tudat ideájaként jut kifejezésre, hanem a maga sokrétű, dialogikus természetében; más eszmékkal, más, idegen emberi gondolatokkal való kontaktusa révén folyton változik, jellege a dinamikus párbeszédben formálódik, fejlődik – ld.: „Az emberi gondolat igazi gondolattá, vagyis eszmévé csupán akkor válhat, ha eleven kontaktust tud teremteni az idegen gondolattal, amely egy másik szólamban, azaz egy nyelvi is kifejezésre jutó idegen tudatban ölt testet. Az eszme a tudatok és szólambok eme érintkezési pontjain éli életét (110)”.⁷² E gondolatból következik, hogy a dosztojevszkiji eszme létezési szférája Bahtyin elméletében nem az egyéni tudat, hanem a különböző tudatok közötti dialogikus érintkezés, olyan „eleven esemény” (111), amely két vagy több tudat dialogikus találkozási

⁷² Az elmondottakhoz Bahtyin még hozzáteszi: „Dosztojevszkijben megvolt az a tehetség, hogy meglássa, a felszínre hozza és bemutassa az eszme igazi szféráját. Az eszme soha nem valamilyen izolált, individuális emberi tudatban él – ha így lenne, elpusztulna, kihalna. Az eszme csak akkor elevenedik meg, vagyis akkor formálódik, fejlődik, csak akkor találja és újítja meg nyelvi kifejeződését, csak akkor születnek belőle újabb eszmék, ha lényegi dialogikus viszony létesül közöttük, és más, idegen eszmék között” (110). A kiemelés a kutató saját jelölése, Sz. A.

pontjában játszódik le.⁷³ Az intertextuális „esemény” is ennek értelmében vehető dialogikus kommunikációnak. Ezzel fejezetünk végén vissza is érkeztünk a válságalom bahtyini értelmezéséhez. A válságalmok mint irodalmi szövegek az *Egy nevetséges ember álma* című elbeszéléshez hasonlóan tartanak kapcsolatot más irodalmi szövegekkel. Bahtyin a műfaji gyökerekre összpontosít, amikor a menippea-eredetű szövegekre orientálódik. Disszertációnk későbbi fejezeteiben Raszkolnyikov két fontos álmát értelmezve a magunk részéről az orosz lírai verses szövegekből szövvődő intertextusokra fogjuk irányítani a figyelmet.

⁷³ Az eszme és a szó egymásra vonatkozthatóságáról Bahtyin még a következőket állapítja meg: az eszme a szóhoz hasonlóan „azt akarja, hogy a többi szólamok és a sajátjától eltérő álláspontok meghallják, megértsék, és tőlük feleletet kapjon” (111). Hiszen a szó és az eszme közös lényegi vonása a dialogicitás, a „monológ mindig csupán kifejtésüknek konvencionális kompozíciós formája” (111).

II. A válságalom poétikája Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében



Bruszovanyi, Jurij Jefimovics (1949)
Raszkolnyikov [Ilovas] álma
1982, grafit, 47,2*35,5 Leningrád

„Beteges lelkiállapotban álmaink sokszor hihetetlenül plasztikusak, élesek, és rendkívül hasonlatosak a valósághoz. Lehetetlen képek villannak fel néha, de ugyanakkor a körülmények és a történés egész folyamata annyira valószerű, olyan sok apró, váratlan, de művészileg tökéletesen odaillő részlet egészíti ki, hogy ébren soha ki nem gondolhatta volna az álmodó, még ha olyan művész is, mint Puskin vagy Turgenyev. Az ilyen kóros álmok mindig sokáig megmaradnak az emberben, és az agyig is megrongált, felzaklatott szervezetre erősen hatnak.”

(Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*; 66. 45–46)⁷⁴

1. A lovas álom helye a *Bűn és bűnhődés* szövegvilágában

A jelen és a következő fejezetrészben a lovas álom jellegzetességeivel, cselekményes és szövegstruktúrájával kapcsolatosan fogalmazunk meg néhány gondolatot. A főhős első álmának megformálása a gyilkosságot megelőző események kibontási folyamatában meghatározó helyen szerepel. Raszkolnyikov a Szigetekre letérve Razumihinhez tartó útját szakítja meg, mivel rájön, hogy csak azért indult barátjához, mert saját maga helyett tőle várta az édesanyja levelében⁷⁵ is megfogalmazott problémák⁷⁶ sürgető megoldását: „Hát hogyan?

⁷⁴ Ebben a fejezetben a lovas álból vett magyar és orosz nyelvű idézetek forrását külön nem jelöljük meg, azok megtalálhatók: Dosztojevszkij 1993: 64–76, illetve: Достоевский 1973: 44–52. Az ezektől eltérő lapszámokra a *Bűn és bűnhődés*ben továbbra is zárójelben fogunk hivatkozni mind a főszövegben, mind a jegyzetpontokban először a magyar, majd azt követően az orosz kiadás alapján. A tussal rajzolt képhez ld.: Брусовани 1982c.

⁷⁵ V. A. Miszljakov a *Как рассказана „История” Родиона Раскольникова? (Hogyan van elmesélve Raszkolnyikov „története”?)* című tanulmányában végzett elemzése szerint Pulherija Raszkolnyikova levelében két szerző van jelen, ugyanis megkülönböztethetők benne az információkat közvetítő és az azokat szinte észrevehetetlenül értékelő, ironizáló „szerző” alakjai, Мысляков 1974: 155.

⁷⁶ Az édesanyja levelében megfogalmazott problémákra Raszkolnyikov úgy reagál, hogy tudatában visszhangra lennek a megelőző napok eseményei (például találkozás Marmeladovval), és különböző jelen nem lévő vitapartnerekkel (például Dunyával és Szonyával) folytatott feszült dialógusokká alakulnak át. M. M. Bahtyin véleménye szerint, melyet *A hős és a szerző viszonya a hőshöz* című fejezetben tesz közzé, így válik a magányos főhős tudata egymástól idegen nézetek (eszmények) összecsapásának a színterévé (95–97, 111–112; 86–88, 101–102). Vö. B. M. Engelgardt felfogásával, aki szerint „nem a hős az, aki él, hanem az eszme él a hősbén”,

Talán azt gondoltam, hogy Razumihin *egymaga jóra fordíthat mindent*⁷⁷? Őbenne láttam a *kivezető utat*?” A „nincs hová menni” („мне некуда идти”) ördögi körből való kitörés tényleges útját Raszkolnyikov a Szigetekre letérve végül is nem Razumihinen keresztül, hanem saját álmában, „önmagában” látja meg.⁷⁸ Az álombeli riasztó képek hatására viszont kerülő úton megy hazafelé. A Széna téren, „életének éppen abban az órájában, abban a percében, amikor lelkiállapota és körülményei miatt ez a találkozás ilyen döntő”, a főhős megtudja, hogy az uzsorásasszony, Aljona Ivanovna másnap este hét órakor egyedül lesz otthon. A véletlenek ilyen egybeesését Raszkolnyikov a kiútkeresés felé irányuló fohászára (ld.: „Uram Istenem [...] mutasd meg az utamat, és megtagadom ezt az átkozott... álmot!”⁷⁹)

mivel az „a hősből önálló életre kél, irányítja őt, meghatározza és a maga képre torzítja tudatát és életét”, Энгельгардт 1990: 25–26. Ebből származik Engelgardtnak a Dosztojevszkij-regények műfajára vonatkozó „ideologikus regény” meghatározása is, melyet az *Идеологический роман Достоевского (Dosztojevszkij ideologikus regénye)* című tanulmányban követhetünk nyomon. „Ahogy más regényírók számára a centrális tárgy szerepét a kaland, az anekdota, a pszichológiai típus, a mindennapi vagy a történelmi tabló töltötte be, az ő [ti. Dosztojevszkij] számára efféle objektumként az »eszme« szolgált. Egy egészen különös regénytípust művelt, és emelt rendkívül magas szintre, amelyet – szemben a kalandregénnyel, a szentimentális, a pszichológiai vagy a történelmi regénnyel – ideologikus regénynek nevezhetünk” (saját ford., Sz. A.; vö.: „роман об идее”, „идеологический роман”), Энгельгардт 1990: 27–28. Az elnevezés a kutató szemében nem azonos az eszmeregény fogalmával, mivel Dosztojevszkij nem valamely eszme bemutatására írt bölcséleti regényeket, hanem olyan műveket alkotott, melyek magáról az eszméről, az eszme (s nem a hős) életéről szóltak. Engelgardt koncepciója szerint tehát Dosztojevszkijnél az eszme lehetett az a forma, amelyben az „emberben lakozó emberi” a felszínre tör, illetve az eszme lehetett az a közeg, „médium”, amelyben az emberi tudat legmélyebb lényegei föltárulkoznak. Ezzel szembenáll Bahtyinnak *Az eszme Dosztojevszkijnél* című fejezetben megismerhető álláspontja, mely szerint Engelgardt azzal, hogy az eszmét mint az ábrázolás tárgyát Dosztojevszkij regényeinek „főhősévé” avatta (107), átmonologizálta az író világát, így hibásan határozta meg annak „ideologikus regényét”. A kutató a polifónia-elméletében azt állítja, hogy Dosztojevszkij hőse nem maga az „eszme”, hanem az „eszme embere” (107, 97), vagyis maga az ember, így végső soron Dosztojevszkij „nem az eszmét ábrázolta az emberben”, hanem – itt Dosztojevszkij szavait idézi Bahtyin – az „ember[t] az emberben” (108, 98).

⁷⁷ A „minden” („всё”) és az „ő” („он”) tematikájának kifejtését ld.: Ковсан 1988: 72–86.

⁷⁸ A *Bűn és bűnhődés* kézírataiból hiányzik a lovas álom. E betét helyett a cselekmény úgy alakul, hogy Raszkolnyikov valóban elmegy Razumihinhez. A hős azért látogatja meg barátját, mert rajta kívül senki más nem ismer, aki „segítene neki... elkezdeni...” az új életet, aki mindenkivel „egyszerűbb és jobb”, „okosabb”, lenne, és akivel meg tudná „vitatni a dolgokat”. Vö. az orosz idézettel: «я к тебе пришел, потому что, кроме тебя, никого не знаю, кто бы помог... начать... потому что ты всех проще и добрее...», между строками: «т. е. умнее и обсудить можешь»), Достоевский 1973/7: 122–123.

⁷⁹ I. L. Almi *О романтическом „пласте” в романе „Преступление и наказание”* (A „Bűn és bűnhődés” című regény romantikus „rétegeről”) című tanulmányában határozottan különbséget tesz Raszkolnyikov terve – álma – ábrándja – vágyálma („мечта”) és a főhős „dolga” („дело”), illetve „vállalkozása” („предприятие”) között. A kutatóról meglátása szerint a „dolog” („дело”) fejszét követel, a „hurok

kapott egyetlen lehetséges válaszként értékeli, mint sorsának előremutató, vitathatatlan elrendelését. A hír hallatán ugyanis mint a „halálraitelt” döbben rá, hogy: „most már nincs meggondolás, nincs akarás többé, az imént *egy csapásra* eldőlt, *véglegesen* eldőlt minden”.⁸⁰ Észre kell vennünk azonban, hogy Raszkolnyikovnak a „véletlenek összjátékára” hivatkozó sorsértelmezése: „*egy csapásra* eldőlt [...] minden” élesen eltér az álomszövegben és az azt követő fohászban megnyilatkozó sorsértelmezéstől: „megtagadom ezt az átkozott... álmot!”. Bár az álombeli sorsértelmezés és önmeghatározás a regény kibontási folyamatában időben előbb adott, mint a „véletlenek összjátéka”, mégis, jellegéből adódóan, egy sokkal tágasabb és egyúttal jóval teljesebb világképre mutat rá a kitörési és megoldási lehetőségek alapos taglalásával. A lovas álom ugyanis megfogalmazza azokat a válaszokat, amelyek az

konstrukcióját” („конструкцию петли”), míg az ábránd („мечта”) nem ereszkedik le a vérel szerzett anyag javak kérdéséhez, Альми 1991: 72. A gondolatot vö. a *Bűn és bűnhődés*ből vett idézetekkel: „Micsoda vakmerő *dolgot* tervezek, és közben ilyen ostobaságoktól rettegek! – gondolta különös mosollyal” (6, 6); „a »képtelen« *tervet* – bár hinni még mindig nem hitt benne – lassanként és úgyszólván akarata ellen, valóságos *vállalkozásnak* kezdte tekinteni. Sőt, ez a mai útja már a *vállalkozás próbája* [Dosztojevszkij saját kiemelése, Sz. A.] volt, és izgatottsága lépésről lépésre nőtt” (8). Vö.: „На какое *дело* хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! – подумал он с странною улыбкой”; „«безобразную» *мечту* как-то даже поневоле привык считать уже *предприятием*, хотя все еще сам себе не верил. Он даже шел теперь делать *пробу* [Dosztojevszkij saját kiemelése, Sz. A.] своему *предприятию*, и с каждым шагом волнение его возрастало все сильнее и сильнее” (7).

⁸⁰ Az öregasszony megölésének gondolata, mutat rá Sz. Aszkoldov, Raszkolnyikov saját gondolata. A téma gyakorlati megvalósításának kérdése azonban látható kettősséget mutat. A „próba” után Raszkolnyikov megtagadja a gyilkosság tényleges végrehajtását. Ugyanakkor egy természetfeletti erő a tett elkövetésére kényszeríti. Mivel a gyilkosságot a főhős ennek az idegen erőnek a hatására, szinte automatikusan hajtja végre, Aszkoldov felfogásában a büntettet valójában nem Raszkolnyikov, hanem az idegen erő, illetve az ezen erő által megkettőződött „én” másik fele, a „bűnelkövető én” viszi véghez, még ha a hős valamilyen szinten tudatában is van cselekedeteinek, Аскольдов 1924: 5–31, Uő. 1990: 79.

B. M. Engelgardt kutatásában az eszme „körbeöleli és birtokolja [a hőst]” („обхватывает его и владеет им”). Ebből az következik, hogy nem a hős követi el a gyilkosságot, hanem a rajta uralkodó eszme, Энгельгардт 1924: 71–109. A „bűn erejéről” ld.: még Тамарченко 1974: 33–34.

Aszkoldov és Engelgardt elméletét érdemes összevetnünk I. F. Annyenzskij *Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии* (A gondolat művészete. Dosztojevszkij a művészi ideológiában) című írásában publikált véleményével, melyben a kutató szintén hangsúlyozza, hogy „nem volt fizikai értelemben elkövetett gyilkosság” („физического убийства не было”), hiszen a szerző a hőst „tisztának” tartotta meg, „a büntett elkövetésének azzal az ártatlan hipnózisával védve őt a júliusi napnyugtákkal együtt járó misztikus örület keltette vértől, mely csak Péterváron jön létre”, saját fordítás, Sz. A. Vö. a fordítást a kutató gondolatait tolmácsoló orosz szöveggel: „защитив его от крови мистическим бредом июльских закатов с тем невинным гипнозом преступления, который творится только в Петербурге”, Анненский 1979: 186.

öregasszony megölése előtt és után is még a teóriával szembenálló kérdésekként kínozzák a főhóst, hiszen cselekményes formában is ki tudja fejezni a főszereplő világszemléletében később igazolható változásokat, például a fakó megölésén keresztül megjelenít egy gyilkosságot és annak elvetését. A fentiekkel összhangban tehát elmondhatjuk, hogy az álom azt is modellálja, hogy hogyan látja meg Raszkolnyikov Razumihin helyett – akitől korábban saját problémáinak sürgető megoldását várta – éppen *saját magában* a „nincs hová menni” ördögi körből („мне некуда идти”) való kitörés tényleges útját. Rámutatunk, hogy a megnyilatkozás álmodó szubjektumának önértelmezési és önmegértési folyamata sajátos módon valósul itt meg. A látomás lineáris cselekménysíkján az álmodó tulajdonképpen eljut az önleíró szöveg (Kovács Árpád fogalomhasználatával élve: a „személyes elbeszélés”⁸¹) megteremtéséig, míg a párhuzamok síkján Raszkolnyikov alakja az egymásnak megfeleltethető, a múlthoz és jelenhez kötődő történéssorokban feltárható „én”-alakváltozatokon keresztül manifesztálódik. Ahhoz, hogy a főhős szimbolikus önmeghatározását szemléltessük és felfejtsük a lovas álom különböző jelentéssíkjait, nélkülözhetetlen a poétikai elemzés során kiemelni a maguk nemében egyedi, megkülönböztető strukturális vonásokat.

A fejezet jelen szakaszát annak szenteljük, hogy felhívjuk a figyelmet: Raszkolnyikov eme első látomása egy kiterjedtebb, következetesen szerveződő szövegegységbe, a főszereplő álmainak szintagmatikus és paradigmikus rendjébe illeszkedik. (E fogalmakat, melyek bemutatására alább még kitérünk, Wolf Schmid⁸², Jurij Lotman és Vlagyimir Nyikolajevics Toporov elméleteinek egymással összecsengő definícióiból kiindulva használjuk.) Szintagmatikus renden értjük a regény szüzsés síkján időben és ok-okozati aspektusból egymás után kibontásra kerülő raszkolnyikovi álmok sorát, mely álmok saját történetüket megtestesítve a cselekménystruktúra és azon belül a hős fejlődésének egy-egy szakaszához kötődnek.⁸³ Ebbe a szintagmatikus rendbe kapcsolódnak bele, például a lovas álmon⁸⁴ kívül

⁸¹ Ld.: Kovács 1994a, 2004b.

⁸² Ezeknek a fogalmaknak a kifejtését a művészi szöveg poétizálásával kapcsolatban ld.: Шмид 1998: 11–36.

⁸³ Jelena Dryzhakova *Сегментация времени в романе „Преступление и наказание” (Az idő szegmentációja a „Bűn és bűnhődés” című regényben)* elnevezéssel illetett tanulmányában rámutat arra, hogy az olvasó mindenekelőtt az „események sorának kialakulását” („становящийся ряд событий”) érzékeli, melyek nem egy „feltételes időben” („[в] условном времени”), hanem egy pillanat alatt („[в] одном миге”) jönnek létre, Dryzhakova 1985: 86.

⁸⁴ A lovas álom értelmezési lehetőségeiről ld.: Белов 1985: 91–95.

az Afrikáról szóló álom⁸⁵ és a háziasszony megverésének története⁸⁶, a meggyilkolt öregasszony látomászerű kísértései⁸⁷, valamint a szibériai feltámadás előkészületeként átél látomás⁸⁸ a betegségtől megtisztuló világról. S noha ezek az álmok egymással összefüggenek, a regényben bekövetkező események folyására még sincsenek kihatással (hiszen például maga a gyilkosság az azt megtagadó korábbi, lovas álom ellenére bekövetkezik), külön-külön, valamint az őket összerendező paradigmák folytán Raszkolnyikov sorsának alakulásáról mégis meglehetősen pontos képet adnak.⁸⁹ Így – ahogy

⁸⁵ Az Afrikáról szóló álom interpretációjához ld. a disszertáció utolsó fejezetében bővebben tárgyalt reminiscenciákat és rejtett allúziókat M. Ju. Lermontov *A három páma* című költeményéből.

⁸⁶ A háziasszonyról szóló látomás összevetését Dante „Poklával” ld.: Ветловская 2001: 112–113.

⁸⁷ Bahtyin elemzésében rámutat az uzsorásasszony meggyilkolását újfent megjelenítő álomban arra, hogy azt a *Borisz Godunov* (1830) és a *Pikk dáma* (1833) reminiscenciái hatják át, Бахтин 1979: 195–199. A témával kapcsolatban ld. még: Бем 1936: 50–53; Тамарченко 1974: 32–36; Билинские 1976; Назиров 1976: 89; Мочульский 1980: 238; Альми 1991: 73; Поддубная 1994: 37–38; Тороп 1997: 151–152 és Яценский 2000: 375 munkáiban bemutatott elemzéseket.

⁸⁸ Raszkolnyikov három álmának (a lovas álomnak, a háziasszonyról és Aljona Ivanovnáról szóló látomásnak) történetként kibontakozó szemantikai sorként való értelmezését ld.: Крвоо 1995: 128–130. Részletesen az öregasszony ütését megjelenítő álomról: uo.: 130–139. Az „Epilógus”-beli álom értelmezését ld.: Uő. (Kroó) 1994a: 202–204. Ez utóbbi álom elemzését ld. még: Holquist 1974: 110–111, Szvidrigajlov álmával való összevetésben uo.: 113. A látomás intertextuális vonatkozásairól pedig ld.: Тороп 1997: 146–147, ahol az álom elemzése a Negyedik Evangéliummal, Lázár feltámasztásának jelenetével állítódik párhuzamba, az egyik világból a másik világba való *kijövetel (feltámadás)* motívumának Lázár és Raszkolnyikov alakjára való rárimeltetésével.

⁸⁹ Victor Peppard *The Acoustic Dimensions of „Crime and Punishment” (A „Bűn és bűnhődés” akusztikai dimenziói)* című tanulmányában előtérbe helyezi a parasztló és az uzsorásasszony agyonveréséről szóló álmok, valamint a gyilkosság leírásának vizsgálatát. A kutató meglátása szerint a művészi ábrázolás lineáris kibontásában állandóan növekszik, és mind bonyolultabbá válik a szemantikai jelentéstartalom. A hangalaki struktúra kölcsönös összefüggése e két álomban oda vezet, hogy Peppard szerint az Aljona Ivanovnáról szóló látomás nem egyszerűen a gyilkosság újratemetéseként jelenik meg a regényben, hanem a fakó megölését elénk táró álom és az uzsorásasszony tényleges meggyilkolását ábrázoló jelenet sajátos szintéziséként, vö.: Peppard 1988: 150. Victor Terras *Reading Dostoevsky (Dosztójevszkij olvasása)* című tanulmányában a regény minőségének egységességét és az olvasó érdeklődésének folyamatos fenntartását szintén nem a szűzse kibontásának lineáris fejlődésében látja, hanem inkább minden egyes, soron következő jelenet drámájában és a művészi ábrázolás különleges effektusainak a sokféleségében –, a kutató véleménye szerint ezek látják el energiával a szöveget, vö.: Terras 1998: 54. A *hang* és a *csend* szerepéről a *Bűn és bűnhődés*-ben ld.: Faryno 1991: 309–318; a kettős gyilkosság eseményleírásának hangtalan, „pantomim”-jellegéről pedig ld.: Wasiolek 1964: 68.

arra a disszertáció Felvezetésében utaltunk – a cselekménytől eltérő olyan másféle történetet hoznak létre, amely a főhős új világlátásával, eszméléstörténetével⁹⁰ van összefüggésben.

Mielőtt még Raszkolnyikov álmait tovább jellemeznénk, célszerűnek tűnik az általunk használt irodalomelméleti fogalmakat Wolf Schmid és Vlagyimir Nyikolajevics Toporov elméletének nézőpontjából tisztázni. „Szintagmatikus rend”-nek („синтагматическая упорядоченность”), ahogy mi is utaltunk rá, Wolf Schmid – Jurij Lotman koncepciója nyomán – a szavak láncolatát, érintkezését tekinti, beleértve e fogalom definiálásába a motívumoknak az idősíkon előrehaladó, ok-okozati aspektusban kibomló kapcsolódását (vö.: „смежность слов и временно-причинная связь мотивов”).⁹¹ A „paradigmatikus rend” („парадигматический порядок”) alatt, illetve a „paradigmatizáció”-n („парадигматизация”) a kutató a motívumoknak az idő- és az oksági viszonyokon kívül megvalósuló kapcsolatát érti, vagyis felfigyel az egyes tematikus jegyeknek a hasonlóságon és az ellentétben alapuló ismétlődésére (vö.: „вневременная и внепричинная связь мотивов, повторяемость отдельных тематических признаков по принципу сходства и контраста”). Ezek a tematikus jegyek vagy egységek Schmid felfogásában lehetnek olyan szituációk, szereplők és cselekedetek, melyek az irodalmi szövegben egyetlen paradigmává állnak össze.

V. Ny. Toporov a *Poétika Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления*. „Преступление и наказание” (*Dosztojevszkij poétikája és a mitologikus gondolkodás arhaikus sémái „Bűn és bűnhődés”*)⁹² című tanulmányában szintén rámutat a szintagmatikus és paradigmikus olvasatból kikövetkeztethető jelentés-rétegződésekre, de ő ezt az elméletet már a *Bűn és bűnhődés* mitopoétikai vizsgálatával kapcsolatban fejti ki. A kutató elénk tárja, hogy a mitopoétikai szövegekre rárimeltethető poétikai eljárások, sémák az említett regényben, de más Dosztojevskij művekben is balról jobbra haladó, szintagmatikus láncot alkotó motívumokkal működnek, amelyek egymás mellett, sorban helyezkednek el, úgy, ahogy az a mítoszok illetve a rítusok szövegalkotó folyamatában megvalósul. Az egymással azonosítható, „ekvivalens” avagy ismétlődő motívumok viszont már nem a horizontális síkon, hanem fentről lefelé, a függőleges oszlopban foglalnak helyet. Ekképp a sorok által szabályozott olvasás a *regény elbeszélésének, narrációjának* lenne megfeleltethető,

⁹⁰ Az „eszmélés” fogalmát Dosztojevskij hőseinek feltámadásával kapcsolatban az „eszmélésregény” és az „eszmélésszűzsé” műfaji kérdésköre, valamint a „*nincs hová menni*” („*идти больше некуда*”) motívum interpretációja felől ld.: Kovács 1981a: 27–70 és Uő. (Kovach) 1985: 73–103, 282–283.

⁹¹ Ld.: Шмид 1998: 22–23.

⁹² Ld.: Toporov 1990: 304–326.

míg az oszlopok, vagyis a vertikális tengely a *regény megértését* jelentenék. Toporov elméletében ez a felosztás nemcsak a regénystruktúra rétegződését írja le, de átjárhatóságot biztosít Dosztojevszkij műveinek szerkezeti rétegei között, hiszen elősegíti a struktúra elemeinek szinkronikus, illetve diakronikus aspektusban létrejövő szintézisét.⁹³

A dolgozatban az ilyen egymással következetesen viszonyrendszert alkotó, dinamikusan változó motívumokat Jurij Lotman⁹⁴, Wolf Schmid, Vlagyimir Nyikolajevics Toporov megközelítéséből kiindulva paradigmáknak, azaz egy-egy közös invariánst alkotó komponenseknek fogjuk nevezni. Paradigmát képeznek például Toporov tanulmányából kiindulva a *káosz* ábrázolásához és a *tömeg* motivikus megjelenéséhez kapcsolódó *zajnak* és *nevetésnek* a különböző elemei, úgy a *verés* témáját közvetítő álomtörténetekben – a háziasszony megverését, a parasztló és az öregasszony *agyonverését* elbeszélő álmokban –, mint a regény más, szintén „eseménytelenek” tűnő helyein (ld. Raszkolnyikov lázas fantáziálásait vagy beteges rohamoktól gyötört tévelygeseit Pétervár utcáin). Hasonlóképpen paradigmának nevezhető Kroó Katalin: *Семантические параллелизмы в романах Ф. М. Достоевского. „Вечный муж” и „Преступление и наказание”* (*Szemantikai párhuzamok F. M. Dosztojevszkij regényeiben – „Az örök férj” és a „Bűn és bűnhődés”*) című cikkében⁹⁵ az *ütés*, illetve Jahl Katrin a *Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции* (*Raszkolnyikov álmai a mitopoetikai tradíció perspektívájából*) című tanulmányában⁹⁶ a *kínckeresés* köré rendezett motívumoknak és elemeknek az összessége, azok kapcsolódási módjainak és folyamatában megragadott jelentésmódosulásainak a csoportosulása. Ennek megfelelően a paradigma elemei egy sajátos időbeli kifejtési törvény szerint rendeződnek össze, mely nem a határosságán alapul.

Összegezve az elméletet, elmondhatjuk, hogy nézetünk szerint a paradigmák, szemben az időben előrehaladó, oksági viszonyon alapuló lineáris eseménykibontással, Raszkolnyikov álmaikat a közös jelentéstartalom, a szemantikai analógia révén rendezik egymás mellé. Az álom jeleinek és jelentő egységeinek vertikális leképzését a szöveg működésének mindkét

⁹³ Vö.: Uo. 320.

⁹⁴ A Schmid által használt definíciókat vö.: Лотман 1971: 102–119, 120–243, 243–250, az alábbi fejezetekben: *Конструктивные принципы текста (A szövegalkotás elvei)*; *Элементы и уровни парадигматики художественного текста (A művészi szöveg paradigmaszintjei és elemei)*; *Синтагматическая ось структуры (A struktúra szintagmatikus tengelye)*.

⁹⁵ Кроо 1995.

⁹⁶ Яхл 1995: 55–100.

státusában: szüzsés és szemantikai aspektusában is elvégzik. Éppen ezért a paradigmáknak is – a szöveg működéséhez hasonlóan – a *cselekményes (szüzsés)* és a *szemantikai* jellegét különböztethetjük meg.

A *cselekményes paradigmák* és elemeik véleményünk szerint többszörös idő- vagy térbeli vetületben jelennek meg, azonos vagy hasonló történetek, történeti elemek, situációk ismétlődéseként. Gondoljunk például az álomokban sorozatosan visszatérő *életben maradás* problematikát megszólaltató szüzsés paradigmára. Vagy ahogy utaltunk rá, az *ütés* cselekményesen megformált analóg eseményei, mint például a gyilkosság próbaútja, majd előzetes megálmodása egy ló agyonverésének történeteként, Aljona Ivanovna és Lizaveta megölése, Raszkolnyikov Szonyának tett vallomásjelenete a „magamat öltem meg!” (493, 322) felkiáltással, mind-mind ugyanannak az invariáns (situációs) paradigmának a részeit alkotják, és a gyilkosság újból és újból felbukkanó témájának a kifejtésébe tagolódnak bele közvetlenül, az ölés megtörténte témájának vagy bizonyos eseménytörténeti mozzanatainak az előhívásával.⁹⁷ A *szemantikai paradigmák* viszont lehetővé teszik a motívumok, a témák (például *gyilkosság* és *áldozathozatal, erőszak* és *részvét*), valamint a hősök (például az álomban és az azon kívüli valóságvilágban szereplő Raszkolnyikov és a hasonmásalakok: így Szvidrigajlov és a főhős, a főhős és Lizaveta vagy Aljona Ivanovna) egymásnak való megfeleltethetőségét elsősorban a poétikai, de a mitológiai, a folklór és a pszichológiai sajátosságok figyelembevételével is.⁹⁸ Látható tehát, hogy az álombokból ismert szemantikai

⁹⁷ A gyilkosságok és az ütések kibontását tematikusan jegyző *ütés-verés* motívumok és cselekményes elemek összegegyeztetetőségét, egyetlen közös paradigmába való sorolását az orosz nyelvi logika eleve lehetővé teszi, hiszen az „ütni” („бить”) szó tövét egészében tartalmazza a „megölni” („убивать/убить”) ige.

⁹⁸ A hasonmásságról ld. Holquist 1977: 76. A hősök átváltozásáról a *Bűn és bűnhődés*ben ld.: Torop 1988: 85–96. A kutató Raszkolnyikov alak kibontásához kötötten megállapítja, hogy Napóleon szerepét a hős explicit módon, Lázárt és Krisztust implicit módon formálja meg, és csak a végkifejletben dől el, hogy a krisztusi alak dominál majd a másik kettő felett. Torop szerint Marmeladov Noé és Krisztus megtestesítője a regényben, Szvidrigajlov Krisztus és Júdás alakvariánsának megfeleltethető, míg Razumihin Krisztus kedvenc tanítványa, Szonya pedig Mária Magdolna, Krisztus és Lázár figuráját fűzi egybe, Topon 1988: 89 és Uő. (Torop) 2006: 517–518. Raszkolnyikov hasonmásalakjairól ld. még például: Wasiolek 1964, a Marmeladovval való párhuzamról ld. uo.: 64, a Szvidrigajlovval való megfeleltethetőségről a térbeli attribútumok és az álomlátás révén ld. uo.: 82. Szvidrigajlov és *A pikk dáma* főszereplője, Herman második álmának összevetéséről ld.: Toponov 1995: 220. Katyerina Ivanovnáról a „Raszkolnyikov emocionális hasonmása” („эмоциональный двойник Раскольников”) szerepkörben ld.: Касаткина 1994: 83. Míkolkáról, aki a főhős „népies hasonmás[át]” („народный двойник”) testesíti meg a regényben ld.: Борисова 1996: 70–74. Arról, hogy Raszkolnyikov profán gondolatai hogyan oszlanak meg a hasonmásai között ld.: Torop 1997: 83–103, 161–165. Napóleonnal mint Raszkolnyikov „történelmi hasonmás[áról]” („исторический двойник”) ld.: Мельник 1985:

paradigmák a *Bűn és bűnhődés* szövegének egészét hatják át, újabb és újabb jelentésaspektusokat hozva mozgásba a regény és a szereplők alakjának értelmezésében, más-más kapcsolódási pontokat jelölve ki az interpretációban.

2. A lovas álom különleges jellege

„[A lovas álom] Raszkolnyikov egész eljövendő drámájának a magja.”
(Maria Woodford *Сновидения в мире Достоевского*; ford.: Sz. A.)⁹⁹

A lovas álom strukturális vonásait tovább tanulmányozva, az álomtípológia meghatározása folyamánként az alábbi fejezetrészen egy újabb jellegzetesség bemutatását állítjuk középpontba. A lovas álom különleges jellegéből fakad, hogy a látomásban megformálódó történetek közepette rég elfeledtnek hitt emlékképek bukkannak fel Raszkolnyikov múltjából. Így az álom eseményvilága már eleve két síkon ragadható meg: ismeretes az ún. „beépítő” álom, mely magába építi, azaz felszínre hozza az emlékképeket, és létezik az emlékképeknek mint „beépített” szövegeknek az eseményvilága, mely az álomban szereplő gyermek Raszkolnyikov korábbi élményeit eleveníti fel, például a kocsmától való félelmet, az ostor alatt szenvedő lovak látványát és – többek között – az őt féltő szülő keze megragadásának a gesztusát. Példaként hadd hozzunk egy idézetet: „ismeri ezeket, sokszor látta, ahogy a tetejést rakott fás- vagy szénásszekérrel kínlódnak, kivált, mikor megrekednek a sárban, keréknyomban, és a muzsik kegyetlenül csapkodja őket az ostorral, sokszor egyenesen a szájukat, szemüket tüti – jaj, de sajnálta mindig szegény lovacskát, majdnem elsírta magát, a mamája többnyire el is vezette az ablaktól”. Ehhez képest az álom cselekményvilága a következőképpen néz ki. A kocsmá előtt összeverődött részeg tömeg Mikolka vezetésével dühödöt kiméletlenséggel agyonver egy megrakott szekeret megmozdítani nem tudó, kivénhedt lovat. A látvány tanúja, egy megrémült kislány (Raszkolnyikov) kétségbeesetten igyekszik keresztültörni a sokaságon, hogy megmentse a ló életét. Késve érkezik. Átöleli a kimúlt állat fejét, csókokat hint rá. Majd öklével Mikolkára, a ló gazdájára támad, de édesapja ekkor megtalálja és elhúzza onnan. Raszkolnyikov felébred.

230 és Eikeland 2000: 89; a napóleoni idea dinamikájáról ld.: Knapp 1986: 31–41. Dunya és Szonya alakmegfeleltethetőségeiről a bibliai kontextusban ld.: Назиров 1974: 208; a Luzsin, Szonya, Szvidrigajlov hasonmás-alakiségéről ld.: Мочульский 1980: 236, 244, 250.

⁹⁹ Ld.: Вудфорд 1999: 140.

A lovas látomás cselekménye nemcsak megidézi, hanem szervesen egymásba is illeszti a korábban feltörő, az álombeli történesekkel dialogizáló viszonyban lévő emlékképtöredékeket. Ahhoz, hogy láthatóvá válják ennek következetes felépítése, az alábbiakban bemutatjuk az álomban megjelenő legfontosabb emlékképzéseket.

1) „Valahányszor apjával erre járt, és elment előtte [ti. a kocsmá előtt], mindig valami rossz érzés, sőt félelem fogta el. Olyan sokan voltak ott mindig, és ordítottak, röhögtek, szitkozódtak, meg csúnyán, rekedten daloltak, még verekedtek is. És félelmetes, részeg alakok lődörögtek a kocsmá körül. Ha ilyennel találkoztak, ő szorosan az apjához bújott, és egész testében reszketett.”

2) „Ők hárman – apjával, anyjával – minden évben kétszer elmentek a templomba, mikor gyászmisét mondtak ott a nagynyjáért, [...] volt egy öcsikéje, [...], ő ájtatosan, szertartásosan keresztet vetett ott a sírnál, aztán lehajolt, és megcsókolta a hantot.”

3) „Sokszor elnézte, szerette ezeket a hatalmas lovakat, hosszú a sörényük, vastag a lábuk, és nyugodtan, kimérten lépnek – egész halom árut visznek, és nem is erőlködnek, mintha könnyebb volna nekik teherrel, mint anélkül.”

4) „Ismeri ezeket, sokszor látta, ahogy a tetejést rakott fás- vagy szénásszekérrel kínlódnak, kivált, mikor megrekednek a sárban, keréknyomban, és a muzsik kegyetlenül csapkodja őket az ostorral, sokszor egyenesen a szájukat, szemüket üti – jaj de sajnálta mindig szegény lovacskát, majdnem elsírta magát, a mamája többnyire el is vezette az ablaktól...”

A disszertációban a témakibontást és cselekményfolyamatot, narrációt, műfajt és a nyelvi szövegsemantikát érintő aprólékos poétikai elemzés során igyekszünk majd bizonyítani, hogy az egymást követő emlékképekből kirakható történet és annak elemei (melyek szinte teljesen azonosak az őket beépítő lovas álom cselekményvázával és strukturális elemeivel) már-már részletekbe menő pontossággal előrevetítik a látomásban később bekövetkező események sorát.¹⁰⁰ E megfelelések alapján az emlékképek beágyazása nagyon fontos funkciót tölt be az álmodás folyamatában: a múltbéli, álmon kívüli valóság egy-egy darabjának felidézésével olyan várakozási háttér jön létre, melynek alapján a régmúlt történesek bekövetkeztét várjuk – immáron az álom kiterjedtebb eseményvilágában. Annál jelentősebbnek tűnnek fel az eltérések, az a tény, miszerint az emlékképek alapján várható

¹⁰⁰ A továbbiakban, amikor külön egységekként kezeljük majd az álmot és benne az emlékeket, „álom”-ként azt a megjelenített világot értelmezzük, mely megkülönböztetetten különbözik az emlékképektől.

esemény(-részlet) helyett sokszor egy attól eltérő cselekményelem jelenik meg. A transzformációk egy példáját a következőképpen szemléltethetjük.

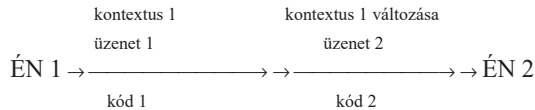
Az emlékek tanúsága szerint – ahogy azt fentebb már láttuk – a gyermek Raszkolnyikov az ütések alatt kínlódó lovakat csak az ablak mögül figyeli, s bár sajnálja őket, hagyja, hogy édesanyja elvezesse őt e megrázó látványtól. A lovas álom valóságában zajló események közepette viszont már közvetlen szemtanúként képes kirántani magát édesapja s a segítségére siető asszony kezéből, hogy minden erejét megfeszítve a fakó védelmére keljen. A példával azt szeretnénk érzékeltetni, miszerint az emlékképek és az álombeli valóság egymás mellé rendezése eredményeképpen hangsúlyossá válik az az eltérés, amely az emlékek által megrajzolt gyermek Raszkolnyikov alakját megkülönbözteti az álombeli Raszkolnyikov alakjától. Úgy gondoljuk, az emlékek felelevenedésének köszönhetően válik lehetővé a *Bűn és bűnhődés* főszereplője számára az álomban, hogy a múlt képeivel szembesülve ismét átélje azokat, s majd az álombeli történéssor egy későbbi pontján újraértelmezve őket, más-más magatartásformák kipróbálásával változtasson menetükön, fordulópontot állítva be a cselekményben. Jelen esetben a transzformáció lényege a hős reakciójában ragadható meg, melynek révén a látomásban szereplő alakok relációja (az emlékekből felelevenedő kisfiú és az álom cselekményvilágának gyermek Raszkolnyikovja) véleményünk szerint üzenetet: az ölés elutasítását és a részvét kinyilvánítását, az áldozat megsegítésének lehetőségét közvetíti az álmodó Raszkolnyikov számára.¹⁰¹ Ekképp az ÉN1→ÉN2 közötti belső kommunikáció¹⁰² megkettőződik, létrejön az ÉN1→ÉN2→ÉN3 (az emlékekben szereplő *kisfiú* → az álom cselekményében részt vevő *gyermek* → az álmodó *felnőtt* Raszkolnyikov) közötti, immáron

¹⁰¹ Az üzenet lényegét a „Ne ölj!” tiltásban ragadhatjuk meg, melynek megértése a felébredő Raszkolnyikovnak az álom utáni fantáziálásában mintegy az üzenetre adott válaszként nyilatkozik meg.

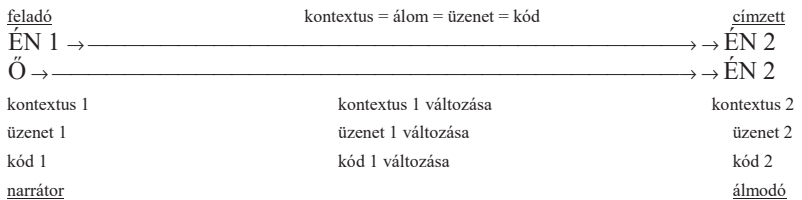
¹⁰² A belső kommunikáció – „párbeszéd önmagammal” – célja, ahogy ez közismert, lehet az emlékeztetés (ld.: emlékképek Raszkolnyikov álmában, „mnemotechnikai” funkciók, ld.: Lotman 1994: 35), illetve valamely belső állapot megvilágítása (jelen esetben ez az álomképek segítségével történik). Bár az ÉN→ÉN rendszerben az információhordozó lényegében ugyanaz marad, a közlemény a kommunikáció folyamatában az ÉN→Ő rendszerrel ellentétben átalakul, és új értelmet nyer. Beiktatódik egy kiegészítő, második kód, így az ÉN→ÉN kommunikációban átadott üzenet nem válik felesleges ismétléssé, hanem valamilyen kiegészítő, új információval gazdagodik. Így az eredeti közlemény minőségileg megváltozik. Ennek következtében maga az ÉN átalakul, ekkép a befogadó második ÉN funkcionálisan a harmadik személyhez kezd hasonlítani, Lotman 29–44.

háromszemélyes, majd a felébredő, az álmát értelmező Raszkolnyikov (az álmon kívüli valóságban cselekvő hős) „megjelenésével” a négysemélyes kommunikáció.¹⁰³

¹⁰³ Folytatva az előző jegyzetpontot – látjuk, hogy az álom sokrétű jelrendszerével és szimbolikus képeivel közlő funkciót teljesít, azaz új, eddig még ismeretlen információk közvetítésére hivatott, miközben kommunikatív viszonyt hoz létre az információt küldő feladó és az üzenetet vevő címzett között. Lotman a kultúra rendszerében értelmezi a korábban említett kétkommunikációs modellt, az információátadás két lehetséges módját megkülönböztetendő (vö.: ÉN→Ő és ÉN→ÉN kommunikáció). Az első esetben az „ÉN” az üzenetátadás szubjektuma, az információhordozó, az „Ő” pedig az objektum, az ismeretlen közlemény címzettje. A kutató meglátása szerint az ÉN→ÉN típusú kommunikációban „paradoxnak tűnhet, hogy a szubjektum saját magának ad át olyan üzenetet, amely már ismert számára”, Lotman 1994: 17. A kultúra rendszerében naplók, feljegyzések, fejtegetések, szövegek, beszédek tanúskodnak az információátadás e típusának kétségelentül fontos jelenlétéről. S bár az ÉN→ÉN rendszerben az információhordozó lényegében ugyanaz marad, ahogy az előző jegyzetpontban már megvilágítottuk, a közlemény a kommunikáció folyamatában az ÉN→Ő rendszerrel ellentétben átalakul, és új értelmet nyer. Az elmondottakat Lotman a következő ábrával szemlélteti:



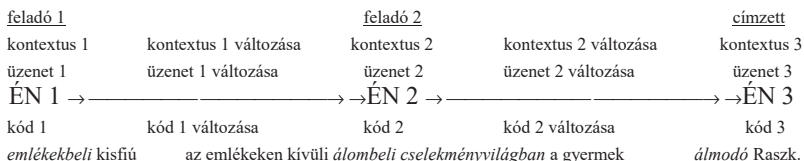
Raszkolnyikov álmát elemezve úgy gondoljuk, hogy a Lotman által felrajzolt ábra némi változáson megy keresztül. Bár a látomás leírása folyamán egyes szám harmadik személyű narrációval találkozunk, az valójában egy mélyen átélt, személyes létélményeken alapuló szubjektív, egyes szám első személyű, az álom jellegéből fakadóan önmegszólító-önkifejező beszédmódot takar. Mivel a narrátor egyes szám harmadik személyű alakja az „Ő”-nek feleltethető meg (az Ő mesél nekem), a lotmani ÉN→Ő viszony mentén leírt kommunikáció (ÉN közlök információt az Ő-nek) Ő→ÉN modellé alakul át. Ha viszont az önmegszólító közlésformát tekintjük mérvadónak, a kommunikáció jellege az ÉN→ÉN típus mentén írható le. A fenti lotmani ábra tehát véleményünk szerint a következőképpen módosul.



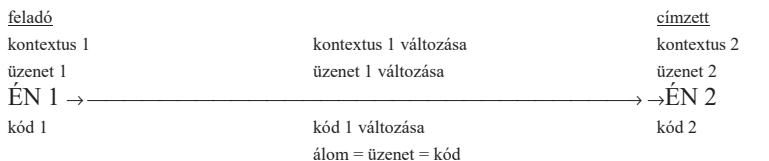
Lotman ugyanakkor rámutat, hogy az álom képeinek nyelve a kommunikáció folyamatában egyfelől ismert, másfelől ismeretlen, még rekonstruálandó jelek halmazát képezi, ezért ezek szintagmatikus és paradigmatiszmas olvasata az álom üzenetét és nyelvezetét „kód-szöveggé” avatja. (Vö.: „A szöveg ködként funkcionál, ha nem új információt ad, hanem átalakítja a tudatunkban már meglévő ismereteket, és lefordítja ezeket a jelentések új nyelvére”, Lotman 1994: 32–33). Mivel pedig az egyes szám harmadik személyű narráció formálissá válik és „ál”-beszédmódnak minősül, a történések mögött meghúzódó elbeszélő személye kérdéses, titokzatos, meghatározhatatlan lesz: differenciálódik. A narrátor kiléte viszont azért nagyon fontos, mert alakjában az álomképekből áradó üzenetet feladó személy (Raszkolnyikov alakjának) a megfejtéséhez juthatunk közelebb. (Az elbeszélő alakjának megsokszorozódásáról, a narratív „maszkok” jelenlétéről a szövegben ld.:

Drozda 1981: 261–262. Míg a puskinii szövegben az elbeszélők alakja, ha rejtetten is, de többé-kevésbé felismerhetően elkülönül, addig a dosztojevskijji szövegben a narrátorok személye jóval koncentráltabb formában van jelen.) Vizsgálódásaink során arra a következtetésre juthatunk, hogy a narrátor alakja három különböző kommunikációs helyzetben képzelhető el.

1) Elbeszélő lehet a kislívúvá „változott” Raszkolnyikov, aki az általa megélt történesek felelevenítésével (Id.: emlékek) próbálja meg figyelmeztetni az álmodót. Sajátos kommunikációra és érdekes alakbéli megkettőződésre figyelhetünk fel itt.



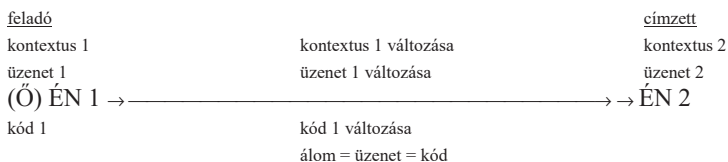
2) Narrátorként jelenhet meg a felnőtt Raszkolnyikov, hiszen az álom képei az ő tudatalanjából kerülnek elének. Az álomképek rendszere jelek sorozata, melyek maguk is egy önálló, kódrendszereket működtető szimbolikus nyelvet, ennek segítségével pedig önálló szöveget hoznak létre. S mivel az álom nyelvének és szövegének generátora csakis az álmodó lehet, így tételezhető ő saját elbeszélésének elbeszélőjeként.



<u>narrátor</u>	<u>álmodó</u>
<i>az álmodó felnőtt Raszkolnyikov tudatalanja</i>	<i>az emlékképeit álmában felidéző Raszkolnyikov</i>

Lotman rámutat, hogy az autokommunikáció sajátos formáinak kérdése régóta foglalkoztatja a kutatókat. L. Sz. Vigotszkij például e különleges nyelvet, mely funkciója szerint speciálisan belső kommunikációra hivatott, „belső beszédnek” nevezi. A kutató elképzelése szerint a belső beszédet a „vokalizáció hiánya különbözteti meg gyökeresen a külső, hangos beszédétől”. Véleménye szerint a belső beszéd alapvető ismertetőjegye a némaság, hangtalanság, mely tulajdonságának kialakulása összefügg az „egocentrikus beszéd evolúciójával”, Виготский 1934: 285–292.

3) Egy másik strukturális szinten konkrétan tölti be a narrátor szerepét a regény egész narratív strukturájában jelen lévő elbeszélő, aki utal arra, hogy Raszkolnyikov „borzalmas álmot látott”.



<u>narrátor</u>	<u>álmodó</u>
<i>a narratív strukturában jelen lévő elbeszélő</i>	<i>az álmodó Raszkolnyikov</i>

A fentiek mellett disszertációmban szeretnék rámutatni, hogy az emlékképek által elmesélt történet főbb elemei – mint például a *gyilkosság*, az *áldozathozatal* és *együttérzés* motívumai – megjelennek az álmot követő valóságban is, úgy a felébredést kísérő fantáziálásban (ld.: „– Hát lehet az, hogy én baltát fogok, és rávágok a fejére, szétzúzom a koponyáját”), mint a gyilkos tett elkövetésekor (ld. Aljona Ivanovna és Lizaveta megölését). Későbbi álmaiban, melyekben Raszkolnyikov részlegesen, majd szinte teljességgel visszaidézi a regényvilág valóságában már lezajlott gyilkosságot, a visszaidézés (a regényi cselekményidő valóságára való emlékezés) a lovas álomtól eltérően úgy zajlik majd, hogy egy félig-meddig fiktív (a már lezajlott eseményeket nem „élethűen” tükröző), Raszkolnyikov alkotó fantáziáján keresztül létesülő (álombeli) valóságkép körvonalazódik. Emlékképek, álmok és a valóság folyamatos váltakozása a regényben a létélmény mellett a múlt és a jelen olyan egyidejű megélését, majd értelmezését jelenti Raszkolnyikov énkeresésének a folyamatában, mely a főhős éppen adott világlátási szempontjainak a leképezésével¹⁰⁴ azon kívül, hogy sejteti, bizonyos szinten meg is határozza jövőjének és így világgépének lehetséges alakulását –, úgy Raszkolnyikov, mint a *Bűn és bűnhődés*t olvasó befogadó számára.

Az eddigieket összefoglalva elmondhatjuk, hogy a lovas álom tartalmilag és szerkezetileg azért érdekes, mert benne párhuzamba állítódik Raszkolnyikov múltja (ld. a kisgyermeket, aki a lóval történő eseményeket figyeli) és régmúltja (az álombeli történetek idején felelevenedő még korábbi emlékek), s mindez az álomvilág eseményein kívül eső cselekményvilágra vonatkoztatható. Az álom hősei – a parasztló, Mikolka és a kisfiú – bizonyos szinten megfeleltethetők az álmodó Raszkolnyikovnak, ugyanakkor az álom valóságában lezajló fő esemény cselekményes és motívikus síkon Raszkolnyikov jövődombeli tetteire, a gyilkosságra utal előre. Az álom tulajdonképpen így Raszkolnyikov alakjának kibontásában négy szakaszt köt egybe: 1) az emlékekből kibontakozó gyermek Raszkolnyikovot, 2) az álom valóságának gyermek Raszkolnyikovját, 3) az álmodó felnőtt Raszkolnyikovot, valamint 4) a gyilkosságra előretekintő, s e tettet előre megtagadó Raszkolnyikovot. A gyilkossághoz vezető álmot viszont motívikusan a későbbi Raszkolnyikov-álmok idézik majd fel. Így az alakkibontás megjelölt szakaszaihoz 5) a

¹⁰⁴ Gondolhatunk itt például arra, hogy a lovas álomban szereplő Mikolka, parasztló, kisfiú, édesapa, valamint a tömeg (legények, öregember, a gyermek Raszkolnyikovot megfogó asszony), de még az emlékképekben megjelenő édesanya is a főhős világlátásának különböző „szeteit” képviselik. Ezáltal a lovas álom az álmot értelmező, a gyilkosság gondolatát hol elfogadó, hol elutasító Raszkolnyikov meghasonlottságát a különféle énalakváltozatokban többszörösen leképezi, a hős így újra és újra megütközik önmagával.

gyilkos, majd 6) a tettét álmában visszaidéző (újrateremtő) Raszkolnyikov alakmegformálása is közvetlenül hozzátartozik. Az elmondottakhoz még érdemes hozzátennünk, hogy a Raszkolnyikov jelenének, múltjának és régmúltjának megidézésén alapuló párhuzamképzés és egymásra vonatkoztatás mint folyamatos váltások sora válik megfoghatóvá a regény vizsgált szövegrészében, mely struktúra poétikai ábrázolása – a jobb áttekinthetőség kedvéért – szemantikai láncolatként rögzíthető az alábbiak szerint: Valóság (a regény álmon kívüli cselekményvilága mint valóság) → Álom (az álom emlékeket leválasztó valóságvilága) → Emlékkép (az álmon belül felidéződő emlékek) → Valóság (a regény álmon kívüli valóságvilága).¹⁰⁵ Hogy világosabb képet nyerjünk arról, hogyan is megy végbe a valóságretegeknek ez a folyamatos egymásba csúsztatása, egy eseménynaptárban rögzítettük a lovas álom cselekményvázát bizonyos kommentárokkal. Az eseménynaptárt az alábbi vázlatpontok alá tördeltük: Valóság, Álom, Emlékkép az álomban.

Eseménynaptár a lovas álomhoz (Tipográfia)

1. Valóság (65–66):

Raszkolnyikov rákanyarodik a Szigetekre. A kifőzdében vodkát iszik, pirogot eszik, majd az italtól elgyengülve a Petrovskij-szigeten letér az útról, bemegy a bokrok közé: lefekszik a fübe és elalszik.

2. Álom (66):

„Raszkolnyikov borzalmas álmot látott [...]” – Az álmodás kezdete. Ünnepnap van, estefelé, borús idő és tikkasztó levegő. Raszkolnyikov hétéves gyermek, édesapjával kézen fogva sétálni indul. Egy kocsmához érnek.

A főhős álma már felütésében is realiztikus – gondoljunk csak az álom eseményeit bevezető környezetrajzra! Ez a jelleg azáltal válik fokozottan jelentőssé, hogy az álomvilág valószerűsége kihát az álmon kívüli (az álmot követő) valóság érzékelésére, de leginkább a

¹⁰⁵ A regényben több helyen találkozunk fantáziaképekkel és beteges lázalmokkal, melyek a főhős tudatában szinte már álomképekként jelennek meg. Az elbeszélő szerint ilyenkor csak „fantáziálásról” van szó, semmiképpen sem „valódi” álmokról – ezeket fantáziaképeknek nevezzük. Míg tehát – ahogy arra a disszertáció I. fejezetében utaltunk – a regénybeli valóság összeszövődő fantáziaképekkel és lázalmokkal telített, Raszkolnyikov lovas álmát a valóság elemei fonják át.

jövendő értelmezésére. Raszkolnyikov az álombeli történeteket a jövőben a regény cselekményvilágában elkövetendő tetteire utalja: „– Űristen! – kiáltott fel. – Hát lehet az? Hát lehet az, hogy én baltát fogok, és rávágok a fejére, szétzúzom a koponyáját... ragadós meleg vérben csúszkálók... záratok török fel, lopok és reszketek és bujkálok, úgy véresen... a baltával... Uram! Hát lehet az?”

3. Emlékkép az álomban (66):

„Valahányszor apjával erre járt [...]” – Gyermekkori emlékek felidézése az álomban látott ivó hatására. A kocsmát figyelve a kisfűn mindig valamiféle homályosan rossz érzés uralkodik el. Fél, reszket, és szorosan apjához bújjak az ittas tömeg zsvajva elől. Részeg kiabálás, dal, szitkozódás, nevetés. Kép a kocsmá pontos elhelyezkedéséről, az előtte feketén kanyargó út a temetőt és a templomot kerüli meg.

Az emlékkép kettős természetű: tartalma szerint feleleveníti a múltbéli álmon kívüli valóság egy darabját azzal, hogy megtörtént eseményeket idéz fel; ha viszont működési mechanizmusát tekintjük, az álom egészéhez válik hasonlatossá, mivel hirtelen felbukkanva a tudat mélyéről, rég elfeledett érzéseket, benyomásokat, gondolatokat közvetít. Az álomban ezek a Raszkolnyikovban már megfakult emlékképek kiszínesednek, megelevenednek, újra élteletelnek meg.

4. Álom (67):

„És most, álmában ezt látja: [...]” – Édesapjával a temető felé vezető úton lépdel, amikor a kocsmá előtt elhaladva (itt is félve tekint az ivóra) szokatlan látvány ragadja meg a figyelmét: népes gyülekezet tódul ki a kocsmából és egy furcsa társzekér körül csoportosul. Ordítózás, lárma, részeg nóta, balalajka.

A tömeg arculatának megfestése mind az emlékképekben (3. pont), mind pedig az álombeli történés síkján néprajzi pontossággal ihletett, s ez igencsak emeli az álom realitást tükröző értékét.

5. Emlékkép az álomban (67):

„Sokszor elmézte, szerette ezeket a hatalmas lovakat, hosszú a sörényük, vastag a lábuk, és nyugodtan, kimérten lépnek [...]” – A jókora társzekér képe ismét beindítja az emlékezés folyamatát. Az igáslovak.

6. Álom (68):

„De most, miért, miért nem, a nagy szekér elé sovány kis sárga parasztlovacska van fogva [...]” – „Hatalmas társzekér ↔ sovány gebe” ellentét.

Egy fél mondat erejéig visszatér az álombeli cselekmény, mely bár egyedi és egyszeri történetet mesél el, mégis megismételni látszik az emlékképekből ismerős eseményeket: így az édesapával megtett sétákat, a kocsmá előtt összeverődött részeg tömeg és a megrakott társzekér elé fogott sovány ló látványát, a későbbiekben pedig a megrekedt lovat kíméletlenül ostorozó muzsik képét (7. pont). Mint látjuk, a valóság alapjaira helyezett lovas álomból hiányzik az álmokat többnyire jellemző túlzás és fantasztikum; a zavart keltő képek és témák gyors, következtelen, váltakozása, „ködös” ábrázolása; hiányoznak az elnagyolt tér- és időelemek. S bár Raszkolnyikov maga minősíti álmát „zavarosnak”, az mégiscsak elveszíti álomszerű voltát, s inkább a valóság illúzióját kelti.

7. Emlékkép az álomban (68):

„[...] ismeri ezeket, sokszor látta, ahogy [...]” – „Társzekér ↔ gebe” ellentét helyett: „igásló ↔ gebe” kontraszt.

A mondat második felétől az emlékkép feleleveníti a keréknyomban, sárban elakadt parasztlovak és az őket dühösen ütlegelő muzsik alakját, aki ráadásul többnyire a fejüket, szemüket és szájukat ostorozza. Az ablak mögött álldogáló kisfiú a sajnálatától már-már sír, amikor is édesanyja elvonja az ablaktól.

8. Álom (68):

„De most egyszerre nagy lármát hall: [...]” – Ittas tömeg, kiabálás, zaj, nevetés.

A kocsmá előtt összeverődött részeg csődület Mikolka vezetésével agyonver egy társzekeret elvontatni képtelen gebét. A gyermek Raszkolnyikov igyekszik keresztültörni a sokaságon, hogy a kemény ütlegektől, ostorcsapásoktól védje a ló életét. Már csak a kimúlt állathoz érkezik. Ekkor öklével a ló gazdájára támad, de édesapja utoléri és elvezeti onnan. Raszkolnyikov felébred.

9. Valóság (72):

„Verejtékben ázva ébredt [...]” – Felébredés. Zilált fantáziálás az uzsorásasszony megöléséről: Raszkolnyikov fejszével üti a vénasszony fejét, ruhája csupa vér, reszket stb. A gyilkosságot élénken ecsetelő képek hatása miatt a főhős nem bírja elviselni az ölés gondolatát.

Visszatérünk a valóságba, mely zaklatott, zilált, gyorsan pergő szélsőséges fantázia-képeivel inkább tűnik egy álom folytatásának, mint a valóságban bekövetkező események hiteles ábrázolásának. Álom és valóság jegyei tehát ismételten felcserélődnek, de most már nem az álom vesz fel realiztikus vonásokat, hanem a valóság ölti magára az álom jellegét. Raszkolnyikov felkiáltásában ugyanakkor (ld.: „Uram, Istenem, mutasd meg az utamat, és megtagadom ezt az álmot!”) az „álom” szó inkább a lázas fantáziaképekre és a gyilkossággal kísértő gondolatokra (azaz az álmon kívüli valóságra) vonatkoztatható, semmint magára a lovas álomra.

10. Valóság (73):

„Felállt, és csodálkozva nézett körül [...]” – Útkeresés, Raszkolnyikov elindul a T... híd felé. Tagjait alig bírja emelni, mégis egyre könnyebben lélegzik. Fohász.

Ez a rész a zilált fantáziaképek (9. pont) és az álmon kívüli, immáron „kitisztult” valóság (11. pont) határmezsgyéjén fekszik. Raszkolnyikov öntudatra ébredése éppen itt, e kétféle valóság köztes szakaszában megy végbe. A hős térbeli mozgása: a hídon való átkelés a Szigetekről (az álmodás és álom teréből, 9. pont) a város irányába (az álmon kívüli „kitisztult” valóság terébe, 11. pont) e kétféle valóságot köti össze.

11. Valóság (73):

„A hídon ment nyugodtan, csendesen nézte a Névát [...]” – Alkony, szabadság.

Ha a Raszkolnyikov által bejárt utat: Valóság (lázálmokkal terhes) → Álom → Valóság (kitisztult, öntudatra ébredés) körként jellemezzük, melynek ívén a hős öntudatra ébredésének folyamata zajlik, akkor ez a kör a kitisztult, lázálmoktól mentes valóság megtalálásával zárul. Itt megszűnik a beteges lelkiállapot (vö.: 1. pont), és eltűnnek a zilált fantáziaképek is. (vö.: 9. pont): „Megszabadult a varázslat alól, az igézetből, bódulatból, megszabadult a kísértéstől!”¹⁰⁶

¹⁰⁶ Valóság → Álom → Emlék viszonyát a következő ábrával részletezhetjük és összegezhethetjük:

I. Bevezetés: 1. V 1.

II. Tárgyalás: 2. Á

3. E (=V 2.)

4. Á

5. E (=V 2.)

6. Á

7. E (=V 2.)

8. Á

Jelmagyarázat:

V: valóság

Á: álom

E: emlék

Magát az álmot a látomáson kívüli valóság képei keretezik. (V 1./3.)

Az álmon belüli emlékek megidézik e reális életet. (E=V 2.)

3. Emlékek az álom szövegében

„Dosztojevszkij szerint az álmok valós életünknek, szívünk életének igaz oldalát mutatják meg.”

(Maria Woodford *Сновидения в мире Достоевского*; ford.: Sz. A.)¹⁰⁷

Fenti kifejtésünk alátámasztása végett vizsgáljuk meg az emlékképek azon részleteit, amelyek az álom és a valóság viszonyának a kiépítésében szembetűnően fontos szerepet játszanak! Először is azokat az emléktöredékeket tekintjük meg, amelyek az álom világának a részletezés nélküli leírásait mögöttes jelentéstartalommal töltik fel!

Ilyen például a „muzsik” megjelenése az álom szövegében. A kisfiú emlékein keresztül az olvasó tudatában a lovakat ütlegelő muzsikok negatív szereplőkként rögzülnek, így a *muzsik* felidézése a gebével kapcsolatos események taglalása előtt önkéntelenül is a már meglévő asszociációt hívja elő. Ezt erősíti az emlékképpel szinte azonos kocsmaleírás, mely szerint a kocsmából kiáramló részeg muzsikok reszkető félelmet váltanak ki a gyermek Raszkolnyikovból. A ló gazdája, Mikolka e részeg muzsikok közül való, így amikor neve mellett a szövegben feltűnik az „ostor”, mely korábban erőfölényt és hatalmat biztosító eszközként tűnt fel a kisfiú nézőpontja szerint, a befogadói tudat (mely a gyermek nézőpontját ábrázoló elbeszélői látásmódhoz közeli) Mikolkában egy olyan ember tulajdonságait sejtí, aki akaratának érvényesítése érdekében nem riad vissza a kíméletlen módszerek alkalmazásától.¹⁰⁸ Később ezt a megérezést igazolja a szöveg: „Kezébe veszi az ostort, előre *élvezi*, hogy megcsapja majd a fakót.”

Az ablakban szemlélődő kisfiú szívében „sajnálát” ébred az ostorcsapások alatt kínlódó lovak iránt. A gyermeknek a sajnálatra, azaz a részvételre és együttérzésre hajló attitűdje az álomban és az álmon kívüli regényvilágban az *áldozathozatal* motívumává fejlődik, mely a felnőtt Raszkolnyikov énkereső–megismerő tevékenységét meghatározó eseménysorként fog megtestesülni (ld. például a Marmeladov család megsegítését). Az orosz sajnálat szó („жалъ”)

III. Befejezés: 9. V 3.

10. V 3.

11. V 3.

Az emlékek révén tehát az álom cselekménye is töredezetté válik:

Valóság 1. → Álom → Emlék = Valóság 2. (megidézett valóság) →

Valóság 3. (a felébredés utáni tényleges valóság)

¹⁰⁷ Vö. az idézet orosz nyelvű szövegével: „По Достоевскому, сновидения обнаруживают правду о нашей настоящей жизни, жизни сердца”, Вудфорд 1999: 135.

¹⁰⁸ A fenti állítás csak a gyermek Raszkolnyikov nézőpontja alapján és a szövegösszefüggés mögöttes jelentéstartalmának mozgósításával válik igazolttá, mivel az „ostor” szó önmagában nem a fegyver, hanem a hajtó kocsisok természetes tartozékaként is szerepelhet.

etimológiája nemcsak a *fájdalom* és *gyötrődés*, hanem a *sír* és a *halál* jelentéséhez is elvezet.¹⁰⁹ Mivel a kisfiú nézőpontja a sajnálatot egyértelműen a lovakra vonatkoztatja, így tehát az emlékszöveg már ezen a ponton, az álom cselekményének tényleges kibontása előtt felveti szemantikailag a sovány parasztlovak halálának lehetőségét.

A sovány kis parasztlovak ellentétéként az emlékképekben részletes leírást kapunk a „markos ígáslovak” teherviseléséről, sikeres szekérvontatásáról. A hatalmas parasztlovak megjelenítése ugyanakkor teljességgel hiányzik az álom cselekményvilágából. Amikor Mikolka a fakó munkabírásával szemben a kimúlt „pejkóját” dicséri, annak teherbíró képességéről közvetlenül nem, csak az emlékképek felidézésén keresztül értesülhetünk.

A lovas álom tartalmaz azonban olyan emlékrészleteket is, amelyeket viszont már maga az álom tölt fel további jelentéssel, így azok jelentésköre az álombeli tematizáció révén bővül tovább. A kocsmából kiáramló részeg alakoknak az emlékképekkel szemben az álom például arcokat ad: feltűnik Mikolka, egy mogyorót ropogtató menyecske, egy fejét csóváló öregember, egy asszony, aki kézen fogja Raszkolnyikovot, illetve különböző arenélküli „szakértők” sora, akik felváltva próbálnak tanácsot adni Mikolkának, hogy hogyan is kellene agyonütni a kancát. A részegséget mint állapotot az álom nemcsak a hangeffektusokra is támaszkodó képi megjelenítés formájában bontja ki (vö. emlékek: „ordítottak, röhögtek, szitkozódtak, meg csúnyán, rekedten daloltak, még verekedtek is”), azt a részeg csöcselék tevékenységének további részleteivel bővíti – ld. például: „jönnek ki a kocsmából [...] trágár nóta harsog [...] Felkapaszkodnak a Mikolka szekérére, van röhögés, borsos tréfa. Hatan már felmászta, de még több is felfér, egy asszonyt is felraknak [...]. Két legény fönn a szekéren már ostort fog, hogy Mikolkának segítsen. [...] A kocsin ülök meg a lenn tolongók még hangosabban mulatnak”.

A részletezések hasonló bővülését figyelhetjük meg az emlékekből ismert parasztlovak egyikének álombeli megjelenítésében. A fakó például a látomásban történő bemutatás során fokozatosan személyiséggé válik: ld.: „sovány kis sárga parasztlovacska”; „rossz kis gebe”; „roskadat kis kanca”; „megvan húszesztendő, [...], ha ugyan nem több”; „szegény kis fakója”; „szegény lovacska”. Az emlékleírásban szereplő muzsikokhoz visszatérve pedig észrevehetjük, hogy ők, miközben a lovaikat ostorozzák, sokszor az állatok *szemét* és *száját* ütik. A gebével való harcban Mikolka végső dühében ugyanehhez a megoldáshoz folyamodik. Míg a ló verésének a mozdulatait az álomszöveg részletekbe menő pontossággal rögzíti (ld.

¹⁰⁹ Ld.: Фасмер 1986/2: 35.

például Mikolka hajlongását), addig az ostorozást a kocsirúddal és a feszítővassal történő veréssel, sőt további társak „segítségnyújtásával” egészíti ki.

Érdeemes különkezelnünk ugyanakkor azokat az elemeket, amelyeknél az emlékképekhez képest éles eltérést figyelhetünk meg az álombeli megvalósulásban. Ezek az elemek itt olyan transzformációs motívumokká válnak, melyek az álmon kívüli regény eseményvilágának leírásában is nagy jelentőséggel rendelkeznek.

A kocsmá előtt álló *szekérről* például csak annyit tudunk, hogy „nagyon furcsa: jókora társzekér, amilyenén árut meg boroshordókat szoktak szállítani”. Az emlékek a szekér megrakottságához a „sárban, keréknyomban” való *megakadás* jegyét is hozzárendelik (a gondolat kifejtését ld. a disszertáció egy későbbi pontján), mely végül nem az álomnak, hanem majd az álmon kívüli regényvilágnak lesz fontos alkotóeleme. Az álom cselekményében a „furcsa” szekér megjelölések a sovány gebe és a hatalmas szekér kontrasztjában az emlékbéli szekereket jellemző tulajdonságok kezdenek működni. Ennek ellenére az álom az emlékrészletől eltérő, szokatlan társzekeret mutat be, olyan szekeret, amelyet rakománya tesz csak igazán érdekessé: remélt boroshordók helyett bortól düllöngelő, hordókat megcsapoló emberek kapaszkodnak a tetejére.

A lovak ütlegelését a kisfiú az *ablakon keresztül* figyeli (az ablak tételválasztó közegként működik, ugyanis rajta keresztül a gyermek csak nézheti az eseményeket, de nem juthat a lovak közelébe), az álomban ezt a funkciót a *tömeg*, illetve annak *egy képviselője* látja el (rajtuk keresztül viszont a kisfiú, nehezen ugyan, de már oda tud jutni a lóhoz): „*Sír*. Majd megszakad a szíve, könnye csakúgy ömlik. [...] egy asszony kézen fogja, hogy elvezesse, de kitépi kezét, rohan vissza a lovacskához. [...] Nagyot kiált, és *keresztültör a sokaságon* a fakóhoz [...]”. A parasztlóhoz való érzelmi kötődést jelzi, hogy Raszkolnyikov az emlékekkel ellentétben *sírva rohan* a fakóhoz.

A *kézenfogás* gesztusa, melynek célja, hogy a gyermeket eltávolítsa a borzalmas látványtól, többször is megismétlődik az álomszövegben. Az emlékekben az édesanya vezeti el a fiúcskát – ez a jelenet az álomban az ismeretlen asszony (aki szintén nő és valószínűleg anya) és az édesapa (aki az anyához hasonlóan szülő) tevékenységében éled újjá. A kocsmá mellett elhaladva a kisfiú *félelmében* mindig apjához bújik, a Mikolka fakójával történt események hatására viszont elszakítja magát apjától, hogy végül szintén nála keressen menedéket. Útjuk a *temetőnél* ér véget, s bár az álomban nem érik el a temetőt, bizonyos értelemben mégis épp oda jutnak: a gebe halálával a kocsmá előtti tér a kisfiú szemében

temetővé változik. Ezt bizonyítja a lovacska *szemére és szájára* adott *csók*, melyet Raszkolnyikov, sétáik alkalmával, ismeretlen kisöccse sírhantjára szokott nyomni. (A fakó a gyermek Raszkolnyikov számára ugyanúgy ismeretlen és névtelen, mint a hat hónapos korában elhunyt kisöccse.) A ló életéért folyó küzdelem leírása így tulajdonképpen a halott gyermek életéért történő küzdelem költői gondolataként is értelmezhető, ami a *feltámadás* motívumát készíti elő a regényben. Az elpusztult lóért és a halott gyermekért való harc ugyanis felfogható Raszkolnyikov önmagáért vívott küzdelmeként is, azért a kisfiúért, aki a részvét és együttérzés révén képes akár még áldozatot is hozni másokért. A felnőtt Raszkolnyikov éppen az együttérzés (сочувствие) és együtt szenvedés (сострадание) – gondolatát utasítja el, bűnnek tartva az érte vagy a másokért hozott önpusztító áldozatot. Mivel édesanyja és Duna segítségét a főhős csak úgy teheti feleslegessé, hogy saját maga mutat fel jobb életkörülményeket, áldozathozataluk helyett – a fentiekkel ellentétben – ő maga hoz áldozatot. Áldozata kettős jellegű: egyrészt idegen emberéletet olt ki (gondolhatunk itt a folklór-konnotációkra¹¹⁰), másrészt az öregasszony megölésével saját életét is az áldozati oltárra helyezi – ld. későbbi felkiáltását: „Még élek! Vagy talán az imént nem éltem? Nem igaz, hogy meghalt az életem az öreg anyókával!” (222, 147). Éppen ezért a regény egy értelmezési szintjén Raszkolnyikovnak az uzsorásasszonnyal folytatott viaskodása megfeleltethető Mikolka fakóval folytatott küzdelmének.¹¹¹

¹¹⁰ Raszkolnyikov áldozathozatalát vö. az ősi áldozati szertartásokkal, ahol az emberek sorsuk jobbítására állat- és emberáldozatokat mutattak be a természet erőinek és az isteneknek; vö.: Иванов 1984: 180–206 és Kerezi 1983.

¹¹¹ Ha azt vesszük alapul, hogy „az ember legelsősorban és úgyszólván kizárólag magáról és magából álmodik”, „a bennünk levő másíkról” (ld.: Jung 1996: 37–38), a poétikai értelmezési hagyományok alapján hasonmásként interpretálható parasztló és gyermek alakja a felnőtt Raszkolnyikovnak feleltethető meg. A másik fontos momentum, hogy álomértelmezésekkor – az I. fejezet Felvezetésében említett álmodó nyelvén kívül – érdemes figyelembe venni az „álomgazda ötleteit” is, hogy azok alapján megállapíthassuk, vajon ő „milyen értelmet, az értelmezésnek milyen árnyalatát hozza összefüggésbe az álommal” (vö.: Jung 1996: 36). A felébredés után Raszkolnyikov önmagát mint baltával lesújtó gyilkost nevezi meg. Így érdekes módon az álomképekkel ellentétben magát nem az áldozatot hozó és áldozattá váló gyerekkori énjével (és bizonyos szinten az ugyancsak áldozattá váló parasztlóval), hanem Mikolkával azonosítja. Ne feledjük, hogy az álomban a tömeg egy képviselője a gyorsabb végkifejlet érdekében Mikolkának a baltával való agyonverés gondolatát sugalmazza, ld.: „*Fejszét neki! Az kell! Legalább egyszerre vége!*” (71, 49). Ekképp az álom nemcsak visszaigazolja, de a valódi büntett elkövetéséhez képest előre is vetíti a gyilkosságnak és e tett már korábban kigondolt „tervének”, „próbájának” alapmotívumait, hiszen a *fejszével* és az *egyetlen csapással* történő problémamegoldás motívuma nemcsak az álom, de a regény világának is központi alkotóeleme.

Ezt a gondolatot támasztja alá, többek között, a *kereszt* motívuma a regényben. A kisértő Raszkolnyikovnak a temetőbeli szertartásos keresztvetése a lovas álomban Mikolka részéről a kereszt elvesztésének történetévé változik – vö.: „No, rajtad se fogott a kereszttség, te sátánfajzat!” –, mely pontosan rárimelthető arra, ahogyan a felnőtt Raszkolnyikov agyonveri a vallásos Lizavetát és az uzsorás Aljona Ivanovná: „Most észrevett egy zsinórt a halott nyakán, el akarta szakítani, de erős zsinór volt, nem szakadt, meg a vér is átázta. [...] Türelmetlenségében már újra *baltát ragadott*, hogy azzal csapjon a zsinórra, [...] de [...] mégis *elvágt*a anélkül, hogy a baltával a testet érintse, és *levette*. [...] Két *kereszt* is lógott a zsinóron, egyik *vörösréz*, a másik *ciprusfa*, [...] a két keresztet a vénasszony mellére *dobta*.” (94, 64). Ekképp a baltával való gyilkosság szorosan összefonódik a kereszt levételének (elvesztésének) történetével (melyben ugyancsak a balta játszik fontos szerepet). Az elvesztett kereszt megtalálásához Szonya nyújt segítséget (ld.: „Hogy mit csinálj? [...] állj ki a *keresztútra*, hajolj le, és csókold meg a földet, amelyet beszennyeztél [...]!”; 494, 322), aki Raszkolnyikov vallomásának pillanatában a megölt, ártatlan áldozatnak, Lizavetának a vonásait, gesztusait idézi fel a főhősben. Nem véletlen tehát, hogy Szonya Lizaveta *rézkeresztjét* tartja meg, míg Raszkolnyikovnak saját *cipruskeresztjét* ajánlja fel (vö. Aljona Ivanovna ciprusfakeresztjével): „Együtt vállaljuk a szenvedést, együtt viseljük a *keresztet*.” (496, 324).¹¹²

A lovas álom emlékképtörédekeken kívüli néhány eleme szintén képes előreutalni a történetmenetben később bekövetkező mozzanatokra. A leromlott fizikai állapotban lévő

¹¹² Peeter Torop a *Революционние персонажей в романе Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание”* (A *hősök átalakulása F. M. Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés című regényében*) megnevezésű tanulmányában szintén foglalkozik a kereszt szimbolikájának és funkciójának kérdésével a hősök és legfőképp Raszkolnyikov alakbontásához kötötten. Megfigyelése szerint „Dosztojevszkij hibát követ el” azáltal, hogy a cipruskereszt felvételekor Raszkolnyikov nem *réz*, hanem *ezüst* keresztre emlékszik vissza: „Emlékszem még két hasonló keresztre, egyik *ezüst*, a másik szentképes, a vénasszony mellére dobtam mind a kettőt akkor. Azt kellene most, komolyan, azt kellene felvennem...” (615, 403). Mivel a gyilkosság helyszínén nem volt ezüstkereszt, annak levétele nem Aljona Ivanovna személyéhez, s konkrétan nem is a gyilkosság elkövetéséhez kötődik, hanem éppen ahhoz a Mikolajhoz, aki a sorozatos üldöztetések után magára akarja vállalni a gyilkosságot – ld. Razumihin elbeszélését: „harmadnap állították elő Mikolajt: itt a közelben kapták el, a Sz... sorompónál, a fogadóban. Odajött, *levette az ezüstkeresztjét*, és egy pohár vodkát kért” (162, 107). Vö.: Тороп 1988: 91–92 és Uő. (Torop) 2006: 516. Az ezüstkereszt levétele Mikolaj és társa, Mityka alakábrázolásán és cselekedetein keresztül úgy válik Raszkolnyikov hasonmásalakjának, Mikolkának a történetévé, hogy immáron az álmon kívüli valóságvilágban hozza létre az ölés eseményének újabb változatát, megkettőzve azt, és ez által az öregasszony agyonverésének történetét az álombeli gyilkosságra rimelteti. (A megfeleltethetőséget *Mikolaj* és *Mityka* nevének *Mikolkáéval* való azonosíthatósága is alátámasztja.)

húszéves gebét kora például inkább a túlvilághoz köti, semmint az e világi élethez. Ezt támasztja alá a színe is: a sárga (fakó) szín lehet a halál szimbolikus jelképe, a fakó (sárga, fehér) lovak az archaikus mítoszokban és a Bibliában (Apokalipszis) is a halál szimbolikus figuráihoz kapcsolódnak.¹¹³ Azzal pedig, hogy az álomleírás a kocsmá előtt álló „jókora társzekeret” olyan lovasszekerként mutatja be, „amilyenen árut meg boroshordókat *szoktak* szállítani, és markos igáslovakat *fognak* elébe”, egy mögöttes „háttér-kódot”¹¹⁴ léptet életbe, mely annak jelentését emeli ki, hogy az álombeli történések idején *nincsen* rakomány a szekéren és „markos igáslovakat” sem fogtak elébe. Az álomszöveg tehát a szekér megjelölésekor a *furcsa* és a helyzetre utaló *szoktak* jelentéstartalmak ellentételező kibontásával már az álomleírásnak ezen a pontján, az emlékek felelevenítése előtt képes rámutatni a gebe olyan erőhiányára, mely a szekérvontatásra való alkalmatlansághoz kötődik.¹¹⁵ Ennek felismeréséhez a kisfiúnak és az álmodó-szövegalkotó Raszkolnyikovnak a szövegszemantika síkját is érzékelő olvasóval szemben az emlékképek felelevenítésére van szüksége (ld.: „ismeri ezeket”). A fakó tevékenységére vonatkozó orosz nyelvű kifejezések, nyelvi sajátosságaikból adódóan, ugyanakkor önmaguk is rendelkezhetnek olyan jelentéstöbblettel, mely a szöveg szemantikai síkján képes megfogalmazni a cselekmény további kibontásával összhangban lévő jelzéseket. E kifejezéseket – mint például a „*дапом ест*”, „*надрывається*” – elemzésünk későbbi szakaszában részletesen fogjuk tárgyalni.

¹¹³ Vö.: Иванов–Топоров 1974; *Szimbólumtár* (szerk.: Pál–Újvári) 1997: 311.

¹¹⁴ A háttérkód feltételezi a strukturális tudatosodás jelenségét, ld.: Lotman 1994: 63.

¹¹⁵ A *szekér* és a *ló* kapcsolatát ld.: *Jelképtár* (szerk.: Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám) 1994: 202.

III. Ny. A. Nyekraszov *Az időjárásról* című költeménye

Raszkolnyikov lovas álmában 1.

(A kompozíció, a hős és a szövegalkotó szubjektum szemszögéből)



Bruszovanyi, Ju. Je.
*A hasonmás.*¹¹⁷

„Nyekraszovval kapcsolatban figyelj meg minden részletet, minden szavát jegyezd meg, s az Isten szerelmére, kérlek, írd meg mindent részletesen. Számomra ez nagyon érdekes.”

(Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij; ford. Sz. A.)¹¹⁶

1. A „szöveg a szövegben” mint általános strukturális keret

A fejezet elkövetkező részeiben arra a kérdésre keresünk választ, hogy milyen célból és hogyan íródik be egy idegen szöveg, nevezetesen Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov *Alkonyatig* versének egy betéte a *Bűn és bűnhődés*be, Raszkolnyikov már bemutatott álmába. Emlékezzünk rá, hogy ez a parasztló agyonveréséről szóló álom, amelyet „lovas” álomnak neveztünk el, azért különleges, mert már a gyilkosság előtt képes megjeleníteni a főhős teóriájának megfeleltethető világszemlélet következményeit. Ezzel együtt ugyanakkor e következmények kivédésére, elkerülésére szolgáló olyan megoldási lehetőségeket is kínál, amelyek a teóriával szemben Raszkolnyikov feltámadásának, új világlátásának előfutárai lehetnének, illetve lesznek – de már jóval a gyilkosság elkövetése utáni cselekményes világban. Az emlékeknek mint álmon belüli önálló értelemmel rendelkező, valós élményeket megragadó szövegrészleteknek a jelentősége pedig nemcsak azért meghatározó, mert e részletek a lovas álom átfogó eseményvilágához, illetve a regény egészének cselekményvilágához nyitnak utat, hanem azért is, mert a regény határain kívüli

¹¹⁶ Достоевский 1928: 252, vö.: „В сношениях с Некрасовым замечай все подробности и все его слова и, ради бога, прошу, опиши все подробнее. Для меня ведь это очень интересно”. A szibériai száműzetésből hazatérő Dosztojevszkij levele a bátyjához, melyben arra kéri őt, hogy a *Szovremennik* (Современник) című folyóirat szerkesztőjével, Nyekraszovval beszélve, ajánlja figyelmébe a száműzetésben született új művét, a *Sztyepancsikovo falut* (Село Степанчиково).

¹¹⁷ Ld.: Брусовани 1981a.

szöveganyagok mozgósítását¹¹⁸ is elvégzik. A folklórananyagok működtetése mellett¹¹⁹ Ny. A. Nyekraszov 1859-ben írt *Az időjárásról (O nozode)*¹²⁰ című satirikus versciklusának¹²¹ azokra a betéteire és szakaszaira gondolunk most, melyek az emléktörödékekhez és a lovas álomhoz hasonló – bizonyos részletekben egyezést mutató – de azoktól mégis jelentősen eltérő strukturális és szemantikai bázissal rendelkeznek.

Dosztojevszkij nekrológjai tanúsítják, hogy nagy kedvelője és tisztelője volt Nyekraszov művészetének. A költő műveiben feltáruló orosz lét ábrázolása az író prózájának is alaprétegét képezte. Nyekraszov művészetében Dosztojevszkijt a nép arculatának hiteles és gyökerekig ható ábrázolása ragadta meg, erről *Az író naplójának* részletei tanúskodnak: „Sajátos lelkierője volt, ami soha nem hagyta el, – őszinte, szenvedélyes, s ami a legfőbb, közvetlen szeretet a nép iránt”¹²². A napló szerint csak a költő temetésének éjszakáján fedezte fel Dosztojevszkij, valójában milyen nagy szerepet játszott művészi életében Nyekraszov.

Disszertációmban az *Az időjárásról* versciklus darabjai közül egyet, az *Alkonyatig (До сумерек)* rész második – cím nélküli – költeményét kívánjuk elemezni a *Bűn és bűnhődés* lovas álmával és az azon belüli emlékképtörödékekkel való összehasonlításban. A lovas álom

¹¹⁸ Tekintettel arra, hogy a beépített szöveganyag nem azonos az idézett mű teljes szövegével, a „mozgósított szöveganyag” kifejezés használata is jogos lehet.

¹¹⁹ A folklórananyag kibontása tágabb kutatásunk elengedhetetlenül fontos része, melynek a disszertációban egy kisebb fejezetet szentelünk. Egyelőre azonban csak a jegyzetek keretén belül fogunk utalni egyes folklór-motívumok jelenlétére a Dosztojevszkij- és Nyekraszov-szövegben.

¹²⁰ Szeretnénk felhívni a figyelmet M. M. Gin azon állítására, mely szerint Nyekraszov *Az időjárásról* című versciklusa első részének végeleges korrektúrájából hiányzik a *Reggeltől estig* alcím, és helyette az *Utcai benyomások* kifejezés áll. Ez a tény azért érdekes, mert a ciklusban különálló satírák címe és tematikája viszont megjeleníti az utcai benyomásoknak a reggeltől estig, tehát egyetlenegy napon, egyetlenegy ember nézőpontjából megrajzolt képét – ld.: *Reggeli séta, Alkonyatig, Szürkület*, vö.: Гин 1966: 172. Egy másik cikkében Gin hangsúlyozza, hogy az az egység, amely *Az időjárásról* satíraciklus egészében megmutatkozik, nem a fabuláris kohéziónak köszönhető, hanem sokkal inkább az egységes szerzői pozíció következménye, Гин 1966: 110–170. Arról, hogy egy emberöltő „biografikus” történéseit hogyan építi be Nyekraszov a műveibe (például: *Троїка, Свадьба, Школьник* stb.) ld.: Корман 1971: 113.

¹²¹ A költemény műfaji besorolásakor a „satíra” megnevezést fogjuk használni, ahogy az a kritikai irodalomban is elfogadott, ld. például: Гин 1966: 117, 182, 185–191; Горячкина 1971: 130; Корман 1971: 148, Розанова 1988: 99; vö.: Бухштаб 1989: 182–343. Nyekraszov műveinek kritikai vizsgálatát ld. még: Чуковский 1952.

¹²² Достоевский 1981: 118. Vö.: Шерман 1998.

és az emlékek kapcsolatát a „külső szövegekkel”¹²³ – a folklórányaggal és a Nyekraszov-költemény „lovas”¹²⁴ betétjével – a következő relációként szemléltethetjük: emléképek → lovas álom → *Bűn és bűnhődés* → a regény szövegén kívüli szöveg a kultúrában (folklórányag, illetve e fejezet tárgya, Nyekraszov: *Az időjárásról*) → az utóbbin belül: *Alkonyatig* → s azon belül a második, „lovas” költemény. Az összevetést a vers cselekménye, vagyis annak az alapszituációnak a megjelenítése teszi indokolttá, mely a lovas álomból és az emlékekből ismert élethelyzet, a túlságosan megrakott szekér elvontatásával küszködő parasztló és az őt mozgásra kényszerítő gazda mindennapi párharcának bemutatásán alapul: „Kegyetlen ember keze alatt / Alig élve, alaktalanul *soványan*, / *Erőlködik* a nyomorék-ló, / Erejét meghaladó *terhet* vontatva. / Lám, *megingott* és *megállt*. / „Gyí!” – a hajtó *egy hasáb fát* ragadott / (Az *ostor* kevésnek bizonyult) – / S már *ütötte* is, *ütötte*, *ütötte!* / [...] / S ismét: hátát, oldalát, / És előrefutva, lapockáját / És síró, szelíd *szemeit!*”¹²⁵.

¹²³ Ld.: Лотман 1984: 3–18; Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes fordításában ld.: Kovács–V. Gilbert 1994: 67.

¹²⁴ A „lovas” költemény saját elnevezés, Sz. A.

¹²⁵ A megértést segítő nyersfordítást az eredeti szöveg alapján készítettük el, ld.: Некрасов 1959: 220–221. A vers teljes fordítását az orosz szöveg bemutatásakor fogjuk közölni.

Nyekraszov *Alkonyatig* című költeményének második versszaka Dosztojevszkij egy másik regényében is megidézésre kerül, *A Karamazov testvérekben*. Ez egyfelől a költő nevének konkrét, explicit megemlítésével történik, a vers általunk is megidézett sorainak citálásával Ivan és Aljosa beszélgetésekor a *Lázadás* című fejezetben – ld.: „Nyekraszovnál ez szörnyű [...]” –, melyre a disszertáció egy későbbi szakaszában, a VI. fejezet 3. alfejezetében még visszatérünk. Másfelől a költemény szemantikai síkjának és motívumhálójának a kibontása mint tartalmi idézet jelenik meg Dosztojevszkij e regényében, a kocsmá előtti verekedés jelentében, mely esemény utólag többször is interpretáció tárgyává válik a különböző szereplők elbeszélésében. Gondoljunk például Iljusa édesapjának történetére, melyben elmeséli, hogy a kocsmá előtt hogyan verte meg őt Mitya a saját gyermeke szeme láttára, vö.: Достоевский 1976/14: 219, 185–193. A szakirodalomban a nyekraszovi pretextus tisztázását ld. még: Достоевский 1976/15: 553, 1976/7: 368–369; Кирпютин 1986: 46; Белов 1985: 95; Ямпольский 1998: 100.

Raszkolnyikov lovas álmát I. I. Lapsin Victor Hugo *Melankólia* (1856) című poémájának egyik versszakával hasonlítja össze abból a szempontból, hogy mindkét műalkotásban ugyanakkor a motívumnak a fejlődése hat ki a cselekménymenetre. Ez pedig nem más, mint a parasztló *kínzása* (*verése*) a részeg fuvaros által, Лапшин 1922: 148–150.

Dosztojevszkij műveiben a *lovak* illetve *az ember verése* téma feldolgozásának az önéletrajzi alapokon nyugvó motivációját *Az író naplójában* lelhetjük meg. Itt feljegyzések tanúskodnak arról, hogy gyermekkorában Dosztojevszkij személyesen is *szentaniúja*, *nézője* volt annak a jelenetnek, hogy egy embert, a *lovak*it folyton-folyvást, *eszeveszteszen ostorozó kocsi*st egy katonai futár *ököllel* megvert olyannyira, hogy az már alig állt a lábán, Достоевский 1981/22: 28–29. Az önéletrajzi emlékek felidézésén alapuló lovas álom leírását az alábbi, a regény kézírataiból vett sor is megerősíti: „mint egy *agyonhajszolt ló*, melyet gyermekkoromban láttam” („как одна *загнанная лошадь*, которую я видел в *детстве*”), Достоевский 1973/7: 41, 126.

A Nyekraszov-vers szereplői – a lovát verő ember, a roskadásig rakott társzekér és az előtte lecövekelt, majd az ostorcsapások alatt kínlódó ló, a jelenetet szemlélő és felelevenítő, a beavatkozás lehetőségét latolgató lírai (elbeszélői) „én” – a *Bűn és bűnhődésben* úgy jelennek meg, hogy a hétköznapi valóságát felidéző gyermek Raszkolnyikov emlékeinek töredékét alkotják. Az emléktöredék cselekményvilágára rárimelthető nyekraszovi alaphelyzet ismerete az álom eseménykibontását megelőzően már az emlékképek olvasatok várakozást, baljós félelmet és feszültséget indukálhat a Dosztojevszkij-mű befogadójában: „ismeri ezeket [ti. a sovány parasztlovakat], sokszor látta, ahogy a *tetejest rakott fás- vagy szénásszekérrel kínlódnak*, kivált, mikor *megrekednek* a sárban, keréknyomban, és a muzsik kegyetlenül *csapkodja* őket *az ostorral*, sokszor egyenesen a *sájukat, szemüket üti* – jaj de *sajnálta* mindig szegény lovacskát, *majdnem elsírta* magát, a mamája többnyire el is vezette az ablaktól...”

Másfelől a Nyekraszov-vers szereplői motivikusan visszatérnek a lovas álom emlékeken kívüli (előtti és utáni) szövegében is, ekkor viszont már kiegészülnek az ünnepi díszbe öltözött nevető nézősereg megjelenítésével: „Gyí, te!” – hallik, a kis *gebe híz*, teljes erejéből, de nemhogy vágatni, lépni se bír, csak *topog* egy helyben, nyerít és *rogyadozik* a három *ostor* záporozó csapásai alatt. [...] Mikolka bőszyűlten *üti-veri* a lovacskát, mintha igazán azt hinné, hogy akkor majd vágat. [...] Ő a lovacska mellett ugrál, előreszalad, látja, hogy csapkodják a *szemét*, pontosan a *szemét! Sír*. [...] Egy *ostoros* az ő arcába csap, de nem érzi, kezét tördeli és *jajgat*. [...] Most egyszer *harsogó hahota* hallik: a lovacska nem bírja tovább a rázúduló csapásokat, és tehetetlenségében kirúg. Még az öreg se állja meg, az is *nevel*”.

Az idézetek egymás mellett szerepeltetése minden bizonnyal már önmagában feltárja, hogy Nyekraszov *Az időjárásról* ciklusa *Alkonyatig* verseinek második költeményével Raszkolnyikov lovas álma és az azon belül önálló, mégis az álomba szervesen illeszkedő emlékszöveg intertextuális kapcsolatot alkot. A lovas álom eseményeinek részletes kibontásakor ismétlődő motívumok úgy szerveződnek, hogy a költő műve mind az emlék, mind az álom történetének előképét, előtörténetét képezi a cselekmény és a szövegsemantika síkján.¹²⁶ A nyekraszovi pretextus jelentősége tehát abban rejlik, hogy nemcsak az álom, hanem külön az abban felidéződő emlékek szövegének is alkotórészét képezi.¹²⁷

¹²⁶ Hasonló jelenségre figyelhetünk fel Raszkolnyikov egy másik álmának vizsgálatakor is. R. G. Nazirov észrevétele, korábbi állításunkkal összhangban (ld.: 85. jegyzetpont), szintén arra mutat rá, hogy az Afrikáról (Egyiptomról) szóló álom M. Ju. Lermontov *A három pálma (Три пальмы)* című versét idézi meg. A közvetlenül a gyilkosság előtt látott álomba épített költemény mint pretextus cselekményes szinten is képes „előrejelezni, sőt

Ha feltételezésünk igazoltá válik, miszerint a lovas álom (tehát az az emlékréteget magában foglaló szöveganyag, melynek értelmezésébe magukat az emlékeket nem vonjuk bele) és az álomban felidéződő emlékképek (vagyis a látomásról az elemzés céljából leválasztott emléktörténet) egyaránt tartalmaznak a nyekraszovi költeményből elsősorban a cselekményszálon futó, de nyelvi, szimbolikus, szövegszemantikai és fonikus idézeteket is, akkor elmondhatjuk, hogy mindkét szövegegység – a kiterjedtebb (az álom) és a szűkebb (az emlék) – a nyekraszovi mű beépítő (beágyazó) textusaként, a nyekraszovi mozgósított művészi anyag pedig beépített (beágyazott) szöveggént funkcionál a *Bűn és bűnhődés*-ben. Szeretnénk ráirányítani a figyelmet arra, hogy mivel a Nyekraszov-költemény poétikai jelsorára épülő lovas álom az emlékképeken keresztül újfent magába építi a költő szövegét, tulajdonképpen megkettőzi a Nyekraszov-anyag beépítettségét. Ezáltal létrejön a „szöveg a szövegben”¹²⁸ struktúra három vetületben való megjelenítése: 1) Nyekraszov-költemény → az emlékszövegben, 2) emlékszöveg → a lovas álom szövegében, 3) Nyekraszov-költemény → a lovas álom szövegében. A *Bűn és bűnhődés* teljes szövegét tekintve – melyben a lovas álom és az emlékek jelentenek a nyekraszovi szövegen alapuló beépített szöveget – a „szöveg a szövegben” struktúra többszörösen összetett jelenségét figyelhetjük meg. Kutatásunk célja elemzésünk e szakaszában arra irányul, hogy a Nyekraszov-költemény mint „külső szöveg” elemzése útján azonosítsuk a lovas álomban, s így az emlékképekben is mozgósított nyekraszovi szöveganyag alig észrevehetően eltérő beépítettségét az emlékképek és az álom szövegében. Célunk továbbá az, hogy rámutassunk az eltérő beépítések eredményeképpen a

sejteni” az idillikus képeket felváltó tragédia, a fejszével végrehajtható gyilkosság eljövételét, Назиров 1976: 94–95. Raszkolnyikov afrikai álomlátásának elemzésére a disszertáció VII. fejezetében kerül majd sor.

¹²⁷ A művek cselekményrendezése okán ugyanakkor igen érdekes jelenségre figyelhetünk fel. Kimutatható ugyanis, hogy a dosztojevskijji lovas álom az eseménybázis bizonyos pontjain az időben korábban keletkezett vers előtörténetévé válik. Az álom cselekménykibontása tartalmazza a nyekraszovi társzékér megrakásának történetét, az emlékképek pedig azt fedik fel, mi az oka annak, hogy a parasztlovak rendszeresen megakadnak a súlyos szekerek vontatásakor.

¹²⁸ A fogalom kifejtését ld. Лотман 1981b: 3–19. Hasonló gondolatkörben mozog Peeter Torop is, aki kutatásában a beépített szövegnek megfelelően „szöveget a szövegben” a „belső szöveggel” („интекст”) ekvivalens jelenségnek tartja, Torop 1981: 33–44. A *Проблема интекста (A belső szöveg problémái)* című cikkében a kutató hangsúlyozza, hogy a „belső szöveg” az öt befogadó textusnak a szemantikailag összesűrített részét képezi („семантически насыщенная часть текста”), amelynek értelme és funkciója kettős leírása, ábrázolása alapján határozható meg (ld.: „смысл и функция [интекста] определяется по „двойному описанию”) – ebben az értelemben tekinthető „kettős szövegnek” („двукест”-nek), Torop 1981: 39; vö.: Шмидт 1978: 108.

jelentésképzésben végbemenő transzformációkra és ezek főbb hatásaira a *Bűn és bűnhődés* cselekmény- és jelentésvilágának kibontakozásában.

„Szöveg a szövegben”: A Nyekraszov-költemény beékelődése Raszkolnyikov emlékeinek és álmainak szövegébe (Tipográfia)

Nyekraszov-költemény	Emlékek	Álom
—	1) „Valahányszor apjával erre járt, és elment előtte [ti. a kocsmá elött], mindig valami rossz érzés, sőt félelem fogta el. Olyan sokan voltak ott mindig, és ordítottak, röhögtek, szitkozódtak, meg csúnyán, rekedten daloltak, még verekedtek is. És félelmetes, részeg alakok lödörögtek a kocsmá körül. Ha ilyennel találkoztak, ő szorosan az apjához bújott, és egész testében reszketett.”	„[...] éppen a kocsmá elött vannak, ő erősen fogja az apja kezét, és ijedten nézi a kocsmát.” „De most egyszerre nagy lármát hall, jönnek ki a kocsmából, balalajka szól, és ordítotznak, danolnak, részegek, jaj de részegek, csupa szálas, erős muzsik, [...]” „[...] trágár nóta harsog, verik a dobót, a refrént füttyölik. [...] van röhögés, borsos tréfa. [...] mulatnak.”
—	2) „A kocsmá elött mezei út van, [...] megkerüli a városi temetőt. A temető közepén zöld kupolás kőtemplom áll, [...]” „Ők hárman – apjával, anyjával – minden évben kétszer elmentek a templomba, mikor gyászmisét mondtak ott a nagyanyjájért, [...]”	„És most álmában ezt látja: apjával megy az úton a temető felé, [...]”
—	3) „[...] volt egy öcsikéje, [...] ő ájtatosan, szertartásosan keresztet vetett ott a sírnál, aztán lehajolt, és megcsókolta a hantot.”	„[...] ölelgeti halott, véres fejét, és csókolja szemét, száját...”
„Ütéseivel szárnyakat adott neki, [...]” (A verset záró sorok.)	4) „Sokszor elnézte, szerette ezeket a hatalmas lovakat, hosszú a sörényük, vastag a lábuk, és nyugodtan, kimérten lépnek – egész halom árut visznek, és nem is erőlködnek, mintha könnyebb volna nekik teherrel, mint anélkül.”	„[...] és a kocsmá elött egy [...] jókora társzekér, amilyenen árut meg borshordókat szoktak szállítani, és markos igáslovat fognak elébe.”

<p>„Kegyetlen ember keze alatt / Alig élve, alaktalanul soványan, / Erőlködik a nyomorék-ló, / Erejét meghaladó terhet vontatva. / Lám, megingott és megállt.”</p> <p>„[...] hasábfát ragadott / (Az ostor kevésnek bizonyult.) / S már ütötte is, [...]!”</p> <p>„[...] hátát, oldalát, / [...] lapockáját / És síró, szelíd szemeit!”</p> <p>„[...] csak / Egyenletes farokcspással válaszolt. / Ez a tétlen járókelőket nevette, / Mindegyik megjegyzéssel fűszerezte.”</p> <p>„Mérges lettem – és letörtén gondoltam: / „Ne keljek-e a védelmére? [...] / De hiszen magunknak sem tudunk segíteni!”</p> <p>(A vers további részei.)</p>	<p>5) „Ismeri ezeket, sokszor látta, ahogy a tetejest rakott fás- vagy szénásszekérrel kinlódnak, kivált, mikor megrekednek a sárban, keréknyomban, és a muzsik kegyetlenül csapkodja őket az ostorral, sokszor egyenesen a szájukat, szemüket üti – jaj de sajnálta mindig szegény lovacskát, majdnem elsírta magát, a mamája többnyire el is vezette az ablaktól...”</p>	<p>„[...] a nagy szekér elé sovány kis sárga parasztlovacska van fogva, [...].”</p> <p>„[...] húz, teljes erejéből, de nemhogy vágatni, lépni se bír, csak topog egy helyben, nyerít és rogyadozik a három ostor záporozó csapásai alatt.”</p> <p>„[...] felkapja, ami a keze ügyébe akad, ostort, botot, rudat.”</p> <p>„[...] az oldalát csapkodják, [...] a hátára sújt, [...] pofáját és a szemét verik.”</p> <p>„[...] tehetetlenségében kiróg. Még az öreg se állja meg, az is nevet. [...] – No, de most lefektetik! – kiáltja a tömegeből egy szakértő.”</p> <p>„Sir. [...] egy asszony kézen fogja, hogy elvezesse, de kitépi kezét, rohan vissza a lovacskához.”</p>
---	--	--

2. A Nyekraszov-költemény

Bevezetés

Az alábbiakban a Nyekraszov-költemény elemzését abból a nézőpontból vetjük vizsgálat alá, melyet, véleményünk szerint, a *Bűn és bűnhődés* dolgozatunkban felmerülő kérdései tesznek szükségessé. Folytatjuk a vers álomba és emlékképekbe való beépíttetésének a cselekményes helyzet és a szereplők alakábrázolása nézőpontjából történő vizsgálatát, amely kiterjeszthető a lírai szubjektumnak és Raszkolnyikovnak az ábrázolt eseménysorhoz való viszonyára. A motívumelemzések mellett az interpretációban majd rámutatunk arra, hogy a nyekraszovi lírai „én”-nek és Raszkolnyikovnak a drámai jelenetképekhez való viszonya egyrészt a költeményben, illetve a lovas álomban ábrázolt cselekményes szituáció része, másfelől azonban elvezet onnan, mert a szereplők és a cselekmény viszonya Nyekraszovnál például mint modalitás jelenik meg. A lovas álomból viszont hiányzik ez az ábrázolásban testet öltő, különböző stílusú érzelmi megnyilatkozás, tónus, mivel Dosztojevszkij az intertextuális megmunkálás során, ahogy látni fogjuk, azt olyan nagy témákba fordítja át, mint az *együttérés (részvét), elutasítás, lázadás, áldozathozatal*. Az elemzésből származtatható következtetéssel arra szeretnénk ráirányítani a

figyelmet, hogy az író a modalitásváltásoknak a Nyekraszov-költeményhez viszonyított mérsékeltebb érvényesítését úgy kompenzálja, hogy azok a téma és a cselekmény szintjén kapnak teljesebb, hangsúlyosabb kibontást. Raszkolnyikov álmában és a Nyekraszov-költeményben ábrázolt alakok és események viszonya tehát nemcsak a szereplők és a cselekmény összevetésének lehetőségét rejtik magukban, de érintik a vers lírai beszédmódjának és a regény nagy témáinak kérdésköreit is, nevezetesen például azt, hogy hogyan fordul át a modalitás témába és cselekménybe. A probléma konkrét példákkal alátámasztott részletezésére, természetesen, a költemény elemzésének adott szakaszaiban még kitérünk.

Ha a verset alaposabban szemügyre vesszük, láthatjuk, hogy Nyekraszov alkotása egyetlen lélegzetből álló, harmincnyolc soros, felfelé ívelő, majd alászálló dallamvonalat alkot, melyben a lírai „én” nézőpontja a világhoz való viszonyulás formáit különböző „hangok” – közeledő, együtt érző, elutasító, távolodó, ironikus – megszólaltatásával ábrázolja. A költemény eseménystruktúrája tehát a lírai „én” szemlélődésének látószögét követi, mely alapján az tíz jelenetre, tíz egymást követő képre (szakaszra) bontható. A költemény eredeti, orosz nyelvű szövegét az általunk készített magyar fordítással együtt úgy közöljük, hogy egyben megjelöljük a vers szakaszolhatóságát biztosító képek határait; ezt számokkal és vastag betűs kiemelésekkel igyekszünk jelezni. A Nyekraszov-költemény effajta tagolását nemcsak a könnyebb tanulmányozhatóság kedvéért mutatjuk be, inkább azért, mert a képiség ilyen felbontási sorát követi a dosztojevszkiji álom eseménymenete. Itt szintén a hajtóról a parasztlóra ugrik a tekintet, s ahogy a versben, ebben az alkotásban is megkapjuk a szemlélőnek (az eseményeket átélő kisfiúnak, illetve az álmot látó Raszkolnyikovnak) a nézőpontját.

<p>Николай Алексеевич Некрасов <i>О погоде</i> I. часть 2. цикл <i>До сумерек</i> 2. стихотворение</p> <p><i>1. Под жестокой рукой человека</i></p>	<p>Nyikolaj Alekszejevics Nyekraszov <i>Az időjárásról</i> I. rész 2. versciklus <i>Alkonyatig</i> 2. vers</p> <p><i>1. Kegyetlen ember keze alatt</i></p>
---	--

¹²⁹ Некрасов 1959: 220–221. A vers magyar szövegét saját fordításban közöljük, Sz. A. A fordításban és a hivatkozási pontokon az eredeti „nyomorék-ló” kifejezés kötőjeles változatát megtartjuk, az elemzés többi szakaszában egyszerű jelzős szerkezetet használunk.

<p>Чуть жива, безобразно тоща, Надрывается лошадь-калека, Непосильную ношу влача.</p> <p>2. Вот она зашаталась и стала. „Ну!“ – погонщик полено схватил (Показалось кнута ему мало) – И уж бил ее, бил ее, бил!</p> <p>3. Ноги как-то расставив широко, Вся дымясь, оседая назад,</p> <p>Лошадь только вздыхала глубоко И глядела... (так люди глядят, Покоряясь неправым нападкам).</p> <p>4. Он опять: по спине, по бокам, И вперед забежав, по лопаткам И по плачущим, кротким глазам!</p> <p>5. Все напрасно. Клячонка стояла Полосатая вся от кнута. Лишь на каждый удар отвечала Равномерным движеньем хвоста.</p> <p>6. Это праздных прохожих смешило, Каждый вставил словечко свое. Я сердился – и думал уныло: „Не вступиться ли мне за нее? В наше время сочувствовать мода, Мы помочь бы тебе и не прочь, Безответная жертва народа, – Да себе не умеем помочь!“</p> <p>7. А погонщик недаром трудился – Наконец-таки толку добился!</p> <p>8. Но последняя сцена была Возмутительней первой для взора:</p> <p>9. Лошадь вдруг напряглась – и пошла Как-то боком, нервически скоро,</p> <p>10. А погонщик при каждом прыжке, В благодарность за эти усилия, Поддавал ей ударами крылья И сам рядом бежал налегке.¹²⁹</p> <p>(1859)</p>	<p>Alig élve, alaktalantul soványan, Erőlködik a nyomorék-ló, Erejét meghaladó terhet vontatva.</p> <p>2. Lám, megingott és megállt. „Gyl!“ – a hajtó egy hasáb fát ragadott (Az ostor kevésnek bizonyult) – S már ütötte is, ütötte, ütötte!</p> <p>3. Valahogy szélesen szétterpesztett lábbal, Egész testében gőzölve, hátsó felével a földbe süppedve, A ló csak mélyeket lélegzett És nézett... (igy néznek az emberek, Engedelmesen alávetve magukat az igazságtalan támadásoknak).</p> <p>4. S ismét: hátát, oldalát, És előrefutva, lapockáját És síró, szelíd szemeit!</p> <p>5. Minden hiába. A gebécske állt Az ostortól csikosan. Minden ütésre Egyenletes farkcsapással válaszolt.</p> <p>6. Ez a télen járókelőket nevetette, Mindegyik megjegyzéssel fűszerezte. Mérges lettem – és letörtén gondoltam: „Ne keljek-e a védelmére? Manapság divat az együttérzés, Hogy segítségünk neked, nem is lenne ellenünkre, Te néma áldozata a népek, – De hiszen magunknak sem tudunk segíteni!“</p> <p>7. De, a hajtó nemhiába munkálkodott – Végül mégiscsak célba jutott!</p> <p>8. Az utolsó jelenet látványa azonban Felháborítóbb volt az elsónél:</p> <p>9. A ló hirtelen összeszedte minden erejét – és elindult Valahogy oldalazva, idegesen gyorsan,</p> <p>10. A hajtó meg minden egyes szökkenésnél, Ezen erőfeszítések köszönetétől, Ütéseivel szárnyakat adott neki, S maga könnyedén futott mellette.</p> <p>(Saját nyersfordítás, Sz. A.)</p>
---	--

Ha a szereplők alakábrázolása felől az események kibontására fordítjuk a figyelmet, akkor észrevehetjük, hogy az mind Nyekraszov, mind pedig Dosztojevszkij művében meglehetősen dramatizált. Sőt, a cselekményben ábrázolt képek gyors, emocionálisan feszültségnövelő váltakozása bizonyos nézőpontból tekintve szerkezetileg megfeleltethető a drámai művek cselekménystruktúrájának, amennyiben az kizárólag jelenetekre épül. E nézőpontot a lovas álomban az álom és emlékképek váltakozása kínálja, illetve a költemény nyolcadik szakasza mutatja meg számunkra, mely utóbbi az ábrázolt eseményeknek (esetlegesen színpadi, drámai) *jelenetekként* („сцена”)¹³⁰ való megjelölését is tartalmazza:

¹³⁰ Mind Nyekraszov, mind Dosztojevszkij alkotásában érdemesnek tartjuk felhívni a figyelmet egyes drámai elemek, s konkrétan a tragédia műfajára jellemző jegyek speciális mozgósítására. Ezeket az angol reneszánsz (16. század) és a francia klasszicista (17. század) dráma jellemző jegyeihez kötjük alábbi kitérőnkben, melyben nem általában gondolkodunk a Dosztojevszkij-művek drámai gyökereiről, hanem a vizsgált raszkolnyikovi álmot és Nyekraszov-verset összefűző drámai jegyek megnyilatkozásait vesszük vázlatosan számba.

Az angol reneszánsz dráma annak ellenére, hogy nem az antik, hanem a középkori színjátszás hagyományaira támaszkodik, cselekménybonyolításában és színpadi előadásmódjában meglehetősen hasonlít az attikai tragédiákra (i. e. 5. század közepétől). Az ókori színházi előadásban az összetett látványosság: az ének, a tánc, a zenekíséret, a szavalat, a díszlet együttesen hat a nézőkre, az angol reneszánsz drámában a nézők szintén az érdekesítő látványosságot, a változatoságot, a gyorsan pergő eseményt, gyilkosságokat, a háborzongató jeleneteket és a kacagató mulatságot kívánták meg még a tragédiában is. Itt, az attikai színjátszáshoz hasonlóan, felszabadult emberi szenvedélyek, hatalmas erők tombolnak a drámákban. Mivel nincsenek felvonások közötti szünetek, a 16. századi Angliában a szindarabokat egyfolytában játszották. Tudjuk, hogy a cselekmény folytonossága, megszakíthatatlansága mind a Nyekraszov-versnek, mind pedig a lovas álomnak meghatározóan fontos vonása, és a fent felsorolt jellemzők szintén nélkülözhetetlen kellékei a lovak verését bemutató cselekménybonyolításnak.

Az angol drámák nem felvonásokra tagolódtak (ezeket utólag alakították ki), hanem színekre (jelenetekre), ahogy ezt Nyekraszov és Dosztojevszkij alkotásainak vizsgált szöveghegelyein is tapasztaljuk. Azonos szintéren gyakran több, egymástól eltérő cselekményű és hangulatú jelenet is lejátszódik. Az angol drámának ez a jellegzetessége a Nyekraszov-költeményben is visszaköszön, gondoljunk csak a nyomorék ló útnak indítását ábrázoló párharcra és a lírai „én” belső konfliktusát megjelenítő mondatokra, de érdemes felidézni Dosztojevszkijnél a parasztló, Mikolka és a legények párharcát lefestő jelenetet, és mellette emlékeztetbe hívnunk az események aktív résztvevőjévé előlépő kisfiú némileg elkülönülő küzdelmének a leírását, mely arra irányul, hogy a fakó közelébe juthasson. A versben és a regényben ábrázolt cselekmény szerkezete abban is hasonlít a 16. századi angol drámára, hogy a főszereplők a köznapi életből vett átlagos emberek, s a korábbi hagyományokkal, akár az antik drámákkal ellentétben, nem olyanfajta tragikus hősök, akik mint átlagon felüli, rendkívüli emberek valamilyen eszméért küzdve, elveikhez a végsőkig ragaszkodva buknak el. Bár az angol reneszánsz drámában nincsenek meg a korábbi műfaji kötöttségek, e „hiányokat” mégis feledtetni a tudatos szerkezettel összefogott, sűrített, a figyelmet mindvégig ébren tartó, mozgalmal cselekmény, a valódi drámai küzdelem és a sokoldalú, árnyalt jellemrajz.

„Az *utolsó jelenet* látványa azonban felháborítóbb volt az elsőnél”.¹³¹ Az „utolsó” („последняя”) szó nemcsak az éppen elénk táruló jelenetre vonatkoztatott jelzőként szerepel, hanem jelentéséből adódóan utal a korábbi események drámai jelenetekként való értelmezhetőségére. Így a vers szövegének és cselekményének tagolhatóságát reprezentáló szakaszok, képek – melyeket a vers szövegének ismertetésekor mi is jelölni fogunk –, valójában drámai jeleneteképek.

Az ábrázolt jelenetek között a versben a lírai „én”, a lovas álomban pedig a magát álmában gyermeknek, illetve kisfiúnak látó Raszkolnyikov látványhoz való viszonyának a középpontba helyezése biztosít folytonosságot. E folytonosság jelenlétét disszertációmban a két mű párhuzamos cselekménykibontásának ismertetése előtt először a *tekintet* (azaz a „nézés” és a „szem”), majd a cselekmények összevetése után az *erő* és *áldozathozatal*, valamint a *kéz* motívumokon keresztül szeretnénk bemutatni.



A kompozíciót meghatározó hármasegység: a hely, az idő és a cselekmény egysége révén az orosz szerzők műve a 17. századi francia klasszicista drámával szintén mutat rokon vonásokat. Ez annál inkább is érthető, minthogy mindkét mű középpontjában a parasztlóval vívott harc közvetlen megrajzolása áll. A 17. századi francia dráma jellegzetes vonásaiból Nyekraszov és Dosztojevszkij alkotása azt a másik jegyet is aktivizálja, mely azon alapul, hogy a szenvedélyeknek és konfliktusoknak csak a végső kirobbanását viszik színre, az előzményekre csupán a szereplők párbeszédei és a monológjai utalnak vissza. Gondoljunk például a szekér tetején ágaskodó Mikolkának a műtra vonatkozó kifakadására, melyben hangsúlyozza, hogy rossz kis gebéje a Mátyáskor elpusztult igavonó lovát helyettesíti. Mivel a 17. századi francia drámában csak kész, megszilárdult tulajdonságokkal rendelkező, kiforrott jellemekek szerepelnek, jellemváltozásról a dráma csak elvétve tudósít. Nyekraszov és Dosztojevszkij művének vizsgált szövegrészleteiben az áldozatot ütlegelő kocsisok alakábrázolásában szintén nem találkozunk dinamikus fejlődést leíró képsorokkal, az áldozatok részéről viszont már tapasztalunk ilyen változást, hiszen a nyomorék ló a Nyekraszov-költeményben végül elindul és elvontatja a kocsit, Mikolka kancája pedig erején felül is megpróbál szekeret húzni, illetve kirúgni a reá záporozó ütések közepette (ahogy a gyermek Raszkolnyikov is minden akadályt leküzdve férközik a gebe közelébe). Ezekben az alkotásokban részben érvényesül tehát a drámának az a tulajdonsága is, hogy az adott konfliktus ábrázolásán túl emberi sorsfordulatok tárulnak elénk.

¹³¹ Ld.: „По последняя сцена была / Возмутительней первой для взора”.

Az eseményeket átélő és szövegalkotó szubjektum Nyekraszov Az időjárásról című költeményében és Raszkolnyikov lovas álmában. Visszaemlékezés a történetészövés aktusában

Ígérletünkhöz híven a disszertáció e következő egységét annak szenteljük, hogy elemezzük a Nyekraszov-költeményben a lírai „én”-nek és a lovas látomásban a magát hét éves gyermekként megálmódó Raszkolnyikovnak a drámai eseményekre adott reakcióját.¹³² A vizsgálat során utalni fogunk a vers lírai szubjektumának érzelmi attitűdjét jellemző átalakulásokra, melyeket a szövegalkotó-folyamat szemrevételezéséből vezetünk le és a lírai „én” narrációját kísérő modalitásváltásokként írunk majd le. A továbbiakban néhány gondolat

¹³² A Nyekraszov-versben a drámai események kizárólag a nyomorék ló és a kocsis között zajlanak, a nézőközönség és a lírai „én” a drámán kívüli eseményvilághoz tartoznak, nem csatlakoznak a „színpadi eseményekhez”, ezért ők sem a jelenlétükkel, sem pedig a látványra vonatkozó szavaikkal nem befolyásolják a cselekményemetet és a végkifejletet. A Mikolka és a fakó párharcának jelenetét figyelő járókelők viszont maguk is a drámai konfliktus részesei lesznek azáltal, hogy a „színpadra”, azaz a szekér színére hágnak és kiabálásaikkal vagy éppen a lovat verő mozdulataikkal beleavatkoznak a cselekmény lefolyásába (a „darab rendezésébe”): „– Hát üljünk fel, miért ne?” (68, 47); „Mindenki fogjon ostort, ne sajnáljátok!” (69, 47); „– Jó, jó, csak üsd!” (69, 47); „– Üsd! Üsd! Most már mit álltok!” (70, 48). A *Bűn és bűnhődés* cselekményvilágában így kitágul a drámai események színpada, mivel a nézők maguk is (sőt, az álmódó is: a kisló Raszkolnyikov) a drámai események szereplőivé válnak. (A vándorszínészek gyakran a kocsiszínben rendezték színpadi előadásait, sőt, szereplők hiányában az adott település lakosaiból, gyakran közvetlenül a színpadi jelenet megkezdése előtt kértek fel alkalmi színészeket. Ekképp a darab maga és a végkifejlet is egy adott témakörön belül különbözőképpen változhatott).

Nyekraszov költeményében, ahogy a későbbiekben még kitérünk rá, a nézőtérén állandó lírai „én” egészen másképp éli meg az előtte lezajló eseményeket (a „drámai párharcot”), mint az utcán összegyűlt társai: felháborodása, együttérzése, segítő szándéka szemben áll a többi járókelő nevetésével. A nyomorék ló verését szemlélő járókelők a drámai eseményekre reflektálva tehát nem a külvilágban, hanem a lírai szubjektum belső világában zajló tragédia szereplőivé lesznek. Ekképp a drámai eseménysor mintegy megkettőződik a szövegalkotó „én” elbeszélésében: megvalósul egyfelől a nyomorék ló kegyetlen ütlegetését megrajzoló konfliktus ábrázolása, és elénk tárul a történetmondó lírai „én” belső érzelmi világában zajló konfrontáció.

Az eddig elmondottakkal kapcsolatban fontosnak tartjuk azonban hangsúlyozni, hogy Dosztojevskij és Nyekraszov epikus, illetőleg epikai-lírai alkotásának alapvető vonásai közé tartozik a külső jellemzés, így például a tárgy-leírás, gondoljunk a nyomorék ló és a fakó részletes alakrajzára, illetve az utóbbival szemben álló legények ellentétes alakjegyeinek a részletezésére; idetartozik továbbá a táj- és környezetrajz, ahogy azt akár Raszkolnyikov álmának bevezető képsoraiban is láthatjuk: „A kocsmá előtt mezei út van, mindig poros, és egészen fekete rajta a por, ott vizs el, és aztán továbbkanyarog, vagy háromszáz lépéssel odább jobbra fordul, megkerüli a városi temetőt” (67, 46). A drámai művekből viszont – éppen a dráma és a színpad kapcsolatából következően – mindez hiányzik (legfeljebb csak rövid szerzői utasítás formájában található meg), mivel a tárgy-leírás, a táj- és környezetrajzot a díszletek, a kellékek és a színpadon látható színészek pótolják. A versben

erejéig elidőzünk e jegyeknek a Dosztojevszkij-műben témaként megjelenő variánsainál, s megidézünk a lovak verését szemlélő Raszkolnyikov magatartásában megnyilvánuló változásokat.

Nyekraszov költeményében a lírai „én”-nek az ábrázolt jelenetekhez való viszonya tehát két aspektusból ragadható meg. Az egyik az átélt eseményeknek a lírai szubjektum személyére gyakorolt hatásával függ össze, – ezt a témát fejtjük ki e fejezet jelen részében –, míg a másik az elbeszélői, szövegalkotói tevékenységben tolmácsolt ironikus gondolatokban fedezhető fel. Ez utóbbi gondolatot az elemzés későbbi szakaszában fogjuk részletesebben vizsgálni. A két aspektust igencsak nehéz szétválasztani, mégis, induljunk ki a ló elindításának kísérleteit szemlélő lírai „én” állapotrajzából.

A lírai szubjektum magatartásának átfogó rajzát az együtt érző ↔ elutasító, közeledő ↔ távolodó viselkedés adja ki. A vers eseményleírásának kezdeti szakaszában még kizárólag csak a felkiáltást jelző mondatvégi írásjelek utalnak arra, hogy a néző valóban átéli-átérzi a szeme előtt lezajló történeteket – ld.: „És csak ütötte, ütötte, ütötte! / [...] / S ismét: hátát, oldalát, / És előrefutva, lapockáját / És síró, szelíd szemeit!”¹³³ A névtelen ló együttérzésre kiváltó, az emberéhez hasonló tekintetének (ld.: „És nézett... így néznek az emberek, / Engedelmesen alávetve magukat az igazságtalan támadásoknak”) és erőlködést tükröző magatartásmintáinak részletezésével a bevezető, távolból nyitó képsorok azonban egyre közelebbivé, személyesebbé válnak, mígnem a lírai „én” nézőpontja szinte teljesen egyesül a szenvedő ló alakjával és síró szemeivel. Az egyesülést egyfelől az mutatja, hogy a lírai szubjektum felkiáltásai a szövegalkotás későbbi szakaszában személyes, őszinte vallomássá, a „mérges lettem” és a „letörten gondoltam” kifejezésekké alakulnak át, ekképp tolmácsolva a ló ütlegetését figyelő néző érzelmi attitűdjében bekövetkező változást – ld.: „*Mérges lettem – és letörten gondoltam: / „Ne keljek-e a védelmére?”*. Így tehát elmondható, hogy a jelenetet figyelő lírai „én” mint néző és a jelenetet elbeszélő lírai szubjektum látásmódja, és ez utóbbi „szerzői” pozíciója a szövegalkotás folyamán messziről indítva egyre közelebb kerül a lóhoz, ami a mondottak értelmében a viszony intenzívebbé válásának köszönhető (ezért bukkan fel a költemény cselekményleírásának tetőpontján a tematikus motívumsor: *együtt érző* → *mérges* → *segítségnyújtásban gondolkodó*).

és a regényben tehát a drámai jelenlétre utaló jegyek többnyire csak szerkezetileg, a jelenetek tagolásában, illetve a lírai „én”-nek és az álmodó Raszkolnyikovnak az eseményeket reflektáló megnyilatkozásaiban érhetők tetten.

¹³³ Ld.: „И уж бил ее, бил ее, бил! / Он опять: по спине, по бокам, / И вперед забежав, по лопаткам / И по плачущим, кротким глазам!”.

A ló iránti részvét megnyilvánulásának másik formája, hogy a lírai „én” képessé válik a nyomorék állat tekintetének jellemzésében korábban megfigyelhető hiátus és az emberi tekintethez való hasonlítás helyett megtalálni a közvetlen kifejezés (és önkifejezés) nyelvét. Az elbeszélőnek az események felidézése kezdetén ugyanis még magának is hasonlatra, egy másik nyelvre van szüksége ahhoz, hogy a beteg ló nézéséből áradó néma vallomásnak fogalmi keretet adjon. A *szem* motívumának kiépülését a konkrét szavakkal történő ábrázolás helyett a három pont alakjában megjelenő szintaktikai jel indítja el, mely egyben utal a ló tekintetének, nézésének megfoghatatlan jellegére – ld.: „A ló csak mélyeket lélegzett / És nézett:... (így néznek az emberek, / Engedelmesen alávetve magukat az igazságtalan támadásoknak)”. A hiátusra mutató szintaktikai jelnek kettős funkciója van, szemben a ló testalkatát, lélegzetét szavakkal részletező korábbi ábrázolással, még az állattal való kapcsolat kezdeti, távolságtartó szakaszában. A három pont egyrészt az ütések alatt kínló ló kifejező, sokatmondó tekintetének a leírhatatlanságára, költői eszközökkel való kifejezhetetlenségére hívja fel a figyelmet, másrészt pedig, éppen az attribútumok hiánya miatt, képes szinte minden lehetséges jeggyel felruházni és tartalommal megtölteni a parasztló nézésének motívumát, melyet szintaktikailag az „és” kötőszó a mély légzéssel hoz párhuzamba. A hiátust betöltő képzetnek azonban határt szab a történetmondó lírai „én” egy pontosító, zárójelbe tett magyarázó hasonlata, mely a ló nézését a már említett emberi tekintethez hasonlítja: „így néznek az emberek, / Engedelmesen alávetve magukat az igazságtalan támadásoknak”.

A Nyekraszov-költeményben a drámai eseményekhez való viszonyt a szövegalkotó lírai szubjektum részéről tehát az ütések alatt kegyetlenül szenvedő ló szemével felvett bensőséges kapcsolat intenzitása jelzi. Az együttérzést leíró elbeszélés következő szakaszában az állat *szeme, nézése és tekintete* a jellemének leginkább megfelelő *jámborság* és *szelídség* fogalmakkal töltődik fel: „ütötte, ütötte, [...] síró, *szelíd szemeit*” („*кротким глазам*”). Ezt a „nyekraszovi” *szelídséget* úgy építi be Dosztojevszkij a *Bűn és bűnhődés*be, hogy nemcsak a lovas álom fakójának, de a regény tág kontextusában megjelenő szereplőknek: Lizavetának, Dunyának, Szonyának az alakjegyévé, a *szelíd önfeláldozás*, majd ennek transzformációjaként az *erőszakos áldozathozatal* motívumává avatja –, például a Dunyát védő Raszkolnyikov alakján keresztül, vagy akkor, amikor a gebe védelmére rohanó kisfiút az álomban az ostorcsapások elszenvedőjévé teszi. (Az áldozathozatal e szétágaztatásának jelenségére a disszertáció egy későbbi pontján vissza fogunk térni.) A szereplők azonosításának tendenciáját mutatja véleményünk szerint Dosztojevszkijnek az az írói lejárása is, hogy a Nyekraszov-költeményből a lírai „én” által a nyomorék lónak mint szótlán áldozati alaknak a

megjelölése visszaköszön a fakó figuráján túl a sorscsapásokat némán elviselő „Lizaveták, Szonyák, Dunyák” alakábrázolásában is – ld.: „Hogy segítsünk neked, nem is lenne ellenünkre, / Te *néma áldozata* a népnek” (Nyekraszov), vö. Dosztojevskijnél például a hallucináló Raszkolnyikov gondolatkefjtésével: „Lizaveta! Szonya! Ti szegénykéek, *szelídek, szelíd tekintetűek... drágáim!... És mért nem sírnak? Mért nem jajgatnak?* Mindenüket odaadják... és *csak néznek, szelíden, szótlantul...* Szonya, Szonya, *szótlan Szonya...*” (321, 323–324; 211, 212).¹³⁴ Az idézeteket érdemes párhuzamba állítanunk a Porfirijjel szócsatát vivő főhős alakábrázolásával is, aki e párharcban fokozatosan a néma, szenvedő áldozatok gesztusait ölti magára – ld.: „Raszkolnyikov *némán* feléje fordította *sápadt* és most majdnem szomorú arcát. A *néma, meggyőőtört* arc mellett furcsán hatott Porfirij leplezetlen kötekedése, *udvariatlan*¹³⁵ gunyorossága” (308, 202).

A lírai „én” együtt érző attitűdjét a Nyekraszov-költeményben a továbbiakban az jelzi, hogy a nyomorék ló új nevet kap a lírai szubjektum történetmondó tevékenysége során: a parasztló lelkével való összeolvadáskor a semleges töltésű parasztlóból („лошадь”) kedveskedő, becéző színezetű gebécske („клячонка”) lesz. A szó meghatározó szerepet tölt majd be Raszkolnyikov lovas álmában, minthogy a kisfiúnak a kocsmá előtt álló „gebécske” látványáról éppen azok a sárban és keréknyomban megrekedő¹³⁶ parasztlóvak jutnak az

¹³⁴ Lizaveta, Szonya és Dunya *szelíd* tekintetű, *szótlan* áldozatokként való megjelölését Raszkolnyikovnak a gyilkosságokat interpretáló gondolatai indítják el a *Bűn és bűnhődés* szövegében. Ld.: „Egy-egy percre azt hitte néha, hogy *hallucinál*, lázas, reszkető indulat fogta el. [...] Ó, hogy gyűlölöm azt a vénasszonyt! Azt hiszem, ha feltámadna, másodszor is megölném! Szegény Lizaveta! Mért jött akkor haza?...” (321, 211).

¹³⁵ Ez a szó Dosztojevskij saját kiemelése, Sz. A.

¹³⁶ A „*megrekednek* a sárban, vagy keréknyomban” (68) kifejezésben szereplő orosz ige Raszkolnyikov emlékeinek felelevenedésekor (ld.: „воз *застрянет* в грязи или в колее”) szemantikailag a torokban megakadó szóhoz köthető. A „*torkán akad* a szó” („слова *застряли* у него в горле”) kifejezés használatát a „megakaszt, megakad, benneked” („застревать/застрять”) igéhez kötődően ld.: *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 216; *Orosz–Magyar Szótár* (szerk.: Hadrovics–Gáldi) 1951: 256. Így a kifejezés nemcsak a sárban megakadó lovakhoz és a megrakott társzekérrel kinlódó fakóhoz köthető, de az ablaknál álldogáló kisfiú néma alakjával is párhuzamba hozható, illetve utalhat az álmodó, majd a felébredő Raszkolnyikov szókeresési aktusára: „Két kézzel kapaszkodik az apjába, de melle csak elszorul. Lélegezni, kiáltani akar, és felriad” (72, 49). A kifejezés motiválta jelentéskapcsolódások révén tehát e nézőpontból is összehasonlíthatóvá válik a tengerrel elakadó lovak figurája Raszkolnyikov különböző „néma” alakváltozataival: a szótlan kisfiú emlékképekből ismert alakjával; az álomban apjába kapaszkodó, kiáltással küszködő gyermekkel és a felébredés aktusában elszorult mellkassal kiáltani akaró főhőssel. A gondolatot vö. például a fakó és Raszkolnyikov hasonmásaként tekinthető Szonya alakábrázolásával a regényben: „Szonya arca iszonyúan eltorzult, görcsös ránkás futott át rajta, valamit mondani akart, de *nem jött ki hang a torkán*” („хотела было что-то сказать, но *ничего не могла выговорить*”; 378, 246). Raszkolnyikov szókeresési aktusáról ld. még

eszébe, akiket a muzsikok fájdalmas csapásokkal ütlegelnek, gyakran éppen a szemüket, pofájukat verik. A Dosztojevszkij-regényben megjelenő „gebécske” szó és az állat megnevezéséhez rendelt ostorozás cselekménye a nyekraszovi szöveget mint a dosztojevszkiji szöveg pretextusát idézi meg az emlékszövegben – és így a lovas álom szövegében is. Ezen túlmenően, a kislíú emlékeire való olyan utalással, mely feltételezi a „lovak ütlegelése” téma gyakori, képszerű felidézését, a Dosztojevszkij-szöveg Raszkolnyikov tudatát a kulturális emlékezet tudatával egészíti ki, melynek a főszereplő világán keresztül ábrázolt –

részletesen: Крпоо 1995, 2005; a *szótalanság* motívumáról a *Bűn és bűnhődés*ben Lizaveta alakkibontásához kötötteen ld.: Boros 2004: 209–212.

A Raszkolnyikov néma alakjához köthető szókeresés aktusa véleményünk szerint együtt jár az *ijedség*, *szorongás*, *félelem* („*теснительность*”, „*страх*”, „*страшный*”, „*ужас*”) motívumvariációk felbukkanásával a regényben. Úgy látjuk, hogy e motívumok hangtani megjelenési formája a „sz-t/ty-r-h”, „z-zs-s”, „ny/n” („с-т/т-р-х”, „з-ж-ш”, „н/’н”) hangok fonikus összecsengése révén képes utalni az álomcselekmény mozgásának egyes stádiumaira. Már rögtön a látomást nyitó első sor bővelkedik a *félelem*hez társítható fonémákban, melyek jelentésükben a „*félelmetes* álom” (a fordításban: „*borzalmas* álom”; vö.: „*страшный сон*”) orosz megfelelőjének hangsorává összerendeződve Raszkolnyikov egész látomásának minősítését meghatározzák. A „*félelmetes*” – „*страшный*” szóban szereplő „sz”-„n” hangok magában az „*álom*” – „*сон*” szóban, illetve az abból képzett „*látott*”-„*megálmodott*” kifejezésben is visszaköszönnék: „Raszkolnyikov *borzalmas álom látott*” (66) – „*страшный сон приснился* Раскольникову” (46). E hangok hasonlítanak a kislíú, illetve a felnőtt Raszkolnyikov összeszorult tüdejéből kipréselődő levegő áramlásának a megjelenítéséhez és hangzásmotívumához, és egyúttal megidézék az álomcselekményt záró felébredés aktusát – ld.: „*zokogja, lélegzete elakad, és szaggatott kiáltások törnek fel elszorult melléből [...] melle csak elszorul. Lélegezni, kiáltani akar, és felriad*” (72), vö.: „*всклиывает он, но дыхание ему захватывает, и слова криками вырываются из его тесненной груди [...] грудь ему теснит, теснит. Он хочет перевести дыхание, вскрикнуть, и просыпается*” (49). Az álom keretező mondatok a fonikus összhangzás révén tehát egymás mellé rendelhetővé teszik a „*félelem*” paradigmájába tartozó kifejezéseket – ld.: „*félelmetes álom látott*” („*страшный сон приснился*”) → „*összeszorult mellkasból*” („*из тесной груди [...] теснит, теснит*”) „*lélegzetet venni*” („*перевести дыхание*”) → „*felébred*” a *borzalmas* álomból („*просыпается/ проснулся весь в поту [...] задыхаясь, и приподнялся в ужасе*”). A felsorolásból látható, hogy ezeknek a „*félelem*” ábrázolásához köthető szókapcsolatoknak a szintagmatikus kibontása az álomszövegben a cselekmény vázát adja ki. Ebbe a láncba fűződik bele a gyermekét féltő, a tömegben őt régóta kereső édesapa kézzszorításának a leírása, mely az eseménysíkon és fonikusan is a kislíú összeszorult mellkasának megrajzolásával rendeződik párhuzamba: „*Ebben a pillanatban az arja, aki már régóta futkos utána, megragadja, és végre elviszi onnan*” (72), vö.: „*Отец [...] схватывает его наконец и выносит из толпы*” (49). Az elmondottakkal kapcsolatban érdemes még kiemelnünk a sárban – keréknyomban elakadó lovak *kinlódásának* nem a *szótalanság*, *némaság* motívumokhoz köthető ábrázolását, hanem a fent említett hangsorokkal történő, immáron a *félelem* motívumához kapcsolható bemutatását az ablak mögöl őket ijedten szemléllő gyermek emlékeinek a felelevenítésében: „*воз застрянет в грязи или в колее*”. A kifejezésnek Raszkolnyikov és Marmeladov alakértelmezésében betöltött funkciójához a későbbiekben még visszatérünk. A *félelem* („*страх*”) motívumnak egy másik aspektusból, a *szenvedés*

„mnemotechnikai”¹³⁷ – funkciója a regénytextus e pontján már a kultúra szövegalkotói folyamatként¹³⁸ realizálódik (természetesen a hős illetékességi szintjét meghaladóan).

Időzzünk el még egy pillanatig a lírai szubjektum és a nyomorék ló tekintetének összeolvadásánál, annál a pillanatnál, amikor a semleges töltésű „parasztló”-nak („лошадь”) titulált állat a becéző színezetű „gebécske” („клячонка”) megszólításban részesül a lírai „én” elbeszélői tevékenységében, melyet a ló szemére vonatkoztatott *szelidség* kifejezésének megtalálása jelez (ld.: „s ismét [...] síró, *szelid* szemeit”). A narráció e tetőpontján érzékelhető, hogy az eseményeket szemlélő néző tekintete úgy szakad el a szenvedő gebe alakjától és síró szemétől, ahogy a Dosztojevszkij alkotásában felidéződő emlékek tanúsága szerint az ablak mögött álló Raszkolnyikov is elfordul a lovak látványától. Az elválást az mutatja, hogy a lírai én és a gyermek¹³⁹ a segítségadást megjelölő, majd megtagadó együttérzés kiteljesedésekor maga is az ábrázolás tárgyává válik: „Ne keljek-e a védelmére?” → „De hiszen magunknak sem tudunk segíteni!” (Nyekraszov); vö.: „de sajnálta mindig szegény lovacskát, [...] a mamája többnyire el is vezette az ablaktól...” (Dosztojevszkij 68, 47). Ebben az eltávolodási folyamatban, itt, a vers közepén, a történeket figyelő lírai „én” a szövegalkotó szubjektumtól is elkülönül, úgy, mintha kiszakadna az élményből, vagyis mintha egy pillanatra megszakadna a ló iránt kimutatott együttérzése – ld. ismét: „Ne keljek-e a védelmére? ↔ *Manapság divat az együttérzés*”. Ekkor a szövegalkotónak a történetektől való olyan eltávolodása mutatkozik meg, mely a narráció folyamatához kötött történet-felelevenítés pillanataiban, azaz az események interpretálása, reflektálása alatt fokozatosan megy végbe. Az elkülönülést első lépcsőben az biztosítja, hogy a lírai én, a jelenetet figyelő néphez hasonlóan,

(„сmpaдaнue”), *kín/kínzás* („мyкa”/„мyчeнue”) motívumokkal való összekapcsolhatóságáról és értelmezéséről ld.: Крoо 2005: 113.

¹³⁷ A kulturális emlékezettel kapcsolatban ld.: Лoтман 1985. A „mnemotechnikai” fogalom kifejtését – ahogy korábban utaltunk már rá – Lotman a kommunikáció kétféle modelljének a leírásában használja, s érti ez alatt a művészi szövegnek az emlékeztető, felidéző funkcióját. Itt most szeretnénk kitérni arra, hogy a mnemotechnikai szerep ugyanakkor a kutató véleménye szerint nem köthető az „ÉN1→ÉN2”: „párbeszéd önmagammal”-féle kommunikációhoz, melynek keretében mi vizsgáljuk Raszkolnyikov álmait és emlékképeit, mert véleménye szerint ebben a típusban az egyszerű felidézésen túl szükség van az információk felesleges ismétlése helyett valamilyen jelentéstöbblettel való gazdagodásukra. Az „ÉN1→ÉN2” közti üzenetátadás esetei közé sorolja a kutató azokat a naplófeljegyzéseket, amelyek nem emlékeztetőül íródtak, hanem azzal a céllal, hogy például az író belső állapotát megvilágítsák, és a pszichológiai jelentésrétegen túl kultúratörténeti jelentőséggel is rendelkeznek. Ld.: Lotman 1994: 17–18, 27, 35.

¹³⁸ Ld.: Лoтман 1981a.

maga is az ábrázolás tárgyává válik: „De hiszen magunknak sem tudunk segíteni!”. Másodsorban az elválásra mutat rá a lírai modalitásból ironikussá-önironikussá váló hangvétel, mely az elbeszélő státusváltozását jelzi, ahogy az átélő szubjektumból szövegalkotó szubjektummá alakul: „*Mérges lettem – és letörtén gondoltam: »Ne keljek-e a védelmére? / [...] / De hiszen magunknak sem tudunk segíteni!«*”.¹⁴⁰ Ettől fogva magatartását a parasztlótól való látszólagos távolodás jellemzi, mely képileg és hangzásban a távolodó parasztló mozgásának szemléletes leírásával kapcsolódik össze. Az elemzéshez érdemes hozzátennünk, hogy a lírai „én” együtt érző attitűdje a modalitásváltás ellenére azonban továbbra is megmarad, erről éppen a jelenetekre vonatkoztatott emocionális megnyilatkozása utal, melynek kifejezése: „felháborító jelenet” („возмутительная сцена”; vö.: „последняя сцена была / Возмутительней первой для взора”) szemantikailag a ló testfelépítésére vonatkoztatott minősítést idézi meg: „*alaktalanul sovány*” („необразно тощая”).¹⁴¹ A ló

¹³⁹ A gyermekek funkcióját a *Bűn és bűnhődés*ben és más Dosztojevszkij-regényekben is V. Sz. Puskareva abban látja, hogy a legdrámaibb pillanatokban jelennek meg, Пушкарёва 1974: 43–44.

¹⁴⁰ Ld.: „Я сердился – и думал уныло: / „Не вступиться ли мне за нее? / [...] / Да себе не умеем помочь!”.

¹⁴¹ A „бездобразный” és a „возмутительный” szavak közötti azonosítást ld.: *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 38. A „бездобразный” szó, melyet a költeményben szó szerint „alaktalannak” fordítottunk az „alaktalanul sovány” kifejezésben, első jelentésében „rút, visszatartó (külső)”-re, átvitt értelemben pedig „pimasz, arcátlan, felháborító (viselkedés)”-re utal, ld.: *Русско-венгерский словарь* (szerk.: Gáldi–Uzonyi) 2000: 16. A szócikk értelmezését az Ozsegov–Svedova szerzőpáros szintén e két jelentéskör mentén határolja be. Vö.: 1) „крайне некрасивый (вид)”, 2) „*лерен*. непристойный, *возмутительный* (поступок)”, *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 38. A „бездобразный” kifejezés szemantikai jelentéstartalma a Nyekraszov-költemény mellett Lermontov *A három pálma* című versében is felbukkan a pálmákat fejszével kivágó és hasogató vándorok alakmegjelenítésének leírásakor, mely jelenet Raszkolnyikovnak már a második, ún. afrikai oázis-álmában kerül megformálásra. Itt a „бездобразный” szó rokonítható variánsa, a „беспорядок” már a „*zilált!*”, *rendetlen*” jelentéskört mozgósítja az oázisba vonuló arab lovasok viselkedésének megrajzolásában: „hallani csegetttyűszót, *kusza* lármát”; „*hintázva* [...] a tevék hosszú sora jön közelébb”; „*hord* [...] *ringó* úti sátrat”; „*vad táncra* szorítja a büszke lovat, / *ágaskodik, ugrik* a jó telivér; *omlik* [...] a lovas derekára / a bő ruha gyolcsa redőbbe *zilálva*”; „*vágtatva, fűtyülve, rikoltva* a sejk / *felhánnya-dobálja* a hosszú gerelyt”. A „беспорядок” szó megjelenését ld. az orosz szövegkörnyezetben: „И белой одежды красивые складки / По плечам фарса вились в беспорядке”, Lermontov 1961: 75 és 1965: 119. Míg az „alaktalan” („бездобразный”) szó a Nyekraszov-pretextusban az áldozattá váló nyomorék ló figurájának ábrázolásában szerepel, és utal az utóbb bekövetkező felháborító jelenetre, a Lermontov-versben a ló esztelen ütlegelésére használt „*zilált!*”, *rendetlen*” („беспорядок”, „в беспорядке”) kifejezés a gyilkos vándorok viselkedésének jellemzésekor már sejtetheti a történet „zilált” befejezését. Mivel Raszkolnyikov lovas és oázis-álma a Nyekraszov- és a Lermontov-pretextusokon keresztül (vagy akár azok nélkül is) megidézi az „alaktalan” („бездобразный”), illetve a „zilált” („в беспорядке”)

ütlegelésének jeleneire vonatkoztatott „felháborító” jelző a mozgósított szemantikai jelentésréteg mellett poétikailag kiegészül az eseményeket figyelő szubjektum néma ítéletében rejlő elutasítással a nézők nevetgélő viselkedésével szemben, melyet a lírai „én”-nek a kocsis sikerrel járó ostorcsapásaira vonatkoztatott ironikus, gúnyos, keserű megjegyzése is „fűszerez” a költemény zárójelenetében – ld.: „Ez a tétlen járókelőket *nevette*, / *Mindegyik megjegyzéssel fűszerezte*. / Mérges lettem – és letörten gondoltam: / „Ne keljek-e a védelmére?”; vö.: „Az utolsó jelenet látványa azonban / *Felháborítóbb* volt az elsőnél: [...] *a hajtó nemhiába munkálkodott* – / Végül mégiscsak célba jutott!”. A sorok olvasásakor feltétlenül számot kell azzal vetnünk, hogy a narrátor elbeszélésének e pontján a *felháborodásban* tükröződik a *részvét*. Az utolsó gondolatok szintén arra mutatnak rá, hogy az elbeszélő átléő-együttérző attitűdje a kocsis sikeres munkálkodása ellenére sem szűnt meg: „A hajtó pedig minden egyes szökkenésnél, / Ezen erőfeszítések *köszönetéül*, / Ütéseivel szárnyakat adott neki”.¹⁴²

szavakhoz köthető kifejezéseket a főhős karakterábrázolásához fűzve, a regény egyéb helyein történő poétikai ábrázolásban is kimutathatóvá válik a Raszkolnyikov személyét jellemző *hasadás*, mely a *Bűn és bűnhődés* egészét tekintve a „szétesés, széthullás, örület, káosz, meghasadás” téma motívumok jegyeként épül ki. A *безобразный* motívum értelmezését ld. még: Jackson 1966.

A főhős alakja hasadásának egy másféle aspektusát világítottuk meg egy korábbi lábjegyzetben I. L. Almi szavait idézve. A kutató elmélete szerint a főhős „tervének” (vágyálmának) gondolata elválasztható a fejszekerés és gyilkosság tematikus leírásához köthető „dolog” avagy „vállalkozás” kifejezésekkel fémjelzett gondolataitól. Vö. azzal, hogy az orosz szöveg Raszkolnyikov „tervét” és „vállalkozását” egyaránt a „*képtelen*” („*безобразный*”) jelzővel társítja: „a »*képtelen*« *tervet* – bár hinni még mindig nem hitt benne – lassanként és úgyszólván akarata ellen, valóságos *vállalkozásnak* kezdte tekinteni” (8); vö.: „*безобразную мечту* как-то даже поневоле привык считать уже *предприятием*” (7; a belső idézet Dosztojevszkij saját kiemelése, Sz. A.). Ekképp a szemantikai értelemben hasadást jelölő „*безобразный*” szó még a kettős gyilkosság kivitelezése előtt, a regény első oldalain utalhat a főszereplő személyiségének kettősségére, akár a gyilkosság előkészítésére vonatkozó „*képtelen* tervet”, akár magát az emberölés „*képtelen*”, „*dolgot*”, „*vállalkozását*”, cselekményes megvalósítását illetően.

Króó Katalin már felemlített tanulmányában arra mutat rá, hogy a lovas álomban megtapasztalt események után Raszkolnyikov a „*képtelen* *terv*” („*безобразная мечта*”; 8, 7) kifejezést „*átkozott álom[nak]*” („*проклятая мечта*”; 73, 50) minősíti, melyet „*meg szeretne tagadni*” (73), szó szerinti fordításban: amelyről „*le szeretne mondani*” („*отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!*”, 50). E transzformációs motívumot Króó Katalin a szó motivációs rendszerére vonatkoztatja, és úgy gondolja, hogy Raszkolnyikov szókeresési aktusában a gyilkosság álma az „*új szó*” („*новое слово*”) helyett olyan, az ölére és Raszkolnyikov teóriájára vonatkozatható „*régi szónak*” („*старое слово*”) fogható fel, melytől a főhősnek az új világlátáshoz vezető úton kell távolodnia, vö.: Kroo 2005: 115.

¹⁴² Ld.: „A pogonщик при каждом прыжке, / В благодарность за эти усилия, / Поддавал ей ударами крылья”.

A Nyekraszov-költeménynek ez a szemantikai játéka, melyet a vers struktúrája is nyomon követ, tükröződik Dosztojevszkijnél, aki az átélő szubjektumból a szövegalkotó szubjektummá válást ott aknázza ki, ahol az Raszkolnyikov alakja szempontjából lesz fontos. Így az *együttérzés* az álomban éppen azért jelenik meg transzformációs motívumként, mert az emlékekben ábrázolt *részvéthez* képest a sajnálat kifejezésének olyan új, tettként realizálódó attitűdjeként rajzolódik meg (gondoljunk arra a már idézett meglátásunkra, mely szerint az emlékekben a kisfiú nem tud odaszaladni a lóhoz, az álomban viszont már képes erre), mely az álmon kívüli valóságvilág összetartó, építő elemévé, újfajta világrendező erejévé tud válni. Raszkolnyikov együttérzést felmutató tette az *átölelés* motívumában, a fakó szemére, szájára adott csók gesztusában csúcsosodik ki, mely Nyekraszovnál a lírai „én”-nek a ló szemével felvett bensőséges kontaktusával hozható párhuzamba. A párhuzamképzés alapját a Nyekraszov-költemény felől tehát a ló szánakozást kiváltó tekintete motíválja, ami, ahogy arra még visszatérünk, az *alávettség*, *áldozatiság* jegyeit mozgósítja mindkét műalkotásban.

Az együttérzéshez kapcsolódó *nézés* motívumát Nyekraszov tehát úgy választja ketté, hogy azt két különböző alaknak: a nyomorék lónak és a lírai „én”-nek a viselkedését leképező alakjegyebe fordítja. Dosztojevszkij a *nézés* motívum e két megvalósulási formáját nemcsak az áldozat (az ütések alatt kínlódó fakó) és a néző (a látványon felháborodott kisfiú) elkülönülő alakjegyeiként emeli be művébe – a lovakat megidéző emlékképeken keresztül –, hanem azokat éppen a néző alakjában úgy ötvözi, hogy a lovon segíteni szándékozó kisfiút az álom cselekményében a gebét érő ütések áldozatává teszi. A transzformáció folyamatában a gyermek Raszkolnyikov fokozatosan magára ölti már nemcsak a fakó, hanem a költeményből ismert ló alakjegyeit is. Másrésről pedig Dosztojevszkij újra összekapcsolja a *lázadás* és *áldozatiság* motívumait a felháborodott Raszkolnyikov alakjában, aki miután együtt érző csókokkal borítja a kiszenvedett állat fejét, ököllel¹⁴³ sújt Mikolkára.

A lírai szubjektumnak az ábrázolt jelenetekhez való viszonyát jellemző történetmondó tevékenysége a *Bűn és bűnhődés*ben tehát Raszkolnyikov álmat látó elbeszélői

¹⁴³ Hangzásuk alapján az orosz ököl („жулачонка”) és a gebe („клячонка”) szavak becézett formája szinte teljesen megfeleltethető egymásnak. Ez arra enged következtetni, hogy fonikus szinten is azonosítható Raszkolnyikov az ütések áldozatául esett gebével, vö.: Яхл 1998: 63. Ugyanakkor az említett párhuzam azt is megerősíti, hogy az ostorcsapások ellen kirúgásokkal védekező parazitló e támadó gesztus révén szintén összefüggésbe hozható Raszkolnyikovval, akinek lesújtó kézmozdulatát ábrázolva a leírás már éppen a Mikolkához tartozó szemantikai jegyeket mozgósítja, ld. például az ütés paradigmáját, a *harag*, az *életre törés* és a *lesújtó* („кегветлен”) kéz motívumait. E kettősség kibontására még sor kerül a dolgozat egy későbbi szakaszában.

kompetenciájában éled újjá, a korábbi emlékek felelevenítésekor és az átélt álombeli események interpretálásakor. Ez a jelenség visszavezet bennünket a fejezet tárgyát képező lovas álom már bemutatott sajátosságához, mely az álom struktúrája folytán Raszkolnyikovot kétszeresen jelöli meg mint szövegalkotó szubjektumot. Létezik az álomban szereplő gyermek Raszkolnyikov, aki emlékeit képek formájában idézi fel, és megformálódik az álmodó Raszkolnyikov, aki ezeket az emlékképeket egy kiegészítő és új cselekménybázissal gazdagítja, és a korábbi emlékek végkifejletétől merőben eltérő történetet beszél el, ugyancsak képi megjelenítés útján. Érezhető, hogy az eseményeket figyelő szubjektumnak az ábrázolt jelenetekhez való viszonya a lovas álomban a Nyekraszov-költeménytől némileg eltérő nézőpontból és sokkal összetettebb formában tárul elénk.

Összegezve az eddig elmondottakat, a következő megállapításokat tehetjük. Az álmodó Raszkolnyikov reakciója az előtte megjelenített eseményekre három, alakjait különböző vetületekben megjelenítő aspektusból értelmezhető. Ahogy kifejtettük már, az 1) nézőpont az emlékekbeli múlt síkján magát újraálmodó Raszkolnyikovnak a passzív attitűdjét tárja elénk, aki *tehetetlenül* hagyja, hogy édesanyja elvezesse őt az ütések alatt kínlódó lovak látványától. A 2) vetület szintén a lovakkal együtt érző gyermeket jeleníti meg, aki immáron visszaemlékezve korábbi tétlenségére, édesapja kezéből szakítja ki magát, hogy megmentse a gazdája ostorcsapásai alatt szenvedő sovány gebét. Itt látható, hogy a vers lírai szubjektumának együtt érző (ld.: „*Mérges lettem – és letörtén gondoltam: / „Ne keljek-e a védelmére?”*”), majd a segítségadást megtagadó öniróniáját (ld.: „De hiszen magunknak sem tudunk segíteni!”) Dosztojevszkij az emlékekben először is a *részvét*, a *tehetetlenség* és végül a *segítség megtagadása* témákba fordítja át.¹⁴⁴ Ezzel szemben az álom emlékeken kívüli

¹⁴⁴ A segítséget nyújtó gesztus hiányának a témakifejtése nemcsak a lírai szubjektum és az emlékképekbeli gyermek Raszkolnyikov figurájának kibontásához kötötten jelenik meg, de más szereplők alakproblematikájával is összekapcsolódik a *Bűn és bűnhődés*ben. V. Ja. Kirpotyin kutatásában észrevételezi, hogy a tömeg magatartásának megrajzolásában reminiscenciák fedezhetők fel M. Je. Szaltikov-Scsedrin *Az olvasóhoz* (1862) című karcolatából, Кирпотин 1986: 46. Raszkolnyikov álmától eltérően *Az olvasóhoz* cselekménykibontása nem egy ló, hanem egy ember megverésére épül – bár a mű prózában írt szatirikus eseményleírása szerint „lehet lovakat is ütlegelni”. A karcolatban ábrázolt jelenet csak egyetlenegy ember ítéli el, a *tehetetlen, segíteni képtelen öregember* – ld.: „Csak egyetlen becsületes öregembert lehetett találni, aki nem bírta ki és ezt susogta: »Haramiák!«” (saját ford., Sz. A.), vö. az eredetivel: „Только один нашелся честный старик, который не вытерпел и прошептал: »Разбойники!«”, Салтыков-Щедрин 1965: 286. Véleményünk szerint a *tehetetlen* öregember magatartásának szemantikai kibontása és funkciója azon túl, hogy erősen emlékeztet a Nyekraszov-költemény lírai „én”-jének viselkedésére és véleményformálására, Dosztojevszkij regényében több ízben is megrajzolódik. Egyfelől megismétlődik a ló agyonverésének jelenetét szemlélő ősz szakállú, ősz hajú öregember

cselekményvilágában az író a költemény lírai „én”-jének a látványhoz fűződő attitűdjét viszont már nemcsak az *együttérzés* témájaként mutatja fel, hanem a fakót érő ütésekből részesülő, de a gebe védelmére rohanó kislány cselekedetét a „segítségnyújtás” és az „önfeláldozás–áldozathozatal” témáiként bontja ki. A 3) nézőpont a „lélegezni, kiáltani akaró” álmodót jeleníti meg, akinek az álom fogságából való kitörési szándéka a védtelen fakónak és az áldozattá váló gyermeknek az ütésektől való szabadulási kísérleteiként értelmezhető, erre az interpretációra a disszertáció egy későbbi pontján még visszatérünk. Az álombeli eseményekkel szemben lázadó főhős alakja visszatér úgy a felébredés (ez lehetne a 4. vetület), mint a feleszmélés (ez pedig az 5. fázis) aktusában. Ahogy ezt disszertációnk II. fejezetének elemzési hozadékaként részben kifejtettük, a felébredés nézőpontja Raszkolnyikovnak a legényekkel és Mikolkával azonosuló énjét mutatja, melynek eredményeképpen a főhős riadtan tiltakozik a parasztló agyonverése és a drasztikus álmokképek ellen: „Hála az Istennek, hogy csak álom!” (72, 49). A feleszmélés pedig a szereplő részéről már a gyilkosságnak a gondolatát, a szöveg szó szerinti megfeleltetésében: a gyilkosságnak az „álmát” (ld. fohász) megtagadó válaszreakciót vetíti elének az álomban átélt események hozományaként – ld.: „Hát lehet az, hogy én baltát fogok, és [...] szétzúzom a koponyáját... [...] Uram! Hát lehet az?”

alakábrázolásában, aki egy fejcsóválással ítéli el a „durva tréfát”, másfelől szerepet kap Raszkolnyikov édesapjának figurájához kötött is, aki szintén csak szavakkal mond bírálatot a véres eseményekről, s az ősz öregemberhez hasonlóan abban is tehetetlen, hogy megvédje a kislányt az ostorcsapásoktól. Ha a Szaltikov-Sesedrin-féle öregember önkéntlen gesztusára: a visszatartathatatlannal feltöltött ítéletére gondolunk, láthatjuk, hogy ez az önkéntelen gesztus bizonyos fokon megjelenik a lóhoz rohanó Raszkolnyikov alakleírásában, aki az öregemberhez hasonlóan szintén „nem bírja ki” a látványt, azzal a különbséggel, hogy életkorából adódóan szavak helyett a gyorsabban kivitelezhető tetteivel ad hangsúlyt véleményének. Ugyanígy „nem bírja” a szeme előtt zajló jelenetet a felnőtt Raszkolnyikov sem: erről tanúskodik felébredése és feleszmélése, melyek során a hős előbb az álmot, majd pedig a gyilkosság „álmát” szintén önkéntlen és visszatartathatatlannal felkiáltásokkal veti el – ld.: „Ilyen *őrültséget* álmodni!” (72, „такой *безобразный сон!*”, 49); „Nem, nem bírom megtenni, nem bírom!” (73, 50). Érdemes figyelni arra, hogy az álomra vonatkoztatott „безобразный” jelző a főszereplő személyiségének, jellemének, tetteinek ábrázolásához kapcsolódva immáron az „őrültség” jelentésaspektussal bővül.

Úgy gondoljuk, hogy a nevető, mulatozó tömeg részéről a *segítségnyújtás hiányának* motívuma, melyre Kirpotyin is rámutat, mind Szaltikov-Sesedrin, mind pedig Dosztojevskij művében egyaránt származtatható Nyekraszov költeményéből (1859). A karcolatban ábrázolt ökölcsepások a *Bűn és bűnhődésben* a *lesújtó ököl* (ld. a kislányt) és a *kegyetlen kéz* (ld. Mikolkát) motívumokba transzformálódnak, és egyaránt társíthatók az erőszakot elkövetők és az áldozatok világának megrajzolásával. Mindkét oldalon a szereplők azon akaratának kifejezéséeként bukkannak fel, hogy kitörjenek a fojtogató hétköznapi kerékvágásból, és új életet fakasszanak, egy élhetőbb világot teremtsenek maguknak. Ezért e motívumok a regényben közvetlen összefüggésbe hozhatók többek között a *harag* és az *életre támadás* ↔ az *élet védelme* motívumokkal.

(72, 50). → „Uramisten! Hisz úgyse szánom rá magamat! [...] Mihelyt *ébren* gondoltam rá, már a gondolatól is felfordult a gyomrom, és szörnyülködve elutasítottam... Nem, nem bírom megtenni, nem bírom” (72–73, 50). Az idézetekből is kitűnik, hogy Raszkolnyikovnak az álomban ábrázolt drámai eseményekhez való viszonya úgy alakul, hogy a *sajnálát* és a *részvét* passzív megjelenése felől a segítségnyújtás *tettként* megvalósuló magatartásformáinak az irányában mozdul el, mely tapasztalat a főhős részéről utóbb a gyilkosság elvetéséhez és az áldozat megmentésének a gondolatához vezet.

Az eseményeket átélő és szövegalkotó szubjektum Nyekraszov Az időjárásról című költeményében és Raszkolnyikov lovas álmában című fejezet rész összegzőképpen tehát elmondható: a költeményben a lírai „én”-nek az ábrázolt jelenetekhez való viszonya két aspektusból ragadható meg. Egyfelől igyekeztünk megvizsgálni, hogy az átélt eseményeknek a lírai szubjektum személyére gyakorolt hatása összefüggésbe hozható Dosztojevszkij művében a gyermek és a felnőtt Raszkolnyikovnak is az ostorcsapások alatt sínylődő ló iránt kimutatott együtt érző attitűdjével. Láthattuk, hogy a történéseket figyelő néző részéről a részvét megjelenése Nyekraszov költeményében nem hozza magával automatikusan a segítségnyújtás gesztusát, ld.: „De hiszen magunknak sem tudunk segíteni!”, szemben az önmagát a kisfiú alakjában újraértelmező Raszkolnyikov önfeláldozó magatartásával az álomban. Az elemzés során másfelől pedig a modalitásváltások leírásakor érintettük a lírai szubjektumnak egy másik, immáron az elbeszélői tevékenységben megnyilatkozó reakcióját (vö.: „mérges lettem”, „letörten gondoltam”) a kocsis kegyetlen ütéseit és a nyomorék ló alakját illetően. E nézőpontot a kifejtés első részében tárgyaltuk részletesen.

IV. Ny. A. Nyekraszov *Az időjárásról* című költeménye

Raszkolnyikov lovas álmában 2.

(Eseménytörténeti világ)



Bruszovanyi, Ju. Je.
*A hasonmás.*¹⁴⁶

„A drámának különösen bensőséges kapcsolata van a ritussal, a lírának pedig az álommal vagy a látomással, amikor is az egyén önmagával létesít kommunikációt, áldozati egyesülést.”

(Northrop Frye *A kritika anatómiája.*)¹⁴⁵

1. A Nyekraszov-költemény és a lovas álom cselekménykibontása

Az eddigiekben szemrevételeztük, hogy a gyilkosság és áldozatiság kérdésköre hogyan mozgatja az *együttérés* és a *jámborság, szelidség*, illetve a *felháborodás, részvét* motívumokat a Nyekraszov-költeményben és a *Bűn és bűnhődés* elemzésre kijelölt álmában. A továbbiakban azt szeretnénk megnézni, hogy e kérdéskör az *ütés* motívumon keresztül hogyan vezet el az *erő*¹⁴⁷ kifejezésének és megnyilvánulásának különböző aspektusaihoz, melyeket a fejezet újabb szakaszaiban a vers és a lovas álom további cselekményes és szövegsemantikai vizsgálatával kívánunk bemutatni.

A hétköznapokból ismert situációt, a lovak ütlegetésének eseménytelen, megszokott jellegét a költemény első négy és utolsó hat sorának egy-egy mondatot alkotó bevezető és záró szakaszai újfajta értelmezésbe vonják. Ezt a keretképek közötti eltérés jelzi. A szekérvontatást ábrázoló mozgást ugyanis az első négy sor a nyomorék ló alakjegyeinek részletezésével (ld.: „*Alig élve, alaktalanul soványan / Erőlködik a nyomorék-ló*”), a zárósorok viszont már magának a mozgásnak (ld.: „*elindult*”), illetve a különböző mozgásmódotoknak a megnevezésével (ld. oldalazó, ideges, gyors mozgás) mutatják be. Ezáltal válik érzékelhetővé a nyomorék parasztló mozgásában a túlfeszített erőlködés irányából („*надрывается*”) – melynek végpontját a megingást követő megállás adja – az oldalazó, ideges, gyors haladás irányába bekövetkezett hirtelen változás. A transzformáció a ló gazdájának viselkedésére is

¹⁴⁵ Ld.: Frye 1998: 211.

¹⁴⁶ Ld.: Брусовани 1981b.

kihat, aki a lovas álom Mikolkájához hasonlóan a kocsin való utazást – váratlanul – lova melletti futásra cseréli. Mozdulatlanságról erőteljes mozgásra váltó magatartása lova viselkedésmintáját tükrözi (ld.: megállt → elindult). Nézzük most meg, hogy a költeményben ábrázolt cselekménymenet: a ló megállása és elindulása hogyan valósul meg Dosztojevszkij lovas álmában!

A Nyekraszov-vers és a lovas álom eseménymenetét látszólag azonos cél mozgatja: a parasztló elindítására irányuló igyekezet. Erre utalnak Mikolka szavai is: „Megfuttatom én! Vágtat ez mindjárt úgy, hogy no!”. Az elindulást célzó ütések a költemény cselekvésmotivációjával szemben az álomban Mikolkának valójában a gebe agyonverésére szolgálnak: „gondoltam is már, hogy agyonverem. Azért mondom: felülni!”. Így a célok gyökeres ártérelmeződésével („Agyonverem!”) a lovas álomban a cselekvésmotiváció változik meg: a lóra vetítve már nem az elindulás, hanem az el nem indulás, vagyis az életben maradás a tét. A látomásbeli történések fordulópontjával szolgáló *váratlanság*, mely egyfelől a kocsis különös szándékában, másfelől az ütlegekre reflektáló ló viselkedésében nyilvánul meg, a verssel ellentétben nem a cselekménymenet *végkifejletében* (ld. a költeményt: „A ló hirtelen összeszedte minden erejét és elindult”¹⁴⁸), hanem a *cselekményfolyamatban* magában jelenik meg, olyan módon, hogy pontszerűen ismétlődve újra meg újra visszatér a cselekmény kibontásának azokon a helyein, amelyek az események lezárását biztosíthatnák.¹⁴⁹ Gondoljunk csak a parasztlóvat ütlegelőknél és nézőknél minden egyes (ráadásul egyre erősödő) csapás utáni várakozására, mely arra irányul, hogy az ütések a fakó halálát okozzák: „Üssétek agyon!”, „Itt az ideje!”, „No de most lefektetik!”, „Mindjárt vége!”, „Fejszét neki! Az kell! Legalább egyszerre vége!”, „No még egy utolsót neki!”¹⁵⁰ A várakozás

¹⁴⁷ Az *erő* kérdéséről a *bűnhődés* tematikájával kapcsolatban ld.: Подлубная 1976: 98–105.

¹⁴⁸ Ld. az orosz szövegben: „лошадь вдруг напряглась – и пошла”.

¹⁴⁹ A 19. századi orosz klasszikus regényektől eltérően Dosztojevszkij regényei jelentősen összetettebbek szűzés és felépítésüket tekintve. G. M. Fridlender rámutat, hogy a cselekménynek Turgenyev és Tolsztoj műveiben megfigyelhető lassú és nyugodt menetével szemben Dosztojevszkijnél „lázás, cikk-cakkszerű” fejlődését tapasztalhatjuk. Ld.: „A fordulatot hozó események nem fokozatosan, hanem „hirtelen” [„вдруг”], váratlanul jelennek meg a szereplők számára, a regény központi alakjai és a tetteiket mozgó gondolat sokáig mintha ködbe burkolva léteznének, mely a mű közepéhez, végéhez érve oszlik csak szét, míg végül az író által ábrázolt események központi helyére – csakúgy, mint a romantikus regényírónál – a „fantasztikus”, „végzetes” szenvedélyek és bűntettek kerülnek”, Фридлиндер 1964: 125–126. Vö.: Топоров 1973: 308–309; Lotman 1994: 104.

¹⁵⁰ Vö. a lovas álomban az emlékek által keltett várakozási háttérrel, melyet dolgozatunk korábbi részében mutattunk be.

megvalósulatlanságának újra és újra jelentkező pillanatai során a cselekményemet folyamatában egyre növekszik a feszültség, a további várakozás fokozódó izgalma és annak kielégületlensége mind inkább elmélyül. Olyan esemény ez, mely a vérszemet kapó tömeg emocionális felkiáltásaiban, valamint Mikolka egyre erősödő dühének kinyilvánításában világosan nyomon követhető: „Mindenkí fogjon ostort, ne sajnáljátok!”; „A pofáját! A szemit neki!”; „Csak a szeme közé!”; „Hogy az ördög! Agyoncsapom!”. Míg tehát a Nyekraszov-költeményben a váratlanságot a nyomorék ló elindulása és életben maradása testesíti meg, addig az álomban az nem a gebe *életben maradásában*, hanem *életrevalóságában*, a *kitartás*ban nyilvánul meg. A mű cselekményében valójában közvetlenül ez a *kitartás* okozza a bonyodalmat, a ló székérvontatásra való alkalmatlansága mint látható tény az alapszituációhoz tartozik. Nyekraszovnál ellenben a bonyodalom éppen ebből a székérvontatásra való alkalmatlanságból keletkezik, mivel a nyomorék ló megállásra kényszerül. A két mű cselekménye tehát a narratív elemek egyezése ellenére különböző transzformációkra épül, minthogy a cselekményt elindító bonyodalom és a kibontást záró megoldás viszonya más-más jelentésszerepet mutat: a várakozás szerint Nyekraszovnál a nyomorék ló nem képes kibírni az ostorcsapásokat → ezzel ellentétben mégis kibírja; Dosztojevszkijnél az öreg gebe feltételezhetően egy pillanatig sem képes kibírni a rettenetes csapást → ezzel szemben sokáig (sok-sok pillanatig) állja az ütéseket. Míg tehát a lovas álom eseménymenetét döntően az időtényező határozza meg, a vers történéssorát az ütések által kiváltott hatás, azok eredménye vagy eredménytelensége befolyásolja.¹⁵¹

Az időtényező azonban nemcsak a vers és az álom cselekményének elhatárolásában játszik meghatározó szerepet, a kiúttalanság helyzetéből kitörni vágyó hősök tevékenységén keresztül az egész regény alapkérdésévé is válik. Az *egyszerre, egyetlen csapással* történő problémamegoldás azon túl, hogy Szvidrigajlov, Marmeladov, Szonya, Katyerina Ivanovna, Dunya és a főhős édesanyja számára az azonnali sorselrendezés (egy olvasatban: az azonnali pénzszerzés) lehetőségét kínálja, Raszkolnyikovnál egyúttal a *merészség*, a *próba*, az *akadályok áthágásának*, a *határátlépésnek* és az új szó jogán elkövetett *törvényszegésnek* a

¹⁵¹ Az álom és a költemény cselekményének egymáshoz való viszonyát tehát a két mű szűzés felépítésének és cselekménymenetének transzformációs pontjaival ragadhatjuk meg. Az első esetben elmondhatjuk, hogy az álom különböző alakok bevonásával összetettebb eseménysíkot formál meg (ld. például az apa, a tömeg, a legények és az asszony tevékenységét), az utóbbi esetben pedig elegendő felidézni a kislífi beavatkozásának procedúráját a költemény lírai „én”-jével szemben, akinek passzív tevékenysége az álomban látott emlékek főszereplőjéhez lesz majd köthető.

motívumává növi ki magát. E kérdéskört a következő fejezetben az *erő* és *áldozatiság* motívumok részletes vizsgálatok még érinteni fogjuk.

2. Az *erő* és az *áldozatiság* motívumai

Mielőtt még megnéznénk, hogyan veszi magára Raszkolnyikov a Nyekraszov-költeményben szereplő ló alakjegyeit, néhány olyan alapvető motívum elemzésére kell kitérnünk, melyek az álom és a költemény cselekményének viszonylatában további transzformációs pontokat jelentenek. Az egyik ilyen pont az *erő* kérdése.

Ahogy láttuk, a lovak gazdáinak térbeli mozgása mind a nyekraszovi, mind pedig a dosztojevskiji műben a hajtók tevékenységének pillanatnyi eredménytelenségére utal, akik „kénytelenek” leszállni kocsijukról, hogy lovaikat még inkább a teher elvontatására serkentsék. Mikolkanál azonban ennek az eredménytelenségnek a megfogalmazását a *hiábavaló erőkifejtés* tematikus jegyei kísérik, melyek az *egy csapással* történő agyonverés gondolatát cáfolják úgy a lovas álomban, mint a regény egyéb pontjaira vonatkozathatóan: „Mikolka örjöng, amiért *nem tudja egy csapásra agyonütni*”.¹⁵² A társakkal megtámogatott, fizikailag is erőtlől duzzadó Mikolka tehetetlenségében (ld.: „erőtlenségében”: „в бессилии”) a nyomorék ló hajtójához hasonlóan célba veszi a gebe minden lehetséges gyenge pontját: hátát, oldalát, szemét (vö. az emlékképek kocsisaival), sőt egyre kíméletlenebb eszközöket használ fel, hogy legyőzze a fakót – ld.: „Elhajítja az *ostort*, lehajol, és kirángat a szekér aljáról egy hosszú, vastag *kocsirudat*, megmarkolja két kézzel a végét, és *teljes lendülettel* a fakóra emeli. [...] Mikolka *másodszor* is nekirugaszkodik, *teljes erővel* sújt a szerencsétlen gebe hátára. [...] *feszítővasat* ránt elő a szekér aljáról. [...] *minden erejét összeszedi*, és nekiesik szegény kis fakójának. [...] az oldalánál áll, csapkodja a *vasríddal*, csak úgy bolondjában”. Szinte beleőrül abba, hogy nem tudja agyonütni a lovat, cselekedetei szélsőségesek és kontrollálatlanok lesznek. Ezzel egyidejűleg dühe is folyton nő, az ütésekkel együtt mind jobban kiáltozik, esztét veszti a haragtól. Most már azért küzd, hogy önmagának és másoknak bizonyítsa: képes elpusztítani ezt a húszesztendősből gebét. Minél nagyobb erőkifejtésbe kerül azonban a fakó leigázása, annál hiteltelenebbé válik az ő ereje. S bár fizikailag nagy nehezen felülkerekedik, lelkiereje a lóval szembeni tusában szinte elporlad.

¹⁵² Az *egy személyben és egyetlenegy csapással* történő problémamegoldás a regény egyik alapmotívuma, mely különböző alternatíváként jelenik meg. Ahogy fentebb említettük, a motívum meghatározó szerepet tölt be

Tulajdonképpen azt is mondhatnánk, hogy Mikolka ereje (mind fizikai, mind lelki tekintetben) „elapad” a gebével folytatott harc során, és hiábavaló erőfeszítései révén ő maga válik tehetetlenné: „És csapdossa a lovat, azt se tudja már, mivel üsse dühében”.

Mikolka erő kifejtésének és tehetetlenségének fokozatait térbeli mozgása is jelzi. Mint tudjuk, a szekérré ereje teljében lévő, szép szál, nagy hangú, erőteljes testalkatú legényként száll fel, egész lényé a megtörhetetlen hatalmat sugározza: „fogja a gyeplőt, és áll a szekér elején felmagasodva”. Minthogy a lova nem képes megmozdítani a boroshordókkal és a nevetgélő sokadalommal megrakott társzerket, a feldühödött Mikolka leugrik a szekérről, hogy ostorával a fakót mozgásra serkentse. Felcserélődnek a szerepek. A gebe, ki gazdjára szállítására hivatott, csak áll, ellenben Mikolka, akinek a szekér tetejéről kellene élveznie az utazás örömeit, haragjában maga realizálja lova helyett a lineáris elmozdulást. S bár egyfolytában kiáltozza: „Akarom, hogy vágta! Akarom!”, paradox módon ő tesz eleget saját követelésének: maga „vágta” lovához. Mikolka tehetetlenségére és fokozódó erőtlenségére nemcsak a horizontális irányban elvégzett mozgása mutat, vertikális irányú fölleugrása a szekérré szintén a húsos legény alakjában megformált erőt kérdőjelezi meg. Függőleges mozgása egyfelől a küzdelemhez szükséges egyre kegyetlenebb eszközök: az ostor, a kocsi- és a feszítővas elérését célozzák, másfelől az ütések végrehajtásához szükséges hajlongó mozdulatok felgyorsulását eredményezik. Mikolka lelkiállapotának változása: „vidám, hetyke, fennhéjázó” → „rettenetesen dühös, esztét veszt a haragtól” szintén erő kifejtésének hiábavalóságát mutatja.

Ahogy utaltunk már rá, Mikolka ereje a lovával való küzdelemben felemésztyődik, a sovány fakó viszont az értelmezés egy bizonyos nézőpontjából tekintve úgy tűnik, mintha egyre gazdagabb erőforrással rendelkezne. A küzdelem kezdetén megpróbál húzni: nyerit, topog és rogyadozik az ostorcsapások alatt, teljes erejét a mozgásra összpontosítja, de sikertelenül: még csak lépni sem tud. Majd miután nem bírja tovább a rázúduló ostorcsapásokat, tehetetlenségében (vagyis szintén: „erőtlenségében”: „в бессилии”) kirúg. (Vö.: „Majdnem teljesen erőtlen volt abban a pillanatban, de ezzel az első baltacsapással megszületett benne az erő” – mondja majd a gyilkosság pillanatában Raszkolnyikovról a szöveg.) S bár a fakó az ütések alatt többször lerogy, mégis mindig felugrik, összeszedi utolsó erejét, és megpróbál húzni. Sőt, még arra is képessé válik, hogy rángassa azt a nehéz terhet,

a kiutat kereső hősök sorsának alakulásában, ld. Raszkolnyikóvot, Szvidrigajlovot, Marmeladovot, Szonyát, Katyerina Ivanovná, Dunyát és a főhős édesanyját, Pulherija Raszkolnyikóvát.

amit korábban megmozdítani sem tudott. Természetesen a túlerő legyőzi, de végső lehetetével is harcol: mielőtt kimúlik, még egyszer, utoljára felemeli a fejét.

A parasztló alakjára vonatkoztatható *erő* és *áldozatiság* motívumait hasznosnak tűnik párhuzamba állítani a mozgásában bekövetkező irányváltásokkal. Ha a fakó függőleges irányú mozgását összevetjük a vízszintessel, akkor azt tapasztaljuk, hogy a föl-le való mozgáshoz a gebének kevesebb erőbefektetésre van szüksége, mint amikor még a társzekér súlyával is meg kell küzdenie. A vertikális irányú mozgás végzésekor viszont már nem az a kérdés, hogy el tudja-e húzni a megrakott szekeret, hanem az, hogy *meddig képes saját életéért* harcolni, és egyáltalán képes lesz-e újból és újból talpra küzdeni magát. A földre rogyás a halál lehetőségét hordozza magában, a felállás az életét. Ha a földön marad, maradék ereje a záporozó ütlegek hatására végleg elszivárog, és életének vége szakad. Ha feláll, tovább harcolhat az életben maradásért, és erejét támadói ellen fordíthatja. Amint felállt, nem *áldozat* többé, hanem *ellenfél*. Ellenfél, aki kitartásával ostorozóit az őriület határára képes sodorni.¹⁵³

¹⁵³ Fejtegetésünket alátámasztandó, idézzük meg az értelmezés ezen pontjánál a lovat vontatásra ösztökélő Mikolka és a kételkedő muzsikusok között lezajló párbeszéd egy részét:

- „– Hát ülünk fel, miért ne? – röhög a sok nép. Hallottátok? Mindjárt vágtni fog!
- Ez, szegény feje, már tíz éve nem vágat.
- Most majd fog!”

A szöveg egy igen érdekes jelenségre mutat rá. A muzsikus beszéde a körül forog, vajon képes lesz-e a gebe húzni, vágtni, vagy nem – vö.: „már tíz éve nem vágat [*не прыгала*]”. A vágatás vízszintes irányú mozgást feltételez, így azt is mondhatnánk, hogy a szöveg arra kérdez rá, vajon képes lesz-e a fakó lineáris mozgást végezni, háta mögött a megrakott társzekérrel. A „– *Запрыгаеи!*” („– Majd fog!”) válasz a dühös-ironikus emocionális felhang ellenére, azt a feleletet adja, hogy a ló igenis vágtni, vagy legalábbis húzni fog. Az események retrospektív olvasatából visszatekintve felfedezhetjük, hogy az álomcselekményt leíró szöveg nyelvi síkja, ugyanúgy, mint az emlékképek esetében, az események kibontásának szintjéhez képest előretaló jelleggel bír. Hiszen, mint tudjuk, a vizsgált álom cselekményének tetőpontján a fakó kirúg, és többször is megpróbálja teljes erejéből elvontatni a szekeret. De ennél némileg összetettebb jelenségről van szó. A magyar „vágat” igének az oroszban többféle formája létezik (asszociálhatunk a „галопировать”, „ехать галопом”, „скакать галопом”, „несться вскач” kifejezésekre), a regény vizsgált szakaszában, a lovas álomban többnyire a „вскач пойти”, „вскач взети” kifejezés szerepel. A ló és Mikolka küzdelmét megelőző párbeszédben viszont, ahol a fakó teljesítképességét vitatják meg a muzsikusok, a „прыгать – прыгать” ige kerül elő. Bár a szöveg az igét a „vágat” jelentéssel ruházta fel, az alapjelentését tekintve „ugrál”, „ugrik” értelemben használatos. S ekkor a nyelvi sikot tekintve is mondhatjuk már, hogy a muzsikusok között nem a ló horizontális mozgásáról folyik az „eszmeccsere”, vagyis nem arról, hogy képes lesz-e a szekeret elvontatni, hanem arról, hogy képes lesz-e függőleges irányú mozgásra, azaz, ahogy fentebb kifejtettük, képes lesz-e *felállni és az életéért küzdeni*. Feltevésünket alátámasztja, hogy éppen e párbeszéd részlet előtt veszi Mikolka a kezébe az ostort, a hatalom és életre törés eszközét, előre élveze, hogy megszaphatja majd vele a fakót. A ló életben maradásának lehetőségét megjelölő cselekményelem, a *felemelkedés* (a „встать” ige), nemcsak az álom, de a regény

A gazda és a parasztló harcát az erőjegyek alakulására nézve elmonthatjuk tehát, hogy míg a küzdelem során Mikolka látszólag egyre nagyobb erőt mutat fel, valójában elveszíti azt, s míg a lovacska erőhiánnyal küszködik, önkéntelenül is képessé válik arra, hogy belső tartalékait mozgósítva, saját belső erőforrást hozzon létre. A harc folyamán mindkettejük ereje átértelmeződik azáltal, hogy ellentétes irányú változáson megy keresztül. Mikolka és a parasztló küzdelmét az alábbi táblázatban az erőviszonyok alakulására lebontva tekinthetjük át. A gazda és kancája erőfeszítéseit a párhuzamos cselekményrétegzés okán egymás mellett, az események időbeli sorrendjét követve mutatjuk be.

Mikolka	A ló
1. Mikolka ostorral üti a lovat, két legény csatlakozik hozzá, így most már hárman verik. 2. M. „böszülten üti-veri a lovacskát”.	1–2. „A kis gebe híz, teljes erejéből, de nemhogy vágatni, lépni se bír, csak topog egy helyben, nyerit és rogyadozik a három ostor záporozó csapásai alatt.”
3. Még egy legény csatlakozik hozzájuk, M. „csapdossa a lovat, azt sem tudja már, mivel üsse dühében”.	3. „Zihál, aztán megáll, és újra nekihuzakodik, majd leroskad.”
4. Még két legény jelenik meg, ők kétfelől a ló oldalát ütik az ostorral.	4. „A lovacska nem bírja tovább a rázúduló csapásokat, és tehetetlenségében kirúg.”
5. A lónak a pofáját és a szemét verik.	5. A lovacska „már a végét járja, de még egyszer megpróbál kirúgni”.
6. Mikolka eldobja az ostort, és most két kezébe fogja a kocsirudat, „teljes lendülettel a fakóra emeli”, majd „teljes erővel a rásújt”.	–
7. „Mikolka másodszor is nekihuzakodik, teljes erővel sújt a szerencsétlen gebe hátára”.	7. „A lovacska lerogy, de felugrik és híz, összeszedi utolsó erejét, rángatja erre-arra a terhet, vinni akarná, de [...]”
8. A kocsirúd és a hat ostor újra és újra rásújt a lóra: „Mikolka őrzöng, amiért nem tudja egy csapásra agyonütni”.	8. „[...] de mindenfelől ostor – hat ostor – fogadja, a rúd is felemelkedik...”
9. Mikolka „eszeveszetten üvöltözik”, elhajtja a kocsirudat, feszítővasat ránt elő. „Minden erejét összeszedi, és nekiesik szegény kis fakójának.”	9. „A vasrúd lecsap, a lovacska megtántorodik és lerogy, húzni akarna, de [...]”
10. A feszítővas megint a lóra csap.	10. „[...] de a rúd megint a hátára sújt, és most már elterül a földön, mintha egyszerre mind a négy lábát lecsapták volna.”

eseménybonyolításának is a központi motívumát alkotja, és szorosan kapcsolódik a Raszkolnyikov és a hasonmásalakok sorsához köthető *kimenetel* és *feltámadás* motívumokhoz. A szöveg tehát már itt, egyetlenegy igébe sűrítve (ld.: „прырарр”) képes megjelölni és előrevetíteni a ló lehetséges mozgásának alternatíváit, és sejtetni az azokon túlmutató mögöttes jelentéstartalmakat.

11. Mikolka „nincs eszén”. „Néhány legény [...] félkapja, ami a keze ügyébe akad, ostort, botot, rudat, és rárohannak [...]”	11. „[...] rárohannak a már-már kimúló lovacskára”
12. Mikolka „a ló oldalánál áll, csapkodja a vasrúddal, csak úgy bolondjában”.	12. „A gebe felemeli pófáját, és nehéz sóhajtással kimúlik.”

A fakó tehát elpusztul, a Nyekraszov-költeményben viszont a nyomorék ló életben marad. Így ez utóbbi története – a sovány parasztlovakat azonosító attribútumok, valamint a lovas álom konfliktusának kibontása (ld.: ütik) és végkifejlete (ld.: elindul) révén – a *fakó előtörténeteként* is értelmezhető. Mi az oka mégis annak, hogy az ütések alatt kínlódo parasztló Dosztojevszkij szövegében elpusztul, míg a nyomorék gebe a nyekraszovi pretextusban életben marad? A kérdést a lovas álom oldaláról is megfogalmazhatjuk: vajon mi készteti Mikolkát arra, hogy végezzen lovával? Válaszainkat immáron nem a cselekmény, hanem a művek szövegsemantikai vizsgálatában lelhetjük meg.¹⁵⁴

3. A pusztulás és az életben maradás szövegsemantikai vizsgálata

A Nyekraszov-költemény szemantikai síkjából kikövetkeztethető cselekvésmotiváció szerint a „kegyetlen kéz” „nemhiába munkálkodott”, hiszen az „*ütésekkel* szárnyakat adott lovának” – ld.: „подавал ей ударами крылья”. Az „ütés” („*удар*”) igéből képzett főnév (ld.: „ütni” – „ударить”) töve a „дар”, azaz az „ajándék” szó hangsorát tartalmazza. A cselekmény maga is azt sugallja, hogy az ütések olyan *adomány*nak (*ajándék*nak) tekinthetők, amelyekről a nyomorék ló megerősödik, „szárnyra” kap. Ezt támasztja alá a kifejezésben az ütések előtt álló „adott” („подавал”) ige jelentése, mely a „дар”, tehát az *adomány* (*ajándék*) rokon etimológiai jelentés mellett,¹⁵⁵ előfordulásának kontextusában, az „*erősít, fokoz, még*

¹⁵⁴ A regény világában ugyanezt a kérdést teszi fel az álom cselekményes síkján a gyermek Raszkolnyikov is: „– Apácska, *de hát mért...* verték agyon szegény lovacskát?”. Minthogy Raszkolnyikov az álom szövegét az álomlátás folyamatában önmaga hozza létre, a szövegalkotás során feltett kérdésnek válaszadója is válik – éppen a szöveges megformáltságon keresztül.

¹⁵⁵ Az „adott” („подавал”) ige etimológiai jelentéséről ld.: Фасмер 1964/1: 485, ahol a kutató a „дар” („adomány”) rokonértelmű jelentést többek között az óind „dātīṣ”, „dādāti”, a görög „δῶρις”, „δῶριμ” és a latin „dōs” szavaknak tulajdonítja. A latin „dōs” ige birtokos esetű alakja (ld.: „dōtis”) pedig előhívja az orosz „adott” ige egy újabb etimológiai jelentését: a „hozomány” („приданое”). E jelentés távoli asszociációja a kocsis ütéseit a Nyekraszov-vers szövegében nőneműnek nevezett ló („лошадь-калека”) hozományának jelöli meg, így a költemény folklórszövegekből rekonstruálható jelentéssíkján a kocsis és a lova párharca násztáncként is értelmezhetővé válik. Erről bővebben majd a disszertáció folklórfejezetében a lovas álom Mikolkájának és

hozzáad” értelemmel is rendelkezik. Így a hajtó ütéseivel tulajdonképpen erőt, „szárnyakat” („крылья”) ad lovának, s éppen ezzel erősíti meg, s teszi őt képessé arra, hogy új erőre kapva elhúzza az „erején felüli terhet”. A *szárnyra kapás* motívuma annak a szárnyas lónak a képzetét hívja elő, amely szárnyait kiterjesztve („расправить крылья”¹⁵⁶ – átvitt értelemben: „erőt kifejtve”), erejének megnyilatkoztatására képes. A ló szimbolikus értelemben vett „szárnyra kapásának”, felülemelkedésének a gondolatára utal az „adott” („подавал”) ige másik, a sakkjátékhoz kapcsolódó jelentése is, mely a sakkfigura (ld.: ló) leültetésére, feláldozására is vonatkozhat.¹⁵⁷ Ebben az értelemben a hajtó az ütésekkel feláldozza a lovát, akit az így szerzett szárnyak egyértelműen a halhatatlansághoz, a túlvilági élethez kötnek.¹⁵⁸ A parasztló feláldozásának történetére utal a lírai szubjektum is, amikor a nyomorék lóhoz forduló dialógusában a „gebécske” kifejezést, ahogy korábban már említettük, a „szótlan *áldozat*” megszólításra cseréli fel: „Hogy segítsünk neked, nem lenne ellenünkre, / Te néma *áldozata* a népnek”. A lírai „én” szövegalkotói tevékenységében a szárnyra kapott ló

gebéjének alakértelmezése, „páros botolója” révén ejtünk majd szót. Az „adott” („подавал”) ige egyéb, a fentiekben is említett jelentésváltozatairól ld.: *Толковый словарь живого великорусского языка* (szerk.: Даль) 1992: 170; *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 525; *Orosz–Magyar Szótár* (szerk.: Hadrovics–Gáldi) 1951: 589.

¹⁵⁶ A „расправить крылья” („szárnyra kap”) szó szerint nem szerepel a költeményben, az asszociációt a nyomorék ló mozgását elindító „подавал ей ударами *крылья*” („ütéseivel *szárnyakat adott*”) kifejezés motiválja. Szintén a más minőségű, a halhatatlansághoz és a túlvilághoz köthető élet megszerzésének gondolatát aktivizálja az „ütés” szó etimológiai jelentéstartalma. A Vasmer-féle magyarázat szerint a szó a „harcolni”, „küzdeni”, „verekedni”, „viszály”, „viszálykodás” (vö.: „с деру, драть, раздор”), valamint az ó-ind. „dāras”, azaz a „repedés”, „hasadás” („трещина”) és a „széthasít”, „kettétör” („раскалывает”) szemantikát eleveníti meg, Фасмер 1987/4: 149. Az „ütés” szó ilyen jelentéstartalmának következményeként elmondható, hogy a kocsis nyomorék lovával olyan küzdelmet folytat, melynek során ostorával szinte meghasítja lovát, hasonlóképpen ahhoz, ahogy Raszkolnyikov is kettészakad álmában (a fentebb kifejtettek értelmében: egyszerre tölti be az áldozat és az erőszakos támadó szerepkörét).

¹⁵⁷ Vö.: *Толковый словарь живого великорусского языка* (szerk.: Даль) 1992: 170; *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 525, ld. még: „подавки”, uo.: 525; *Orosz–Magyar Szótár* (szerk.: Hadrovics–Gáldi) 1951: 589.

¹⁵⁸ A ló gyors mozgásának a madarak szárnyalásával való összevetettségéről a szláv mitológiai és folklórhagyományban (közmondásokban, jelszavakban, frazeológiai kifejezésekben, mesékben, mítoszokban stb.) ld.: Афанасьев 1982: 143–156; vö.: Jakobson 1950. Az ütések és a szárnyas ló motívumának kapcsolódását a szláv hiedelemvilágot érintő folklóranagyokban ld.: Иванов–Топоров 1974.

ugyanakkor a szárnyra kapott ihletre, a szellemi emelkedettségre, a költői tevékenységben megszületett műalkotásra, annak örökérvényű lenyomatára is utalhat.¹⁵⁹

A költemény kifejezéssíkján a hajtó tevékenységét a „nemhiába munkálkodott” – ld.: „А погонщик *недаром* трудился” – legalább annyira jellemzi, mint amennyire az ütések osztogatása, ahogy idéztük: „подавал ей *ударам* крылья”. Így cselekedeteit a „nemhiába” – „ütötte”: „*недаром*” – „*ударам*” motivációs bázis mentén értelmezhetjük. A hajtó tetteit minősítő „nemhiába” („*недаром*”) szóra a dosztojevskiji szövegben a fakóra referáló kifejezés: a „*даром* хлеб ест”, a „*hiába* [feleslegesen, ingyen, szó szerint: „*ajándékba*] eszi a kenyeret” felel. Látható, hogy mind a versbéli kocsis alakjára vonatkozó „nemhiába” („*недаром*”), mind pedig az álombeli fakót jellemző „hiába” („*даром*”) szó töve egészében tartalmazza az ütések („*удар*”) révén már említett „*дар*”, azaz „ajándék” főnevet, ami igen érdekes értelmezését engedi meg úgy Nyekraszov, mint Dosztojevskij szövegének. A költeményben az ütések osztó kocsis nem adja ki „hiába”, „feleslegesen” („*недаром*”) az erejét, hiszen a tőle kapott „ajándék” (vö.: „*удар*”) révén lova végülis megmozdul és elindul, szemben Mikolkával, aki fakóját a számos ütés ellenére sem tudja mozgásra serkenteni.

Dosztojevskij regényében a Mikolka tevékenységének végkifejletét lezáró „*agyonver*, megöl” („*убить*”) ige tartalmazza az „ütni”, „verni” ige („*ударять*”, „*ударить*”) egy másik alakváltozatának, a „*бить*”/„*разбить*”-nek a tövét, mely Nyekraszov költeményében a „*толку добился*” („elérte a célját”, szó szerint: „*толку*” – „beszédre, értelemre”, „*добился*” – „ért, jutott”) kifejezésben jelenik meg. A szókapcsolatban a „*добился*” ige nem szó szerinti, hanem a morféma szerinti megfelelésben a *valameddig ütött* jelentést hordozza. Az *ütés* motívumát a kifejezés tehát a *szó megértésének* aktusához köti: a kocsis addig ütlegelte a lovát, míg kiáltozó szavaival (ld.: „Gyí!”) útnak tudta indítani. A ló ösztökélésére korábban hiába hangoztatott indulatszó kezdeti üres kifejezési formája a ló elindulásának pillanatában tehát gyakorlati eredményt hozó tartalommal telítődik. Ezáltal olyan *beszédnek* minősül, mely képessé válik arra, hogy nemcsak a nyomorék ló mozgásában, de az életrealitásának – életben maradásának megítélésében, azaz magában a világban is változást tud előidézni. Az „új szó” tartalmi jelentéssel feltöltődő története a költeményben ugyanakkor szorosan kötődik a hajtó elnémulásának aktusához oly módon, hogy a költemény elején felhangzó kiáltás: „Gyí!” később sem formailag, sem tartalmilag nem ismétlődik meg. A Nyekraszov-költemény

¹⁵⁹ A görög mitológiában a szárnyas paripát, Pegasoszt (Pegasust) a költők nyergelték meg, hogy általa a Múzsák hegyére, a Parnassoszra és a Helikón ligetébe, a Hippokréne forráshoz vitessék magukat költői ihletet

poétikai világát megidéző *Bűn és bűnhődés* kocsisa viszont egyre erőteljesebben kiáltozik, ismétlődő kifejezései („Mind üljetek fel! Elviszlek! [...] Vágtat ez mindjárt úgy, hogy no!”; 68, 47) a cselekményes ív kirajzolódásával egyre üresebb formát öltenek. A költemény szövegszemantikai szintjén tehát a szó csendben, némán születik meg, jelentéséről a nyomorék ló hirtelen, még a lírai szubjektum számára is érthetetlen elindulása tanúskodik. A szóalkotásnak ezt a folyamatát Dosztojevszkij úgy építi be a *Bűn és bűnhődés*be, hogy azt nem Mikolka, hanem a „Szonyák”, „Dunyák”, „Lizaveták” és a már feltámaszás felé lépdelő Raszkolnyikov alakbontásának szerves részévé teszi.¹⁶⁰

Nyekraszov poétikai világában a muzsikok tehát kegyetlenséggel dolgoznak meg azért, hogy lovuk megfelelő munkát végezzen és elhúzza a teherrel megrakott szekeret. Dosztojevszkij regényében ugyanakkor a „дaп” szó kifejezetten a ló alakjához kötődik, aki, ahogy többször utaltunk már rá, munka helyett ingyen, „ajándékként eszi” gazdája kenyerét. A húszesztendős fakó így valójában olyan élősködővé, ingyenélővé lép elő (a magyar kifejezés használatát az orosz megfeleltetés is alátámasztja: „ingyen, ajándékba eszi” – „дaпoм eст” → vö. a szóképzés lehetőségével: „élősködő” – „дaпmoeд”¹⁶¹), aki azáltal, hogy „ingyen” eszi az élethez szükséges kenyeret, gazdája életét, „szívét tépi, marcangolja szét fájdalmasan” (68; „надрывaет сердце”, 47) – ld. Mikolka felkiáltását: „Ez a kis kanca meg csak a *szívemet rágja*, atyafiak, *kár belé, amit megeszik*” (68, 47).

A „надрываться” igének az orosz nyelvben ismeretes az „erő” szóhoz való kapcsolódása. A „надрывает свои силы” kifejezés jelentése: *túlfeszíti az erejét*. A szótárak meg szokták jelölni az ige visszaható formájának a lóval való összekapcsolhatóságát. A „надрываeтcя лoшaдь” jelentése: „*úgy húz a ló, hogy majd meg/beleszakad*”. Szó szerint ez a kifejezés jelenik meg Raszkolnyikov emlékképeinek leírásában a sovány parasztlovakat jellemző mozgás megjelölésekor.¹⁶² A kifejezés síkjából kikövetkeztethető cselekvés-

meríteni. Pegasus születéséről ld.: Ovidius 1975/4: 784–786.

¹⁶⁰ Vö. Raszkolnyikov teóriájával az új szó kimondásáról, az *Új Jeruzsálem* és a *Lázár feltámasztása* motívumokkal, a négy égtáj szerepével stb. A lovas álomban az új szó kimondását a „kiáltani akaró”, de néma Raszkolnyikov felébredésében, s az azt követő belső monológban találhatjuk meg. Szonya és Dunya alakbontásához ld.: még Назиров 1974: 206–208; Топол 1988: 92 és Кроо 2005: 115.

¹⁶¹ Ld.: *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 148; vö.: „дармоедство” – „élősködés”, uo. és ld.: *Orosz–Magyar Szótár* (szerk.: Hadrovics–Gáldi) 1951: 170.

¹⁶² Ld.: „клячка, одна из тех, которые – он часто это видел – *надрываются*” („ismeri ezeket, sokszor látta, ahogy *kinlódnak*”). A 19. századi szláv lóartásról ld.: Kerezsi 1983, mely disszertáció a költemény

motiváció így lényegében Mikolka ki nem mondott, de a szövegben mégis megjelölt érzéséből fakad: vagy a gebe tépi őt szét fájdalmasan („надрывается [у него] сердце”; 68, 47), vagy pedig ő kényszeríti a fakót arra, hogy húzzon, míg bele nem szakad („она надрывается”; vö. Nyekraszovnál: „*надрывается* лошадь-калека”: „*erőlködik* a nyomorék-ló”).¹⁶³ Így az álom

és a regény szövegén kívüli extratextuális nézőpontok megvilágításában nyújt segítséget. A kérdésről bővebben később, a folklórról szóló fejezetben.

¹⁶³ Az erőlködő, megszakadó, erejét túlfeszítő ló figurájának ábrázolása visszaköszön a családja megélhetéséért terheket vonzó Katyerina Ivanovna alakrajzában, és különösen hangsúlyos tematikus kibontást kap az asszony halálának leírásában, gondoljunk csak a hősnő utolsó szavaira: „Elég!... Eljött az ideje!... Isten veled, te szegény nyomorult!... *Agyonhajszták a gebét!... Megsza-ka-adt!*” (512; vö.: „Довольно!.. Попа!.. Прощай горемыка!.. *Уездили ключу!.. Наорвала-а-сь!*”, 334). Katyerina Ivanovna énekében, „haláltáncában” (melynek kifejtését bővebben ld.: Kpoo 2005) érdekes módon Lermontov *Álom* (1841) című versének két sora is visszaköszön: „A dagesztáni... déli nap... tüzeben... / Feküdtem némán... égetett a seb...” (Áprily Lajos fordítása alapján Dosztojevskij regényéből; 512, 333). A lovak szerepének kettős funkcióját: az áldozatiságot és az életre törést (támadást, „gyilkolást”) a *Bűn és bűnhődés*ben Katyerina Ivanovna férje, Marmeladov halálának szemantikai síkon való értelmezési lehetősége egészíti ki. Itt szintén Marmeladov „szívé” az, ami nem bírja ki a kegyetlen ütéseket. A szöveg szó szerinti megfelelésében Marmeladov „egész melle be van zúzva”, [...] „nyomorítva, [...] bal felől, *éppen a szív felett [„на самом сердце”] csúnya, nagy sárga-fekete folt* éktelenked[ik], a *kegyetlen patkóiprás* nyoma [„жестокую удар копытом”]. [...] a szerencsétlen embert elkapta a *kerék [колесо]*, és vagy harminclépnnyire vonzolta, forgatta a kövezeten” (214–215, 141–142). Ebben a situációban Marmeladov tölti be a „sárban-keréknyomban” elakadó áldozat szerepkörét, s a hintót vontató lovak azok, akik kegyetlenül elütik, eltiporják a kiszolgáltatott és segítségre szoruló embert.

Érdeemesnek tűnik megemlítenünk, hogy a lovas álom Mikolkájával ellentétes funkciót megtestesítő Marmeladov szintén erősen ittas állapotban van, amikor a lovak lába és a hintó kerekei alá esik. Ugyanigy izgalmasnak tűnhet az észrevétel is, hogy maga Raszkolnyikov is majdnem a lovak patája alá kerül, míg életét éppen a kocsinak a hátán csattanó ostorcsapása menti meg: „Egy hintó kocsis a ostorral végigvágott a hátán, mert majdnem a lovak alá került, pedig rákiáltott háromszor vagy négyszer is” (133–134, 89). A jelenet mulattató folyamánya, hogy a főhős *felháborodásában dühösen* csattogtatja a fogait, úgy, mint egy zabláját rágó, gazdjára vicsgörgő ló. Visszatérő gondolatritmusként bontakozik ki a tömeg viselkedése is, hisz a látvány a Raszkolnyikov körül álló embereket hangos nevetésre sarkallja. Vö.: „Ismerjük az ilyet, *részegnek* teszi magát, készakarva *a kerekék alá* bújik, aztán te tartsd a hátadat!” (134, 89).

Kroó Katalin a *Raszkolnyikov gyilkosságának szemantikai minősítéséről* a *Bűn és bűnhődésben* című tanulmánya *A gyilkosság mint a rendes kerékvágásból kimozdító új szó?* fejezetében (ld.: Kroó 2006: 521–540) a *kerék-kerékvágás-kör-gyűrű* szemantikai alakzatnak az *ütés→részvét* (az *erőszak*, a *kizsákmányolás*, az *együttézés*) motívumokon való kiépülését Dosztojevskij művében nemcsak eseménytörténeti szinten, de kifejezetten a hősök, s főleg Raszkolnyikov sorsértelmezésének, sorsalakításának a megrajzolása részeként vizsgálja. Véleménye szerint a kerék („колесо”) mind a narratív-történeti szinten, mind a metaforizációs jelentésképző folyamatokban szemantikailag többszörösen terhel a regényben, és ezért egy egész jelentésszociációs kör övezi. Összekapcsolódik a lovak által megtiport Marmeladov életének tragikus beveződésével, a kocszi kerekei által okozott halálával, de éppígy összefűződik azzal a gyűrűvel is (vö.: „kerék”: „колесо” – gyűrű: „колечко”), melyet Raszkolnyikov zálogtárgyként visz Aljona Ivanovnához. A kutatónó a

szövegsemantikai síkján kettejük harca a Nyekraszov-költeményben ábrázolt konfliktussal ellentétben valóban közvetlenül az életben maradásért, létfenntartásért folytatott küzdelemként értelmezhető. S bár mindkét műben a kocsisok erejének megfoghatóságát jelzi a térbeli mozgásukban beállt változás – hiszen a kocsi tetején való utazást a ló melletti futásra cserélik –, a költeményben tematikus kiemelést kap, hogy ez az erőelapadás a nyomorék lónak való erőátadással egyenértékű: „Az ütésekkel szárnyakat adott lovának”, míg az álomban – közvetetten is – inkább a Mikolka részéről megnyilvánuló pusztító szándék válik hangsúlyossá, noha a ló itt is éppen ütőjétől nyeri erejét.

4. Nyomorék ló – fakó – Raszkolnyikov

Nézzük most meg, hogyan veszi magára Raszkolnyikov a Nyekraszov-költeményben szereplő ló alakjegyeit! A vers kiinduló meghatározása szerint a nyomorék állat „egy ember kegyetlen keze alatt” erőlködik. A „kegyetlen kéz” a mű cselekményes kibontása szerint az ütésekot osztó kézzel azonosul.¹⁶⁴ Ebben a szellemben értelmeződnek Raszkolnyikov álmában is az ostorozó kézzel végzett csapások, melyek már a fakóhoz igyekvő hőst sem kímélik. A

főhős gyilkosság felé vezető sorstörténetének elemzésében rámutat, hogy Raszkolnyikov még cikkében említi az új szót megalkotni képes teremők jellemzéseként azok tulajdonságát, akik nem tudnak megmaradni a régi kerékvágásban: „mindenki, aki a rendes *kerékvágásból csak egy kicsit kimozdul*, tehát jóformán minden olyan ember, aki *valami kis újat tud mondani* – természete szerint szükségképpen *törvényszegő*, kisebb-nagyobb mértékben, persze. Másként nem tudna kimozdulni a kerékvágásból. És megmaradni benne, éppen természeténél fogva, ugyancsak nem képes, szerintem nem is szabad neki” (304, 200). Raszkolnyikov, Kroó Katalin álláspontja szerint, mindazonáltal úgy indul el a gyilkosságot végrehajtani, mint akit „akaratan kívül valamilyen rajta kívül álló kerék ránt be mechanikusan a bűn terébe” (ld.: Kroó 2006: 524): „most már szinte gépiesen cselekedett. Ment, mint akit kézen fogtak, és erővel húznak, ment vakon, ellenállás nélkül, *mint akinek ruhája csücskét elkapta a kerék*, és elrántja őt magát” (85, 58). Ebben az összefüggésben a *kerék* („*колесо*”) a regény szemantikai olvasatában az eredetileg elvont jelentést képző metaforavariáns, a *kerékvágás* („*колея*”) mellé kerül, tehát azzal a *kerékvágással* válik egyenértékűvé, melyet mi a lovak *szekérvonatadási, teherviselési képtelensége, életre valóságának hiánya* mentén jellemzünk Raszkolnyikov lovas álmának értelmezésekor. A *kerék-kör*, melybe Raszkolnyikov a többi hőshöz hasonlatosan akarata és szándéka ellenére bezárulni kényszerül, s mely jelenséget mi a „*nincs hová menni*” kifejezés mentén értelmezzük disszertációnkban, Kroó Katalin meglátásában tehát nem más, mint az az értelmetlen motivációs kör, amely a motívumvezetés logikája szerint a gyilkosság cselekményébe, a szabadság elvesztésébe vezeti Raszkolnyikovot. Ennek szellemében a Raszkolnyikovot önmagába rántó kerék a gyilkosság metaforájaként magyarázható. Vö.: Kroó 2006: 525.

¹⁶⁴ A. P. Csudakov munkájában rámutat, hogy Nyekraszov „együtt érző pillantással” („*сострадающим взглядом*”) figyelte az állatok „gazdasági”, „háztáji” („*хозяйственное*”) verését és kínzását az „ember» kíméletlen »keze» által („*безжалостной «рукой человека»*”), Чудakov 1998: 17.

lovas álomban ugyanakkor a Nyekraszov-költeményhez képest a kéz motívuma újabb elemekkel gazdagodik. A lóhoz siető gyermek útját ugyanis az őt lefogó kezek akadályozzák. Raszkolnyikovnak ahhoz, hogy a gebe védelmére keljen, ki kell törnie úgy az apai marok, mint a tömegben őt megragadó asszony szorításából (vö. mindkét esetben: „вырывается”). Az asszony az emlékekben felbukkanó édesanya alakját idézi, aki a sírással küszködő kisfiút elvezeti a borzalmas látványtól. Látható, hogy a gyermek Raszkolnyikov szándékait módosítani igyekvő kezek már nem a *kíméletlenség*, hanem éppen a *kímélet* jegyét hordozzák: „– Gyerünk, gyerünk, – mondja az apja, [...] menjünk, ne nézz oda!” A cselekmény során ugyanakkor az édesapát (sőt mikroszűzés aspektusból tekintve az idegen asszonyt és az emlékképekbeli édesanyát is) megnyilvánulásai a hajtó alakjához közelítik: az apa kísérleteket tesz arra, hogy a kocsmá előtti térről fiát továbbindulásra sarkallja („– Gyerünk, gyerünk fiam!”), illetve ennek hiányában elvezesse őt a helyszínről: „El akarja vezetni, de ő kirántja a kezét, [...] odaszalad a lovacskához”; valamint ld.: „egy asszony kézen fogja, hogy elvezesse, de kitépi kezét, rohan vissza a lovacskához”; „a mamája többnyire el is vezette az ablaktól”. Raszkolnyikov esetében a lázadás a részvét megnyilvánulásával lesz egyenértékű. A támadás és ütés mozdulata a főhős személyéhez kötötten a segítségnyújtás gesztusaként a világ áldozatai felé való olyan részvétteljes odafordulást jelenít meg, mely akár az *önfeláldozás*ig is vezethet.

Az álomban szereplő kisfiú „kezét tördelve” a fakó segítségére siet, majd ugyanezzel a kézzel öleli át a kimúlt állapot fejét, s dühében elkeseredve Mikolkának ront (ugrik) „kicsi öklével” („жулачонками”).¹⁶⁵ A gyenge kisgyerekek a szálás legény elleni harca cselekményesen szintén a gebe kirúgási-kitörési kísérleteinek feleltethető meg, mely megfelelés szövegszemantikai síkon a kisfiú attribútumaként megjelenő ököl végzett mozgás révén („жулачонками”), ahogy korábban utaltunk már rá, a gebe nevével („клячонка”) és a megnevezésen keresztül magával az álombeli, illetve a Nyekraszov-vers

¹⁶⁵ Kroó Katalin *Третий сон Раскольникова в свете „Пиковой дамы” и в общем контексте сюжета в „Преступлении и наказании” (Raszkolnyikov harmadik álma a „Pikk dáma” fényében és a „Bűn és bűnhődés” általános kontextusában)* című elemzésében arra mutat rá, hogy a főhős álmaiban a világ felosztását az emberi tulajdonságok alapján egészen másképp végzi el, mint ahogy azt a cikkében teszi. Megkülönbözteti az „áldozatot hozó ütők/ölk”-et az „áldozattá váló ütöttek/megölk”-től, Jenny Stellmanra való hivatkozással rámutatva arra, hogy a határok e vonatkozásban nagyon képlékenyek, Kroó 2005: 112; vö.: Stelleman 2003: 282. Vö. még Vagyim Kozsinov kifejtésével az agresszor és az áldozat szerepével kapcsolatban: Kozhinov 1974: 19, Uő. (Кожин) 1971: 118–129, 144–151; illetve N. M. Csirkov állásfoglalásával, mely

szövegében megjelenő parasztlóval válik azonosíthatóvá.¹⁶⁶ Mielőtt azonban a kisfiú ütéseire Mikolka válaszolna, édesapja, aki már régóta „futkos utána” (szó szerint: üldözi, űzi, hajtja, vö.: „гонявшийся”) megtalálja, „megragadja” („схватывает его”) és „elviszi” őt („выносит”) a tett helyszínéről. A *megragadás* és *elvezetés*, azaz a *kézenfogás* aktusa a fentiekhez képest ekkor már kifejezetten a *védelem* megkülönböztető jegyeként funkcionál, melyet a gyermek részéről az édesapa átölelése, apja gesztusát a harmónia, a kör jegyével megismétlő mozdulata is megerősít. Apa és fiú gesztusait egyazon tövű orosz igealakok jelzik: ld. az édesapánál: „схватываем его” („megfogja, megragadja”); Raszkolnyikovnál: „обхватывает отца руками” („átkarolja, körülöleli”).

A jelenet igen erősen emlékeztet az álomlátást megelőző eseményre a Vasziljevskij-szigeten, ahol Raszkolnyikov egy fiatal, a külvilág csapásai alatt *bizonytalanul lépkedő, bottalozó, dülöngélő* lánya (vö. az álom szemantikai világában nőnemű lényként megjelenített kancával) és az őt messziről követő-hajtó („догоняя”), *pirosposzsgás* úriemberre (vö. Mikolka alakmegjelenítésével) figyel fel. A Szonyák és Dunyák áldozathozatalát megszemélyesítő lány védelmében a főhős *ököllel támad* („бросился на него кулаками”) az őt *sétabottal fenyegető*, nála jóval *testesebb* emberre. Ekkor azonban valaki hátulról *megragadja* („схватил его”). A rend őrének megőrülve most már a diák *fogja karon* („схватив за руку”) a törvény képviselőjét, hogy a kiszolgáltatott, öntudatlan lányhoz vezetve őt, védelmet és segítséget kérjen tőle.

A fentieket összegezve elmondhatjuk, hogy a Nyekraszov-költeményben felmutatott „kegyetlen kéz” motívuma a *Bűn és bűnhődés* lovas álmában nemcsak Mikolka és az emlékképek kocsisainak az alakjegyeként tér vissza, hanem a főhős lesújtó kézmozdulatának (ld.: „ököl”) alakjegyévé válva megelőlegezi a gyilkosságot véghezvivő Raszkolnyikov kézmozdulatát – vö.: „Elővette a baltát, két kézzel magasra emelte, és félig *önkívületben*, szinte gépiesen, *erőkifejtés nélkül*, fokával az öregasszony fejére *ejtette* (92, 63)”.¹⁶⁷ A lovas

szerint Raszkolnyikovot a regény egész folyamán a „kegyetlen ütés” és a „halálos ütés” képei kísértik: Чирков 1967, Uő. (Chirkov) 1974: 55.

¹⁶⁶ A fonikus megfeleltethetőségről ld.: Яхл 1998: 63. A cikk rámutat a Raszkolnyikov nevében és a parasztló megnevezésében nyomon követhető egyezésre: *Раскольников* → *савраска*.

¹⁶⁷ A „бросается с кулачками” („ököllel esik [Mikolkának]”) és az „онустил [топор]” („leejtí a fejszét [az öregasszony fejére]”) orosz nyelvű kifejezések a *lehullás*, *leejtés* motívumain keresztül Raszkolnyikovnak a fönről le, a föld felé irányuló mozgását jelenítik meg (vö. a fakó *földre esésének* motívumaival); ld. például a lépcsőről lefelé történő nézés, hallgatóság motívumait Toporovnál, Uő. (Топоров)

álom ugyanakkor e mozdulatot a költeményben megnyilatkozó lírai „én” együttérzésén és szánakozásán túlmenően a gyermek Raszkolnyikov alakjában az elkeseredett, segíteni akaró szándék mozdulataira tagolja (ld. az erő kifejtéssel összekapcsolódó kézi *húzásokat*), melyek immáron a vers gebéjének, az emlékképek parasztlovainak és az álom fakójának alakjegyeit a *húzás* motívumán keresztül működtetik. Az ütések osztó kéz lázadó gesztusa a kisfiú (és a fakó) tevékenységében (ld. átölelés) végül a világgal való harmonikus összeolvadás gesztusává csillapul, melyből nem iktatódik ki az együttérzés, amely Raszkolnyikóvt lázadásra sarkallta.¹⁶⁸ A kisfiú Raszkolnyikov kézmozdulatai eszerint a lovak viselkedésmintáját az erővel kapcsolatos motívumok mentén jelenítik meg – ld.: a lovak erőlködését („*надрываются*”) és motivikusan a fakó húzásának („*депрает*”) megfeleltethető (kéz ki)húzást („*вырываетса*”), kéztördelést („*сломает*”), míg a fakó testét „feszítővással” („*лом*”¹⁶⁹) tördelik, ld. továbbá a Mikolkára támadást ököllet, mely a „gebe” szót idézi meg („*кулачонками*” – „*клячонка*”), vö. a ló és az édesapa átölelésével („*обхватывает*”).

1973: 317. Az említett igék jelentéskörének összekapcsolhatóságát ld.: *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 57, 448.

¹⁶⁸ Robert Luis Jackson a *The Art of Dostoevsky: The Deliriums and Nocturnes (Dosztojevskij művészete: Delíriumok és Nocturne-ök)* című írásában az együttérzésnek („*compassion*”) a lázadásba („*rage and rebellion*”) való átfutását két másik esetben vizsgálja: szemrevételezi a hős reakcióját az édesanyjától kapott levéllel kapcsolatban és a Marmeladov család történetének hallatán, Jackson 1981: 189–207, Uő. (Джексон) 1998: 151–164. Raszkolnyikovnak a résztvétől való eltávolodását a *közöny* és a *gyűlölet* irányába, mely együtt jár a hős személyiségének egy pillanat alatt való gyökeres átváltozásával, ld.: Frank 1974: 89. Philip Rahv a *Dostoevsky in „Crime and Punishment” (Dosztojevskij a „Bűn és bűnhődésben”)* című tanulmányában szintén rámutat arra, hogy Raszkolnyikov álmában a fakó magát a főhőst jeleníti meg, aki, képletesen szólva, „saját magát öleli át”, azaz saját maga felé mutatja ki az együttérzés gesztusát. A kutató szerint álmában a hős egyszerre lép fel gyilkosként és saját öngyilkosságának áldozataként, látomása pedig előre jelzi az általa elkövetendő gyilkosságot, Rahv 1965: 18. A gondolatot vö. Vetlovskaja már idézett értelmezésével, aki szerint a „bűnelkövető semmiben sem különbözik az áldozatótól” („*преступник ничем не отличается от своей жертвы*”), Vetlovskaja 1997: 118.

¹⁶⁹ A „feszítővas” orosz nyelvű megfelelője („*лом*”) etimológiailag a következő jelentésekkel kapcsolódik össze a regényben. 1) Első jelentésben „bokrok”-at, „letördelt ágak”-at jelöl meg, Фасмер 1967/2: 515. A bokrok a Petrovskij-szigeten azt a mitológikus teret jelenítik meg, ahol Raszkolnyikov *álmot* lát, és ahol Szvidrigaljov, a főhős hasonmásalakja szintén a kivezető, konkrétan a halálba vezető utat keresi és találja meg (599–601, 392–395); vö.: Топоров 1973: 318. 2) A szó második etimológiai jelentése: „meggörbül a nehéz teher [ноша] alatt”. Ezt a szemantikai aspektust érdemes összevetni az emlékképek, az álom és a költemény lovait bemutató alapszituációval. 3) Harmadik körben a „feszítővas” orosz megfelelője a „nyomorék”, „sánta” melléknéveket idézi meg – vö. a *nyomorék ló* megnevezésével és alakmegjelenítésével Nyekraszov költeményében. 4) Az álomban Mikolka nemcsak a baltával végrehajtandó agyonverés cselekményes ábrázolása miatt válik azonosíthatóvá Raszkolnyikovval – ld. az öregember felkiáltását az álomban: „Feszíts nekí! [...]”

Az átölelés gesztusa az álomban a *szülőhöz való hazatérés* motívumának feleltethető meg. Amikor például a fakó erőtllenül, tehetetlenül és kiszolgáltatottan leroskad a földre, hirtelen új, friss erőt kap, melynek segítségével már ismét képes folytatni a küzdelmet. Ereje a földet éréskor újul meg, a földből meríti, azaz a föld segítségével tölti fel kimerült erőlkészletét. A föld ezáltal nemcsak potenciálisan életet elnyelő sírként jelenik meg (ld. a *temető* és a *sír* motívumát), hanem erőt és életet szülő forrássá is válik, ahogy ezt Dosztojevszkij életművében nagyon sokszor tapasztaljuk a földre rogyó hősöknél (például

Legalább egyszerre vége!” (71; 49). A feszítővas etimológiai kapcsolódásain keresztül a két szereplő szintén párhuzamba állítható egymással, hiszen a „feszítővas” negyedik jelentése a „balta” jelentéskört mozgósítja. 5) A „tőcsa”, „mocsár” („лужа”) etimológiát vö. Luzsin (*Лужин*) nevével, aki éppen Raszkolnyikov testvérét, Dunyát készült *áldozati oltár* elé vezetni (ld. Dunyának a bátyja érdekében elhatározott, szerelem nélküli esküvőre vonatkozó tervét, melyet majd Raszkolnyikov hiúsít meg). Az etimológiai *feszítővas*nak megfeleltethető *Luzsin* Raszkolnyikov álmában tulajdonképpen a lovát (kancáját) ütlegető, vele nási táncot lejő Mikolkával, Dunya pedig az áldozattá váló fakóval vonható párhuzamba (ld. a Dunya bőrszínét bemutató leírást: 579, 582; 380, 381). Az etimológiai jelentéseket ld.: Фасмер 1967/2: 515; vö.: Иванов 1984: 186.

A feszítővas jelentésrétegének egy másik, az etimológiai logikától eltérő, igen érdekes aspektusára mutat rá Dosztojevszkij szövege. A lovas álom poétikai világában megidéződő emlékekben ugyanis szó esik azokról a hatalmas, kövér, erőteljes parasztlovakról, akik minden megerőltetés nélkül képesek a megrakott társzerekre elvontatására – ld.: „szerette ezeket a *hatalmas* lovakat [впрягают больших *ломовых* лошадей], [...] nem is erőlködnek, mintha könnyebb volna nekik teherrel, mint anélkül” (67, 46). A parasztlovak nagyságára és erejére utaló melléknév orosz nyelvű megfelelője, a „*ломовые*” tövében tartalmazza a vizsgálatunk tárgyát képező „feszítővas” szót, mely, mint a gebe életét kioltó fegyver, az álomban a Mikolkához tartozó „hatalom” és „erő” jelentésekkel konnotálódik. Így tehát a lovak teherbíró képességét részletező poétikai világban a nyelvi kifejezés síkján is megnyilvánul az ellentét az életképes és a már hasznavehetetlen lovak között, olyanformán, hogy a „лом” tőnek a „hatalmas”, erős parasztlovakra vonatkozó megjelenítésén keresztül rejtetten Mikolka alakjára is utalás történik.

A „tőcsa” jelentéskörben Luzsin és Raszkolnyikov alak-megfeleltethetőségére irányítja a figyelmet Kroó Katalin *Raszkolnyikov gyilkosságának szemantikai minősítéséről* a Bűn és bűnhődésben című magyarul megjelent tanulmánya. A kutatónő érzékelteti, hogy Dosztojevszkij valójában „*cselekményesíti a szövegalkotás folyamatait*, amikor a Raszkolnyikov tettét értelmező vértócsában észrevéti az olvasóval a hős Luzsin-voltát, mely ugyanakkor elválaszthatatlan attól a motivációs rendtől, melynek értelmében a regényszöveg Szonya és Dunya alakját Luzsin alakjegyeivel sítját”, ld.: Kroó 2006: 537. Az elmondottakat Kroó Katalin a hős alakértelmezésére kitekintve is megfogalmazza: „Raszkolnyikovnak meg kell látnia a vértócsát, hogy felismerhesse önmagának a világba (a Luzsin–Dunya–Szonya–Lizaveta–Aljona Ivanovna stb. láncba) tartozását”, ld. uo. A kutatónő szerint így válhat a szemiotikai rendszerben a vérontás Raszkolnyikov átalakulásának a metaforájává, a hős alakjának közvetítésével pedig egyszerre a regénycselekmény (Raszkolnyikov feltámadása) és a szövegreflexivitás (a poétikai szöveggondolkodás) síkján értelmezhető szemantikai közvetítő alakzattá. A közvetítő alakzat, funkciója szerint, Kroó Katalin definíciójában „a jelentésátértékelési folyamat kibontásában és e kibontás szövegbelső interpretálásában vesz részt”, ld.: uo. A tanulmány teljes szövegét ld.: Kroó 2006: 521–540; vö.: Uő. (Kpoo) 1994b.

Aljosa és Iván Karamazovnál vagy Miskinnél *A félkegyelmű* című regényben).¹⁷⁰ Az archaikus toposzokhoz hasonlóan az anyaföld az író műveiben szimbolikusan az őszanyának, összülönke feleltethető meg. Amikor a gebe a földre esik (ld.: „Most már elterül a földön, mintha egyszerre mind a négy lábát lecsapták volna”; 71, 49), tulajdonképpen szülőjéhez tér vissza.¹⁷¹ Földet átkaroló mozdulata a gyermek Raszkolnyikovnak édesapját átölélő gesztusával hozható párhuzamba, melynek a folklóranyag révén kimutatható jelentőségét a következő fejezetben részletesen meg fogjuk tárgyalni.

A kisfiúnak a tömegesen áttörni vágyó, meg-megújuló útja a parasztló átkarolása felé nem sematikusan ismétlődő tevékenység, hanem újabb és újabb világlátási, megmértetési és tapasztalatszerzési lehetőség. Ezt mutatja, hogy az álom kezdetén az apától elrohanó hős, lelkileg és testileg is átélve a lóval kapcsolatos eseményeket, kétségbeesetten tér vissza édesapja biztonságot nyújtó, szeretetteljes védelme alá. Erről, ahogy jeleztük, az *átölélés* gesztusa ad hírt a regényben. A kisfiúnak a kiindulóponttól, tehát a szülőtől való eltávolodása ekképp a *felfedezés*, a hozzá való visszatérése pedig a *megértés* aktusaként értelmezendő. A valóság világából álomba merülő, majd abból felébredő Raszkolnyikov a felfedezésnek és megértésnek ugyanezt az útját járja be (felébredve elgondolkodik a gyilkosság lehetőségén és elveti azt), arról nem is beszélve, hogy térbeli mozgása (a Szigetekre való megérkezése és eltávóztatása) szintén az új énmeghatározás élményéhez vezet. Amikor ugyanis Raszkolnyikov a „T...” hídon vánszorogva friss erőt nyer – ld.: „Sápadt volt, szeme égett, tagjait alig bírta emelni, de mégis mintha most egyszerre könnyebben lélegzett volna” (73, 50) –, az álom

¹⁷⁰ Ld. például Kovács *Косой луч заходящего солнца. Эпилепсия или падучая?* (a magyar kiadásban: *A lemenő nap ferde sugara: a szöveganalízis státusz metaforái Dosztojevszkijnél. Epilepszia vagy eskór?*) című tanulmányában Miskin alakértelmezését a *földreesés* kapcsán: Ковач 1994: 151–152, Uő. (Kovács) 2004: 269–270, illetve Aljosa alakmeghatározását az elbeszélői formák és motívumok perszonalizációja nézőpontból a *Kánai mennyegző* elemzése révén: Ковач 1994b: 105–125, Uő. (Kovács) 2004: 243–249, 253–258. Dosztojevszkij földmitoszáról *A Karamazov testvérekben* ld. még Horváth Géza *Основной миф в романе Ф. М. Достоевского Братья Карамазовы (Az alapmitosz F. M. Dosztojevszkij A Karamazov testvérek című regényében)* megnevezésű dolgozatát: Хорват 1995: 143–166, illetve a kutatónak a hős elbukása megnevezésére használt kifejezésekre vonatkozó szemantikai értelmezését *A kamaszban*, s itt is különösen a „besározódni, bemocskolódni” („опачкаться”, „грязь”) igének a talajjal, a földdel való érintkezés mentén leírható jelentésköre bemutatását: S. Horváth 2002: 91–92.

¹⁷¹ A földreesés mozzanata nemcsak a parasztló életére van kihatással, hanem annak halálával változást hoz Mikolka életében is. „Nincs már kit ütni” (71; 49) – így fogalmaz a szöveg, s azon túl, hogy Mikolka pillanatnyi állapotát tükrözi, utal arra a valós tényre is, hogy egyetlen lehetséges igavonójának agyonütésével Mikolka élete új fordulatot vehet.

jelentésvilágának szellemében új világszemléletre is szert tesz – ld.: „*megtagadom ezt az átkozott... álmot!*” (73, 50).

A Raszkolnyikov világnézetében bekövetkezett változásról tanúskodnak az álom kísérőjelenségei is. Mint tudjuk, Raszkolnyikov Razumihinhez tartó útját szakítja meg, amikor letér a Szigetekre. Itt az *éhségtől* hajtva bemegy egy *kifőzdébe*, ahol vodkát *iszik* és pirogot eszik. Bár csak egyetlen pohárkával hajt fel az italból, a hatását rögtön érzi: lábai *elnehezednek*. Így az étkezde a regény cselekményvilágában motívikusan a kocsmának feleltethető meg, minthogy egyrészt az onnan kiforduló Raszkolnyikov egy részeg ember alakját idézi (vö. Mikolkának és a legényeknek az állapotával), másrészt viszont olyan teher nehezedik rá (vö. a megrakott társzékérral), mely akadályozza további mozgásában. Ezért a kifőzdétől (kocsmától) *hazafele* veszi útját, de közben teljesen *elerőtlenedik, megáll*, letér hát az útról, *leheveredik* a före és rögtön *elalszik*. Raszkolnyikov álomba merülésének leírása a fakóhoz és a költeményből ismert nyomorék lóhoz rendelhető alakjegyeket hozza – vö.: „Alig élve, alaktalanul *soványan / Erőlködik* a nyomorék-ló / [...] / Lám, *megingott* és *megállt!*”¹⁷² A versben tudomást szerzünk majd arról is, hogy ez a nyomorék ló erőlködésében szinte *belemélyed, belesüpped a földbe*. Emlékezzünk rá, hogy hasonló helyzetben van a lovas álomgebéje is, aki „*húz, teljes erejéből*, de [...] *lépni se bír*, [...] *megáll*, és újra nekihazakodik, majd *leroskad!*” A *leroskadást* a *felállás* motívumai váltják fel, melyet az *élet* jegyével, így az álom esetében az *életre és öntudatra ébredéssel*, azaz *a holt térből való kijövetellel* azonosíthatunk. Érdekesek az erre vonatkozó orosz nyelvi formulák, melyek az álmot mint hatalommal bíró sötét erőt vetítik elénk. Az orosz szöveg eredeti kifejezése szerint Raszkolnyikov azért lát álmot, mert ez a borzalmas álom „*magához hívta*” („*сильный позыв*”), „*eljöött*” hozzá („*страшный сон приснился Раскольникову*”). A felébredés Raszkolnyikov elé gyakorlatilag ugyanazt a feladatot állítja, mint ami előtt álmában állt: saját erejével kell kitörnnie egy másik erő (ez esetben az álom „bódító” erejének) fogságából.

Az erővel való *kítörés* és *átörés* jelenségét az erő és térbeli mozgás motívumait leginkább szemléltető orosz igekötős igék a *вы-* és a *по-* prefixumokkal jelölik a szövegben, melyek a kislejtés mozgásának és az álmódó álomból való kítörésének irányát is megadják. A tömegből és az apa kezéből való kiszakadásra az orosz szöveg, ahogy ezt elemzésünkben kimutattuk, a „*вырываться*” igét használja – ld. ismét: el akarja vezetni, de ő *kirántja* a kezét”; vö.: „*хочет увести его, но он вырывается из его рук* (48)”, – s ez utal az adott

ponttól való eltávolodásra. Most arra szeretnénk rámutatni, hogy az ige akkor is megjelenik, amikor az édesapára borulva a kisfiú elszorult melléből (szintén zárt, szűk, holt tér) csakúgy, mint az álmodó Raszkolnyikovéból, szaggatott kiáltások *törnek elő* – ld.: „lélegzete elakad, és *szaggatott kiáltások törnek fel* elszorult melléből”; oroszul: „дыхание ему захватывает, и слова криками *вырываются* из его стесненной груди”; vö.: „*Két kézzel kapaszkodik* arjába, de melle csak elszorul. *Lélegzeni, kiáltani* akar, és felriad”; oroszul: „Он *обхватывает* отца руками, но грудь ему теснит, теснит. Он хочет *перевести дыхание, вскрикнуть*, и просыпается” (72; 49). A „fel-/előtör”: „*вырываться*” ige felismerhetően ugyanabból a tőből származik, mint a dolgozatunkban korábban már elemzett, szintén az erőlködés jelenségéhez kapcsolható „*надрываться*” ige, mely a fakó és Mikolka ellentétes alakjának cselekedeteit fűzi össze – egyfelől. Másfelől a „*надрываться*” ige „hasonmás párvaként” (ld.: „*нарывать*”) töve közvetlenül is visszatér a főhős álomlátása után, immáron Raszkolnyikov szívének gennyes kelevényét „szakítva szét”¹⁷³, – ld.: „*Mintha kifakadt volna a szívé*n a gennyes kelevény, amely egy hónap óta érett”; vö.: „Точно *нарыв* на сердце его, *нарывающий* весь месяц, вдруг прорвался.” (73, 50). A szív cselekményére vonatkoztatott ige arra is utal az adott szövegekörnyezetben, hogy a gyilkosság rögeszméjével viaskodó Raszkolnyikov, akárcsak a szíve, ő maga is meghasadt e harcban – ld. az idézet folytatását: „Szabadság! Megszabadult a varázslat alól, az ígétetből, bódulatból, megszabadult a kísértéstől!”; vö.: „Свобода, свобода! Он *свободен* теперь *от* этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!” (73, 50).

Ez azt jelenti, hogy a gyermek és az álmodó Raszkolnyikov nem csupán az álom és valóság egybecsúsztatásának eljárása, illetve – kutatásunk egy későbbi szakaszának következtetése alapján – a folklóryanag mentén rokonítható a lóval és Mikolkával, hanem a kifejezés nyelvi sajátosságai alapján is. S bár a Raszkolnyikov felébredésének pillanatát leíró szövegben a *lélegzés*¹⁷⁴ („перевести дыхание”) és a *kiáltás*¹⁷⁵ motívumai egymás mellé

¹⁷² Ld.: „Чуть жива, безобразно тоща, / Надрывается лошадь-калека, / [...] / Вот она зашаталась и стала./ [...] / Вся дымясь, оседая назад”.

¹⁷³ A „*нарывать*”/ „*нарвать*” ige jelentése egyaránt vonatkozik valaminek a „széttép[ésére]”, „szétszakít[ására]” és „gennyesed[ésére]”, *Orosz–magyar szótár* (szerk.: Hadrovics–Gáldi) 1951: 440; vö.: *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1992: 383.

¹⁷⁴ A kisfiú és az álmodó részéről a *lélegzés*, azaz az élethez szükséges *erő* motívumát (ld.: „elakad a lélegzete”: „*захватывает* дыхание”) a szöveg az apához köthető, már ismert „fog, ragad” („*схватывает*”), „átölel” („*обхватывает*”), illetve „elvinni/elszállítani” (ott: „*увести*”) igével fejezi ki („lélegzetet venni”:

rendelődnek, az előbbi kifejezetten az *életben maradás*, ez utóbbi viszont már az *ütés*, ekképp az *élet elvétele (pusztítás)* motívumához kapcsolódik poétikailag.

5. Következtetések

A valóság világába visszatérve Raszkolnyikov úgy könnyebbül meg, ahogy álmában a „halottak birodalmát” elhagyva megérkezik szülőjéhez. Így, ismételten hangsúlyozzuk, igen fontos jelentéssé válik, hogy Raszkolnyikov elutasítja jövődöbéli gyilkosságának szörnyű álmát. E cselekedete az álombeli ló iránti szeretet (vö. az ölés cselekményének elutasítása) megnyilvánulására utalódik. Ennek eredményeképpen juthat el az olvasó a következtetésig: az álom új lehetőséget nyit a hős számára. Raszkolnyikov megtanulhatja, hogyan lehet úgy szeretettel, részvétellel fordulni a világ áldozatai felé (ld. a ló iránti szeretetet), hogy e részvét az együtt érző részéről megkívánja az önfeláldozást (ld. Raszkolnyikovnak a lóhoz való viszonyát, amelynek kialakulása és megnyilvánulási formája feltételezi a főhős áldozatkészségét: az erőszakos térből való kitöréshez szükséges erő mozgósítását). Ugyanakkor ez az áldozat nem olyan, ami az embert magát is elpusztítja (ld. például a regényben Raszkolnyikovnak Szonya Marmeladova sorsára vonatkozó megjegyzéseit¹⁷⁶), hanem olyan, ami erejét időlegesen újjáteremtve éppen az élet áramába kapcsolja őt be (ld. a halottak birodalmából való visszatérést). Ez a gondolat természetesen a regény adott pillanatában még nem tarthat magához a hőshöz, a párhuzam tanulságát azonban strukturálisan–szemantikailag megszólaltatja a regényszöveg.

Ennek a jelentésnek a képzésében vesznek részt – többek között – az álom, az emlékek és a valóság egymásba csúsztatása, melynek értelmezését a IV. fejezet kiindulópontjának választottunk, valamint azok a mozgósított pretextusok, a Nyekraszov költemény, illetve a folklór- és mitológiai anyag, melyeket a kifejtés során részben már érintettünk, illetve a továbbiakban még érinteni fogunk (például a disszertáció V. fejezetében). Nyilvánvaló, hogy a szöveg egésze (és nem valamelyik hősnek) az értelmezési síkján kibontakozó *áldozat-*

„перевести дыхание”). Az igék tövének szemantikai, etimológiai és hangalaki azonosíthatósága az édesapa és Raszkolnyikov alakjának összetartozását a regény diszkurzív síkján is alátámasztja.

¹⁷⁵ Emlékezzünk arra, hogy a küzdelem fokozódásával a fakó elcsendesedik, Nyekraszov parasztlóva pedig mindvégig némán tűri a csapásokat. Alakjuk a szelíd, néma Lizaveták, Szonyák, Dunyák figuráját idézi.

¹⁷⁶ Ld. Raszkolnyikov szavait: „Mert hogy igen nagy bűnös vagy, az igaz, kivált azért nagy a bűnöd, mert haszontalanul *áldoztad fel* és dobtad oda magadat” (379, 311).

értelmezés egészen közvetlenül kötődik a regény egészének mondandójához, a regényvilág egyes szereplőihöz (például Marmeladovhoz és feleségéhez, Katyerina Ivanovnához, Szonyához, Dunyához, akiknek áldozathozatala vagy őket magukat, vagy/és környezetüket sodorja pusztulásba; illetve Raszkolnyikovhoz, aki viszont kezdetben az önfeláldozás helyett a másón vett áldozat elvét kívánja érvényesíteni gyilkossága útján¹⁷⁷). Így a hős illetékességi szintje fölött (a párhuzamok, a mitológiai anyag és a tisztán nyelvileg formálódó motívumok segítségével) szövegolvasati síkon a regény elemzésünkre választott pontja megelőlegezi az *áldozatnak* és az *erőnek* azt az értelmét, amelyet Raszkolnyikov csak jóval később, gyilkossága után fog tudni mások számára is hitelesen kifejezni. Ha meggondoljuk, hogy az álom egyik lehetséges formája némely mitológiai és pszichológiai felfogás szerint a jóslat-álom, akkor természetesnek vehetjük, hogy a regény vizsgált helyén meghatározott gondolat képes megelőlegezni ugyanezen regény főszereplője jövődöbeli útjának a tanulságait.

¹⁷⁷ A gondolat kifejtése szempontjából most nincs jelentősége annak, hogy Raszkolnyikov nemes cél szolgálatában határozza el magát a gyilkosságra.

V. A folklór jelrendszerének újraformálódása Raszkolnyikov lovas álmában (A ló kultikus tisztelete)

„Ó én lovam,
háta maralszarvasom,
ó szépséges dobom!
Megsántultál, ó, én szépségem!”¹⁷⁸



Bruszovanyi, Jurij Jefimovics
(1949)
Raszkolnyikov [Iovasz] álma
1982c, grafit, 35*35; Leningrád

(Szojot sámánének, Diószegi 1998: 68.)

1. Folklórelemek megjelenése a *Bűn és bűnhődés*ben

A folklórelemeknek az irodalmi szövegbe történő bevonása nem egyedülálló jelenség. A népi hiedelemvilág és költészet nyomait keresve a 19. század orosz irodalmában rögtön ráakadhatunk a Belinszkij által az „orosz élet enciklopédiájának” nevezett *Jevgenyij Anyeginre*. Itt Tatjana látszólag kusza, folklórelemekben gazdag álmának többek között majd Anyegin és Lenszkij párviadala ad különös jelentőséget, melynek fényében új megvilágításba helyeződnek bizonyos események.¹⁷⁹

Talán kevésbé merül fel első látásra az a gondolat, hogy az említett jelenségeket egy széles körű szemiotikai problémaként tárgyaljuk, márpedig nem másról van szó, mint egy adott jelrendszer elemeinek egy másik jelrendszerben való megjelenéséről. Ez ahhoz a problémához is kapcsolódik, amit az irodalomtudományban a „szöveg a szövegben”¹⁸⁰ jelenségeként azonosíthatunk, amennyiben a folklórelemek nem kiterjedt nyelvként épülnek be az irodalmi alkotásba, csupán jelzésként működve arra indítják az olvasót, hogy megpróbálja azok alapján egy konkrét szöveget rekonstruálni. Ám kérdésként merül fel az elemző számára, hogy egy jelrendszeren keresztül eljuthatunk-e egyáltalán egy szöveghez?

¹⁷⁸ A fejezet témájához előljáróban szeretnénk érdekességgé megjegyezni, hogy a szojot nép énekeiben a dobót a „sámán *lovának*” nevezik, a dobverőt pedig a „sámán *korbácsának*”. A szojot sámán tehát úgy fordul énekével a dobjához, mintha élő állat lenne. A dobról, melynek szerepéről a Raszkolnyikov lovas álmában felderítésre váró folklórelemek kapcsán még szót fogunk ejteni, ld.: Diószegi 1998: 68.

¹⁷⁹ Tatjana álmának mitopoétikai értelmezését ld. például: Чумаков 1993: 83–105.

¹⁸⁰ A „szöveg a szövegben” struktúra Lotman-féle tág értelemben vett jelenségének értelmezését disszertációnk VI. fejezetében részletesen fogjuk tárgyalni, Sz. A.

Dosztojevszkij műveiben jó néhány folklórutalásra ismerhetünk, mégsem mondhatjuk azt, hogy Jurij Lotman terminusának értelmében vett szöveggel – folklórszöveggel – találkozunk. A regények folklórelemeiből összeilleszthető „textusok” nem, vagy eltérő formában alkotnak a műalkotás szövegterén kívül is rekonstruálható olyan szövegeket, melyek a Dosztojevszkij-művekben idézetekként, illetőleg azok jeleként értelmezhetők. Legáltalánosabban arról beszélhetünk, hogy az irodalmi mű belső rendszerében külső nyelvi elemek létesülnek – helyenként azokba „külső szövegek”¹⁸¹ hatolnak be.¹⁸² Ekkor azzal kell számolnunk, hogy a kiindulási szöveg belső struktúrája módosul. Az adott szöveg jelentése úgy alakul, hogy a szemiotikai terén eredetileg kívül eső valóságelemek jelei új kódokat formálva kihatnak az értelemképzés folyamataira, és ezáltal a műalkotás újabb és újabb jelentésrétegeit hozzák létre. Lotman kutatási eredményeivel összhangban szeretnénk tehát rámutatni arra, hogy Dosztojevszkij alkotásaiban többek között a folklórelemekkel való dialógus révén épülnek ki azok az új kódok, amelyek újrendezhetik e regények olvasatát.

A disszertáció jelen fejezetének koncepciója szerint a Dosztojevszkij-szövegekben felismerhető folklórelemek vagy -asszociációk olyan folyamatokat működtetnek, amelyek keretében mintha rekonstruálhatóvá válna egy rítus, illetve egy mese mint szöveg. Ezzel összefüggésben annak érzékeltetése válik számunkra lényegessé, hogy vajon miképp is lesznek a *Bűn és bűnhődés* jelentésvilágának részévé, Raszkolnyikov alakjához kötötten is, egy áldozati szertartás verbálisan közvetített elemei, avagy miként fedezhetők fel a regény vizsgálandó szakaszainak motívumsorában a varázsmese szereplőinek funkciói. (Gondolunk itt többek között Diószegi Vilmos, Mircea Eliade, Hoppál Mihály, Nádorfi Lajos, Voigt Vilmos kutatásai alapján a fehér ló feláldozására a mitológiai, sámán-, illetve varázsmesei szövegekben.¹⁸³) A téma annál is érdekfeszítőbb, mert ahogy arra a disszertáció VI. és VII. fejezeteiben kitértünk, a parasztlovak ütlegetésének történetvariánsai (az álomé, az

¹⁸¹ E „külső”, „kívülről jövő szöveg” Lotman nevéhez fűződő interpretációját szintén a VI. fejezetben fogjuk ismertetni.

¹⁸² Itt szeretnénk kitérni arra, hogy Lotman a *Szöveg a szövegben* című cikkében, de jellemzően a szövegfogalmat érintő más tanulmányaiban is, a kultúra egészét vizsgálja szöveggként, így a szövegnek a befogadón (a közönségen, olvasón) túl nemcsak az irodalmi alkotások és más társművészetek (a szobrászat, képzőművészet, festészet, zene, filmművészet) alkotásait felelteti meg, de abba bevonja a különböző társadalmi kultúrákat és velük az egyetemes értelemben vett emberi kultúra (sőt a befogadó kulturális szövegeinek) a kontextusát is, Lotman 1994: 65, 78. Ezért érezzük mi is helyénvalónak a folklórjelzéseken keresztül megszólaló kulturális szövegek értelmezhetőségét a *Bűn és bűnhődés*ben.

¹⁸³ Az utalásokat konkrétan ld. a téma részletes kifejtésénél az alfejezet egy későbbi szakaszában.

emlékképeké és a versé) egy többszörös tükrözési – szövegbéépítési eljárás során szintén összeilleszthetővé válnak, s párhuzamba hozhatók más, az álom cselekményvilágán kívül eső lovas jelenetekkel a regényben. Így nemcsak a lovakkal kapcsolatos eseményeknek egy közös invariáns formájára vezethetők vissza ezek az epizódok, de a maguk módján szinte minden egyes alkalommal felvetik az erőszakos halál kérdéskörét, és ekképp a *bűnelkövetés* és a *bűnhődés* tematikájába ágyazódnak bele közvetlenül.¹⁸⁴

A fentiek értelmében tehát egy szövegen kívüli jelrendszer integrálódásának, illetve teremtődésének a folyamatát kísérjük figyelemmel az alábbiakban, rámutatva egy folklórszöveg körvonalaira a *Bűn és bűnhődés*ben. Elemzésünk súlypontját a védtelen kanca rituális megőlésére helyezzük, melyet Raszkolnyikov megkapóan szép álma közvetít számunkra. Ennek az eseményleírásnak a jelentősége abban nyilvánul meg, hogy még a főhős gyilkossága előtt felsorakoztatja azokat a motívumokat, amelyek éppen a véres cselekedet végrehajtásától, a vén uzorásasszony megőlésétől téríthetnék el Raszkolnyikot. Célszerű tehát az, hogy megmutassuk: vajon az álomleírás mely elemei értelmezhetők az áldozati szertartásokat megjelenítő „belső” poétikai szöveggént. Másfelől pedig szeretnénk Raszkolnyikov álmát a varázsmese és az annak kialakulását megelőző mítoszok motívumai felől is értelmezni. A varázsmese egyik legfontosabb, a mítoszokból és a keleti szláv népeket érintő sáman kultúrából származtatható funkciója a kiválasztott fiú találkozása valamelyik őseivel a holtak birodalmában. Mivel ez az ősz kizárólag a lovas álom berkein belül megelevenedő édesapa, indokoltnak tartjuk, hogy szerepét a gyilkosságra készülő fia sorsalakításához kötötteen vizsgáljuk. Az őszök kultikus tiszteletének lenyomatát kutatva nem térhetünk ki az elől sem, hogy a már elhunyt apa alakját összevessük a mítikus hagyományokban gyakran az ő alakváltozataként, szellemeként értelmezett ló (szárnyas paripa, táltos ló) figurájával.

¹⁸⁴ Mivel e jelenetekben szintén témamotívummá válnak az *ütéssel*, az *erőszakkal*, az *tehetetlenséggel* és *lázadással*, a *kitartással* és az *áldozatisággal* kapcsolatos motívumok, sőt, ahogy arra már többször utaltunk, maguk a hősök (például: Marmeladov avagy Katerina Ivanovna) is a regény középpontjában álló gyilkosság szereplőinek – Raszkolnyikovnak, Lizavetának és az öreg Aljona Ivanovnáknak – az alakvariánsait jelenítik meg, a lovas álom és az őszes, a regényben előforduló lovas jelenet a gyilkosságot ábrázoló történéssor egy-egy tükrövariánsaként értelmezhető. A tükrözés jelenségén alapuló gondolatmenet kifejtéséről bővebben ld. a következő fejezetet.

Mielőtt a konkrét, a parasztló alakinterpretációjára épülő elemzést elvégeznénk, néhány sor erejéig érdemesnek tűnik kitekinteni a ló tartás szláv hagyományaira ahhoz, hogy a Raszkolnyikov álmában felbukkanó sovány fakó értékét a Dosztojevszkij-szöveg poétikai világán kívüli nézőponttal is megvilágítsuk, s rámutassunk a kor gazdasági életében betöltött szerepére.

A szláv gazdálkodást évezredek során elsősorban a földművelés jellemezte, az állattenyésztés – s így a ló tartás is – ennek alárendelve működött. A szibériai népek folklór- és hitvilágával foglalkozó Kerezi Ágnes mutat rá a *A ló tartása és kultikus tisztelete Észak-Kelet-Európában*¹⁸⁵ című munkájában arra, hogy a szláv paraszti gazdaságok legfontosabb igavonó állata a ló volt, éppen a földművelésben betöltött nélkülözhetetlen szerepe miatt. Részt vett a szántásban, vetésben, boronálásban, hasznát vették az aratásban, cséplésben. Ráadásul télen-nyáron lehetett legeltetni, mivel patájával a hó alól is ki tudta kaparni az ételmezt. Később a ló nemcsak a paraszti gazdaság legfontosabb munkaállataként játszott meghatározó szerepet az emberek hétköznapi világában, de a közlekedésben és fuvarozásban is használni kezdték, háts és máhás jószágként is alkalmazták. A szállító és közlekedési eszközöket (a szekeret, a szánt, a vontatóteknőt, a kétkerekű szállítóeszközöket), ahogy az ekét és a boronát, ugyancsak a lóval húzták, mégpedig a korabeli feljegyzések, rajzok és források alapján: eggyel. (Emlékezzünk Raszkolnyikov emlékképeire, melyekből szintén értesülhetünk arról, hogy a hatalmas társzekerek elé egy lovat fogtak.) Az e korból való lovak alacsony növésűek, kitartók, az akkori mezőgazdasági viszonyokhoz jól alkalmazkodók, vékony bőrűek voltak. E tény a szövegen kívüli valóság nézőpontjából érdekes adalékot szolgáltat arra nézve, hogy a nélkülözésekhez és nehéz életfeltételekhez szokott gebe Raszkolnyikov álmában miért tudta olyan sokáig elviselni Mikolka ütleget.

A lovat a paraszti gazdaságok fokmérőjének tekintették, hiszen értéke gazdasági súlyának növekedése mellett akkori elenyésző számával is magyarázható volt. A ló nélküli, illetve az egy lóval rendelkező gazdák szegényeknek (ld. például Mikolkát, akinek másik lova, pejkiója, szintén elhullott: „A pejkióm kimúlt most Mátyáskor!”, 68), a négy-öt lovas parasztgazdák tehetőseknek, gazdagnak számítottak. Az oroszországi állapotokra jellemző, hogy például 1888 és 1891 között (Dosztojevszkij regénye 1866-ban született) a gazdaságoknak alig több mint a fele rendelkezett lóval. Az egyszerű sorban élők számára tehát

a ló – korától, fajtájától, nemétől függetlenül – mindig is a legértékesebb háziállatnak és munkavégző eszköznek számított.¹⁸⁶ Így arra a kérdésre, hogy Mikolka vajon miért nem vált meg fakójától a hosszú évek alatt, a szláv és orosz lótarás sajátosságai (s nem a regény szövegének magyarázó elvei) alapján azzal a következtetéssel válaszolhatunk, mely szerint a ló a 19. századi orosz parasztgazdaságban rendkívüli értéket képviselt, még akkor is, ha történetesen öreg, beteg, vagy gyenge volt, mert a munkavégzésben még így is hasznosították.¹⁸⁷

E rövid kitekintést lezárandó, a következő megállapításra juthatunk. Miután egyetlen igavonó lovának pusztulása Mikolka megélhetési forrásainak berekesztését vonja maga után, a 19. századi lótarás hagyományainak és a lovas álom szövegének ismeretében feltételezhetjük, hogy Mikolka azért veri agyon öreg gebéjét, mert annak ellátása többbe kerül, mint a belőle származó haszon (a gondolatot vö. a regény szövegében már vizsgált kifejezéssel: „ingenyen eszi a kenyeret”, azaz nem dolgozik meg érte).

¹⁸⁵ Kerezi 1983.

¹⁸⁶ A folklórszövegek jelentésrétegének bevonásával érdekes lehet megemlíteni azt a látásmódot, mely szerint a néphagyományokban, illetve egyes mitikus leírásokban a lovak nemcsak az ösöket, de királyokat, isteneket, különböző természeti jelenségekhez köthető szellemeket testesíthetnek meg, köztük pedig sokszor a fának és a gabonának a megtermékenyítő szellemét. Ha például Marmeladov életének (és nem csak a halálának) a mozzanatait felelevenítjük a *Bűn és bűnhődés*ből, eszünkbe juthat, hogy a hős épp a Raszkolnyikovval való találkozása előtt tölt el néhány napot egy *szénaszállító* dereglyén, így menekülve felesége várható haragja elől, miután elitta a család minden félretett pénzét. Alakrajza tehát nemcsak a folytonos ivászat miatt kapcsolódik a növényekhez (a szőlőhöz és az abból erjesztett borhoz), de cselekményesen is a növények illetve a lovak figurájára fókuszálódik (a szénaszállítón eltöltött éjszakák mellett ld. a hős halálának eseményét elbeszélő sorokat a regényben). A hős végzetének ábrázolásához kapcsolódóan említést tehetünk még arról, hogy a folklórszövegekben például Virbius, az arciai erdő első isteni királyának halálát szintén lovak, a gabonaszellemeket megtestesítő állatok okozzák Hippolütosz alakjában, vö.: Frazer *A gabonaszellem mint állat* és a *Növényzet ősi istenei mint állatok* című fejezetek alapján: Frazer 1998: 297, 299, 313–316. Marmeladov alakértelmezéséhez a bibliai kontextus és a *feltámadás* jelentésalakzatának fényében ld.: Kroo 2003; vö. Uő. (Kpoo) 1994b.

¹⁸⁷ Csak érdekességképpen jegyezzük meg, hogy a ló kor, nem, faj szerinti megnevezésére több változatot is ismertek a Dosztojevszkij korabeli Oroszországban. Az egész fiatal állat neve a magyarnak is megfelelő *csikó*. A három-öt éves állatot *csödörnek* („жепедеу”) hívták, mely nem azonos a kifejlett *mén* („кони”) megnevezésével. Ismerték a *paripát*, s külön-külön névvel illették a *kancát* („лошадь”, „кобыла”, „кляча”, „клячка”, „клячонка”), a kisherélt lovat, a keleti fajtájú ún. argomák lovat stb. Hasznosság szerint is megkülönböztették az állatokat: volt többek között fogatolt, nyerges, igavonó ló, harci mén, poroszkáló ló. Vö. Kerezi témakidolgozásával: Kerezi 1983.

2. A fehér ló feláldozásának szertartását leíró „folklórszöveg” beágyazódása Raszkolnyikov álmába

Ha Raszkolnyikovnak az elemzés tárgyául választott lovas álmát szemügyre vesszük, akkor észrevehetjük, hogy a látomás számos olyan folklór-, mesei, illetőleg tér- és időmotívumokban megtestesülő vagy azokhoz kapcsolódó mitológiai elemet vonultat fel, amelyek bár első látásra lényegesen nem befolyásolják az ott bemutatott események menetét, és poétikai szerepük is inkább csak a narrációban elhangzó szöveg díszítéseként, a történetek szemléltetésének gazdag árnyalásaként fogható, jelenlétük mégis nélkülözhetetlen a *Bűn és bűnhődés* szövegvilága számára. Miután a fejezet címe *A folklór jelrendszerének újraformálódása Raszkolnyikov lovas álmában*, melyben célkitűzésünk értelmében egy „külső szövegnek”, a folklórelemeknek szöveggé formálódó beágyazódását kísérjük figyelemmel a főhős első látomásában, a téma kifejtéséhez a következőkben részletesen meg fogjuk vizsgálni Vlagyimir Jakovlevics Propp-nak a varázsmesékre vonatkozó funkcióelméletét – ezt elméleti szinten egy közös interpretációs pontra történő utalással: a mitopoétikai tradícióknak és kutatásoknak, valamint Mihail Bahtyin karneváleméletének a felelevenítésével kezdjük majd meg. Módszertani indítékunk abban rejlik, hogy a mese maga mítoszra épül.

Vlagyimir Nyikolajevics Toporov a *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления*. „Преступление и наказание” (*Dosztojevszkij poétikája és a mitológikus gondolkodás arhaikus sémái*. „Bűn és bűnhődés”)¹⁸⁸ című tanulmányában kifejti, hogy Dosztojevszkij regényei (ekképp Raszkolnyikov álmái is) valamilyen mértékben rárimeltethetők a mitológiai szövegek struktúrájára. Itt a kutató a *Bűn és bűnhődés* szerkezetének azokat a tér- és időbeli elemeit, motívumait tanulmányozza (például *Pétervár, nyitottság–zárttság, periféria–centrum, fent–lent, napnyugta*, valamint a bizonyos helyszínekhez köthető *csend–zaj–nevetés* stb.), amelyek időn kívüli, fantasztikus – azaz nézetünk szerint az álmokhoz hasonló – jellege a mitopoétikai hagyományok megidézése révén kiegészítő jelentést ad a regény látszólag nem funkcionális szöveghegyeinek. Toporov kimutatja, hogy a tér- és időmotívumok jelenlétének köszönhetően még a cselekmény szempontjából lényegtelennek tűnő állapot- és környezetleírások is jelentéssé válnak, minthogy a főhős alakjának szemantizálódásához járulnak hozzá: a szüzséhez hasonlóan irányítják cselekedeteit, és kihatással vannak erkölcsi megtisztulásának folyamatára. Ebben a kontextusban is értelmezhető például az, hogy Raszkolnyikov feleszmélése rendszerint a

napnyugta időpontjához és motivikus megjelenéséhez kötődik, helyileg pedig Pétervárnak a *perifériától* a *centrum* felé, a *káosztól* a *rendbe* vezető útjain megy végbe, mozgósítva a megértés tapasztalatának poétikai jelentéskörét a regényben.¹⁸⁹ Toporov tanulmányának elemzési hozadékát érdemes összevetnünk Raszkolnyikov állapotleírásával a Szigeteken látott lovas álomból való felébredés után a gyilkosságot megtagadó gondolatok ábrázolásakor, kiemelve abban a cselekmény szempontjából hangsúlytalannak tűnő környezetábrázolás tér-és időbeli elemeit – ld.: *Felállt, és csodálkozva nézett körül, mintha az is meglepné, hogy ott van. Aztán elindult a T... híd felé. [...] A hídon menet nyugodtan, csendesesen nézte a Névát, a fényes vörös nap lenyugtát. Ha gyenge volt is, fáradtságot már nem érzett. Mintha kifakadt volna szívéen a gennyes kelevény, amely egy hónap óta érett. Szabadság! Megszabadult a varázslat alól, az igazétzből, bódulatból, megszabadult a kísértéstől!”* (73, 50).

Ahogy Toporov elméletében kiemelt helyen szerepel a mítoszok világát meghatározó tér-idő értelmezés a *Bűn és bűnhődés* cselekményszerkezetének bemutatásához kapcsolódóan, úgy ide kívánczok Roger B. Anderson elméleti kutatása a *Dostoevsky: Myths of Duality (Dosztojevszkij: Mítoszok kettőssége)*¹⁹⁰ című könyvében folytatott vizsgálódásai okán, egyfelől, másrészt pedig azért, mert Anderson maga is hangsúlyozza e problematika feltárásának jelentőségét Dosztojevszkij műveiben. A recepciótörténet szintén hosszú ideje feszegeti azt a kérdést, hogy melyek Dosztojevszkij regényeinek és közöttük a *Bűn és bűnhődés*nek azok a jellegzetességei, amelyek megkülönböztethetően elválasztják e műveket a kor realista hagyományaitól és a naturalista ábrázolásmódtól. A kritikusok többsége hangsúlyozza, hogy ebben nagymértékű szerepet játszik az ábrázolt alakok önállóságának növekedése, avagy ezzel együtt a szerző rájuk gyakorolt hatásának csökkenése, csakúgy, mint a regény cselekményszerkezetében az események szigorú időrendben történő kibontásának a gyengülése, illetve hiánya. Anderson *A „Bűn és bűnhődés” vizuális kompozíciójáról* című tanulmányában¹⁹¹ kifejti, hogy Dosztojevszkij regényének cselekményét egy újfajta rendezőelv irányítja. A történetek pontos és következetes egymásrataltságát a hagyományos szépirodalmi gyakorlattól eltérően már nem a cselekményidő lefolyása, vagyis nem az

¹⁸⁸ Ld.: Топоров 1990: 304–326.

¹⁸⁹ Vö.: Топоров 1995: 193–258. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében a szüzséhez és a szereplők alakjához, funkciójához kötött műfajképzés elvéről ld.: Ковач 1981b: 55–64 a *Жанрообразующий принцип сюжета и персонажа в романе Достоевского „Преступление и наказание”* (*A szüzsé és a szereplő műfajképző elveiről Dosztojevszkij „Bűn és bűnhődés” című regényében*) megnevezésű tanulmányában.

¹⁹⁰ Ld.: Anderson 1986.

¹⁹¹ Ld.: Андерсон 1994: 89–95.

események egymásutánisága szabályozza, hanem a különböző szituációk, illetve e cselekményes helyzetek egyes pillanatainak összefonódása, amelyek Anderson meglátásában még az olvasó által felfogott reális idő és ok-okozati viszonyok keretein belül kapcsolódnak össze. Anderson tanulmánya szerint az események egymásra való rárimelthetőségét szolgálják például a különböző szereplők összehasonlításának (összevetésének és behelyettesítésének) a lehetőségei a *Bűn és bűnhődés*ben, csakúgy, mint a regény hőseinek előre nem látható, és éppen ezért kiszámíthatatlan válaszai a körülöttük lévő tér fizikai jelenségeire. A kutató rámutat: a térbeli formák és képek – tárgyak, színek, egyes építészeti részletek – intenzív megjelenései és tagoltsága az idő kategóriájának pillanatokban megragadható momentumaival együtt úgy válnak a regény önértékű szervezőerejévé, hogy a cselekménymenetben egy újfajta vizuális kompozíció kiépülését hozzák létre. E vizuális kompozíció érzékletes megfestéséhez, véleményünk szerint, Raszkolnyikov lovas álmában például lényegesen hozzájárulnak a megrakott társzerket körülálló néptömeg viselkedését leíró folklórelemek, a jelenet strukturális vázát felépítő karnevalizáció. A továbbiakban a tér- és időmotívumok értelmezésével szoros összefüggésben szeretnénk rátérni Mihail Bahtyin karneválméletének az ismertetésére.

Disszertáciánk I. fejezetében Bahtyin elméletéből kiindulva igyekeztünk bemutatni a menippea műfaji sajátosságaival átszőtt válságálmok jellegzetességeit, és rávonatkoztatni azokat Raszkolnyikov látomásaira. Ekkor utaltunk arra, hogy ezek az álmok a menippea karneváli természete miatt számos mitikus, folklór és mesei jeggyel rendelkeznek, melyek érintik a „különböző ünnepek, szertartások, formák” (152) összességét és összefonódnak a „bűn és a bűnbeesés” témájának különféle időábrázolási lehetőségeivel. Mivel jelen fejezetben Raszkolnyikov lovas álmának folklórelemeivel foglalkozunk részletesen, a látomás keretein belül fogjuk érzékeltetni, hogy az eseményleírásban a *bűnelkövetés*, vagyis a védtelen fakó megölésének nézőpontjából kétféle időértelmezés különböztethető meg. A történések egymásra épülő cselekményelemeinek kibontásakor, a múltbéli emlékek és a jelen események egymásra vonatkoztatásában a lineáris idő dominál (ld. például: séta az édesapával → kocsmához érkezés az álom történéseinek a síkján; és séta az édesapával → kocma → temető / templom → a nagymama és a kisöccs sírja → keresztvetés / a sírhant megcsókolása az emlékek felidézésekor), míg a ló agyonverését részletező „ünnepi szertartás” drasztikus leírásában már a ciklikus körforgást jegyző mitikus időábrázolás válik megfoghatóvá. E 2. alfejezetben a karnevál sajátosságainak ismertetése és a lovas álomra vonatkozó sajátosságainak feltárása mellett a mitikus időábrázolás jelentőségét is igyekszünk majd körüljárni.

Elemzésünket először is a karnevál problematikájának szemléltetésével kívánjuk megkezdeni. Bahtyin már idézett *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című könyvében *A műfaj és a szüzsészerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben* című fejezet foglalkozik részletesen a karnevál és az irodalom karnevalizációjának bemutatásával. A kutató hangsúlyozza, hogy bár a karnevál fogalmon a „karneváli típusú különféle ünnepek összességét” érti, az korántsem irodalmi jelenség, lévén egy nagyon bonyolult, szertartás jellegű, sokszínű szinkretikus színjátékforma, mely a különböző korszakokban, népeknél és az egyes ünnepeken különféle variációkban és árnyalatokban jelenik meg.¹⁹² Olyan rivalda nélküli színjáték, amely nem osztja fel az embereket a hétköznapi értelemben vett „szereplőkre és nézőkre” (153), hanem minden résztvevője aktív részese a karneváli történéseknek, annak a „karneváli életnek” (153), amely „kizökölt a megszokott kerékvágásból” (153), tehát – ahogy a válságalmok értelmezésekor utaltunk már rá –, bizonyos mértékben „kifordított élet”, „visszajára fordított világ (monde à l’envers)” (153). Bahtyin aláhúzza, hogy a karnevál az emberi kapcsolatok új módusát dolgozza ki, hatályon kívül helyezi a hierarchikus felépítést és a hozzá kapcsolódó félelem, áhítatos és mélyesges tisztelet, etikett stb. formáit, melyek az emberek közötti egyenlőtlenséget hivatottak mintázni. Érvénybe lép a különleges karneváli kategória: az emberek közötti szabad, familiáris kapcsolat. A kutató véleménye szerint a familiáris kapcsolat kategóriája határozza meg mind a tömeges ünnepek szervezésének különleges jellegét, mind a szabad karneváli gesztikulációt és az őszinte, felszabadult karneváli szót (vö.: 153–154). A karneváli világszemlélet egy másik különleges kategóriájaként említi meg Bahtyin a különöséget, amely szervesen kapcsolódik a familiáris kontaktus kategóriájához, hiszen ennek köszönhetően tárulhat fel és fejeződik ki konkrét–érzéki formában az emberi természet addig homályban lévő aspektusa. A karneváli mésalliance-ok – Bahtyin újabb kategóriájaként – közelítik, esetenként egyesítik egymással a szentet és a profánt, a magasztost és az alantast, a hatalmast és a jelentéktelent, a bölcsét és az ostobát stb. A negyedik kategória: a profanizáció pedig a kutató nézőpontjában a karneváli gyalázkodások, lealacsonyítások és lefokozások egész

¹⁹² Fontos momentumnak tarjuk az elemzés részeként megemlíteni, hogy Bahtyin szerint a karnevál a szimbolikus, konkrét–érzéki formák teljes nyelvét dolgozza ki, egészen a nagy és bonyolult tömeges ünnepektől kezdve az egyes karneváli gesztusokig. Ez a nyelv annak ellenére, hogy differenciáltan, tulajdonképpen artikuláltan fejezi ki az egységes és sokszor bonyolult karneváli világszemléletet, nem fordítható le a szavak, még kevésbé az elvont fogalmak nyelvére. Ám a konkrét–érzéki jellegét tekintve a vele rokonságban lévő művészi képek nyelvére, így az irodalom nyelvére jól átvihető. Bahtyin elmondja, hogy a karneválnak ezt a transzponálását az irodalom nyelvére az irodalom karnevalizációjának lehet nevezni (vö.: 153).

rendszerét jelöli meg, a föld és a test megtermékenyítő erejével kapcsolatos illetlenségeket, paródiákat a szent szövegekről és kinyilatkoztatásokról. Bahtyin hangsúlyozza, hogy a felsorolt karneváli kategóriák nem elvont gondolatok, ezek „konkrét-érzéki, maga az élet formáiban átél és eljátszott szertartás–színjáték jellegű »gondolatok«, amelyek évezredek során alakultak ki és eresztettek gyökeret az európai emberiség legszélesebb néprétegeiben” (154). A kutató véleménye szerint éppen ezért gyakorolhattak igen nagy formai, műfajteremtő hatást az irodalomra, főként a regénypróza fejlődésének dialogikus vonulatára. A familiaritás kategóriája például, elsősorban segítette elő az epikus és tragikus distancia szétrombolását, beleivódott a szűzsé és a szűzsébeli helyzetek megszerkesztésébe, meghatározta a szerzői pozíció különleges intimitását a hősökhöz való viszonyban (Bahtyin szerint ez elképzelhetetlen a magas irodalom műfajaiban), létjogosultságot nyert általa a mésalliance és a profanizáló lefokozások logikája, és hatalmas, átalakító hatást gyakorolt a szó stílusára az irodalomban (vö.: 155).

A karnevál elemzésének fontos pontjaként Bahtyin kitér arra, hogy az ünnepek fő helyszínül a tér szolgált, a hozzá kapcsolódó utcákkal. A tér a karneváli sokadalom színtere, az össznépiség szimbóluma, a karnevalizált irodalomban pedig egyenesen a szűzsében kibomló cselekmény helyszíne (vö. a gondolatot alább Raszkolnyikov lovas álmában a kocsmá előtti tér szerepének ismertetésével). A szűzsébeli tér Bahtyin kutatásában kétszintűvé és ambivalenssé válik, hiszen „a reális téren keresztül mintha áttűnne a szabad, familiáris kontaktus és az össznépi koronázások–trónfosztások karneváli tere” (160). Ekképp a kutató véleménye szerint a cselekmény más helyszínei is, mint az út és az utca, a kiskocsmá, a hajók fedélzete, a fürdő – „amennyiben különféle emberek kapcsolatteremtésének és találkozásának lehetséges helyszínei” ezek (160) –, a naturalista ábrázolás ellenére, de a szűzsé által motiváltan kiegészítő, vásári értelmet nyernek.

Mivel Raszkolnyikov lovas álmában a tömeg duhaj jókedvének ábrázolásában komoly szerepet kap a *nevetés*, ahogy a főhős egy másik álmában, az Aljona Ivanovna megölését utólag felidéző látomás cselekményvilágában is meglehetősen strukturáltan van jelen a gúnyos, véget nem érő *kacagás*, *kinevetés*, az álmok nézőpontjából a tér karneváli funkciója mellett hasznosnak tűnik néhány szót ejtenünk a válság megrajzolásához szorosan kapcsolódó karneváli nevetés problematikájáról. Bahtyin véleménye szerint a karneváli nevetés aktusa, bár genetikailag a rituális nevetés legősibb formáihoz kapcsolódik, a világrend megváltozására irnyul, és mindegyik formája a halállal és az újjászületéssel, a termékenységig aktussal, a „megtermékenyítő erő” (158) szimbólumaival kapcsolatos, összeköti egymással a

„tagadást” (a gúnyt, 158) és az „állítást” (az ujjongó nevetést, 158). A karneváli nevetés e mélyen ambivalens jellegét tükrözi, hogy vele becsmérelték és nevtették ki az isteneket, többek között a legfőbb istent, a napot, valamint a legfőbb földi hatalmat abból a célból, hogy e tettel megújulásra készítsék őket. Ekképp a rituális nevetés Bahtyin elmélete szerint „a válságokra reagált a nap életében” (vö.: napfordulatok, 158) a „válságra az istenség életében, az ember és a világ életében” (vö.: a temetési nevetés¹⁹³, 158).

Végezetül szükségesnek tartjuk még megemlíteni, hogy a karneváli gondolkozásra rendkívül jellemzőek a páros képek, melyek megjelenését az ellentétek (például: az öreg↔fiatal, erős↔gyenge, kövér↔sovány, ostoba↔bölcs, áldás↔átok, dicséret↔szitok, születés↔[születéssel terhes] halál stb.) és a hasonlóságok (például: a hasonmások, az ikrek) motiválják. A karnevál mindegyik képe megkettőzött, ezek Bahtyin szerint ambivalens természetűek, hiszen, ahogy a felsorolásból is látható, a váltás és a krízis mindkét pólusát egyesítik magukban. Jellemző a kifordított dolgok felhasználása is: a ruha fordított felvétele (vö. Raszkolnyikov félrenyomódott kalapjának leírásával az uzorásasszonyhoz vezető próbaúton¹⁹⁴), a fejfedők helyett edények viselése, vagy akár a háztartási eszközök fegyverként való használata (ld. Mikolka fegyvereit az álomban: ostor, kocsirúd, vasdorong). A kutató e jegyekben a különbség karneváli kategóriájának megjelenését véli felfedezni, a „megszokott és általánosan elfogadott áthágását” (157).

Bahtyin karneváleméletének összegzéseként¹⁹⁵ érdemes tehát kiemelni, hogy a 17. század második felétől kezdve a karnevál, mely a karnevalizáció közvetlen forrásaként szolgált a korábbi korokban, majdhogynem teljesen megszűnik és tisztán irodalmi–műfaji

¹⁹³ Bahtyinnak azt a gondolatát, miszerint a rituális nevetés összefonódik az ember és a világ életében bekövetkező változással, s akár a temetési szertartások kísérője is lehet, mindenképpen érdemes rávonatkoztatnunk Raszkolnyikov második, ún. oázis-álmában megjelölt lermontovi intertextusra. Bár *A három pálma* című költemény részletes elemzésekor kitérünk majd az oázist éltető pálmák és a bő vízü patak pusztulásának értelmezésére, előljáróban szeretnénk megemlíteni, hogy a pálmák kivágása, megcsonkítása (vö.: „a köntösüket lecibálták”, Lermontov 1961: 76), feldarabolása és a suttagó patak homokkal való beszórása interpretálható egy karneváli temetési szertartás érzékletes leírásaként. A gondolatot megerősíti az a tény, hogy a természet pusztításában aktívan közreműködő arab karaván víg lármával, csengettyűszóval, füttyülve–rikolva, nyargaló tánclepésekkel közeledik az elpusztításra kiszemelt oázishoz, hogy ott letelepedve a sudár pálmák árnyéka alá, a hús patak vizével égető szomját oltsa.

¹⁹⁴ Raszkolnyikov kalapjának elemzésével kapcsolatban ld. Alfred Kuhn *A Note on Raskol'nikov's Hats* című tanulmányát, Kuhn 1971: 425–432.

hagyománnyá válik. Bahtyin hangsúlyozza, hogy ebben az irodalomban bizonyos fokig megváltoznak és átértelmeződnek a közvetlen forrásuktól – a karneváltól – elszakított olyan karneváli elemek és ünnepek, mint például a bikaviadal, az álarcosbáli vonulat és a vásári komédia, a karneváli folklór különböző formái. S bár ezek mindmáig valamelyest közvetlen hatást gyakorolnak az irodalomra, az esetek többségében e hatás a mű tartalmára korlátozódik csak, és nem érinti annak műfaji alapjait, nem rendelkezik „műfajteremtő erővel” (164). E nézőpont figyelembevételével kívánjuk tárgyalni a továbbiakban Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében Raszkolnyikov lovas álmát, feltárva benne a karnevalizált irodalom sajátos vonásait, strukturális jegyeit.

Ha az áldozati szertartások lefolyását Diószegi Vilmosnak a szibériai népek hitvilágát érintő kutatásai, például a *Sámánizmus* vagy a *Sámánok nyomában Szibéria földjén* című munkái¹⁹⁶ alapján vizsgáljuk, észrevehetjük, hogy a szertartások elemei szinte teljesen megegyeznek Raszkolnyikov álmának a cselekményes fordulópontokat előkészítő komponenseivel. Ezek a következők: az emberek ünnepi díszben, a tömeg által látogatott „szent” helyen (a főhős látomásában először a kőtemplomban, majd a kocsmá előtti téren), szakrális időben: általában estefelé (Dosztojevszkijnél naplementekor) csoportosulnak az áldozat (ld. a fakót) és az áldozati szertartást vezető személy (például Mikolka) és esetleges segédjei (vö.: a legények) körül. A szertartás lényege az áldozat életének rituális módon történő elvétele, azaz, az áldozati szertartást vezető személy irányítása alatt ősi énekek, táncok, duhaj kiáltások kíséretében az áldozati állat életének felajánlásával a szellemek jóindulatának megnyerése. A szertartásokkal együtt járó tömeges bódultság állapotát az álom a következőképpen érzékelteti: népes gyülekezet; kiöltözött férfiak és asszonyok tódulnak ki a kocsmából, és a furcsa társzeker elé fogott ló köré csoportosulnak – ld.: „Egész sereg kiöltözött városi meg falusi asszony a férjével, és mások, mindenféle népség. Részegek, nagyban dalolnak” (67, 47). Egy menyecske mogyorót ropogtat, Mikolka biztatására pedig mind többen és többen kapaszkodnak fel a zsúfolásig megtelt szekérre. Duhaj nevetés, részeg tréfa csattan, majd az ostorcsapások erősödésével nótaszó harsan – vö.: „verik a dobot, a refrént füttyölik” (70, 48). A forró léggör, a dalolás, az artikulálatlan részeg hangok sora és a

¹⁹⁵ Bahtyin karneváleméletét mindenképp érdemesnek tartjuk összevetni Ivanov hasonló témájú kutatásaival, melynek tárgyalását mélyrehatóan vizsgálja Szilárd Léna *A karneválemélet. Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig* című könyve, Szilárd 1989.

¹⁹⁶ Diószegi 1960; 1998.

parasztló kivégzésének rítusa az áldozati szertartásokat kísérő, lüktető harci tánc jegyeit hordozza. Hiszen a parasztló nyerít, lábait emelgeti, kirúg és húz, olyan, mintha fickándozna, táncolna az ütlegek alatt. Mozdulatai a szaporodó csapásokkal párhuzamosan felgyorsulnak, az öt ütlegelő Mikolkához és társaihoz hasonlóan mind nagyobb és nagyobb térközt járnak be, egyre szélsőségesebb méreteket öltenek. Mikolka hajlongása, ostorának csattogtatása, a kocsirúddal és vasdoronggal végzett mozdulatok, a tömeg ütemes biztatása és a legények bekapcsolódása láthatóan nemcsak a hangeffektusokkal társuló képi megjelenítés formájában bontakoznak ki Raszkolnyikov álmában. Az a csöcselék fegyveres táncokhoz – így konkrétan a botolóhoz – hasonlítható tevékenységének részletes bemutatásával bővül.

A legősibb táncfajtákhoz tartozó fegyvertáncokról, melyek az áldozati szertartások szerves kísérői, érdemes tudni, hogy azokat a táncokat nevezik így, melyekben a ma használatos eszközt korábban fegyver (kard, bot, pálca, ostor, abroncs stb.) helyettesítette.¹⁹⁷ A táncfolyamatot az egy- és kétkezi elhárító forgatások, a támadó ütés, vágás, döfés, valamint a védekező tartás alkotják, a botot vagy más eszközt (például a baltát, fokost, kampót) fegyverszerűen kezelik (vö. az álomban a lovat ütlegelő mozdulatokkal, illetve a Mikolkának szóló kiáltással: „Fejszét neki!”; 71, 49). A történeti források hangsúlyozzák a fegyveres tánc szilaj, dobogós jellegét, kiemelik szinte akrobatikus ugró és guggoló, földhöz lapuló figuráit (emlékezzünk Mikolka és a legények szinte földet érő hajlongásaira és a lovacska kiugrási kísérleteire, földre zuhanó, majd felugró mozgására).

Mivel az álomban a kanca és Mikolka párharca mint szerelmi tánc is értelmezhetővé válik, hiszen a regényolvasat egy másik szintjén a fakó egyenesen Szonyának, Mikolka pedig Raszkolnyikovnak lesz megfeleltethető, érdemes említést tennünk a férfi és nő páros botolójáról.¹⁹⁸ Itt a fegyveres férfi az eszköz nélkül táncoló nő előtt (ld. a védtelen kancát) mutatja be ügyességét, teste, feje körül fenyegetően forgatja a botot (ld. például Mikolka ostorát a fakó feje, teste körül), vagy igyekszik kikerülni a nő támadó s a bot forgatását zavaró, akadályozó mozdulatait (vö. a parasztló kirúgási kísérletével). Érdekes adat, hogy a mozdulatsorhoz vokális előadású „botoló nóták” is kapcsolódnak, ahol a szöveges strófák a hangszeres díszítéshez hasonlóan rögtönzött, értelmetlen szótagok gajdolásával váltakoznak. A tánc énekelt kíséretére jellemző régies sajátosságokat: a többszólamúságot, valamint a szóló

¹⁹⁷ Ld.: *Néptánc kislexikon* (szerk.: Pálffy) 1997: 114–117.

¹⁹⁸ Az asszony és a ló alak-megfeleltethetőségéről ld.: Иванов 1984: 167.

és a kórus felelgetését, többek között az orosz horovod¹⁹⁹ is őrzi időszakos tavaszi, böjti alkalmazásának formájában. Az itt felsorolt jellemzőket, tehát a szóló és a kórus párbeszédét, a szöveges strófák és az értelmetlen gajdolás váltakozását Mikolka és a körben állók dialogikus beszéde is megszólaltatja, az abba tagolódó artikulálatlan ordítások, szitkok és a gebe fel-felhangzó „értelmetlen” nyerítése, zihálása révén – vö.: „balalajka szól, és ordítznak”(68, 47); csak topog egy helyben, nyerít, [...] zihál, aztán megáll, és újra nekihuzakodik” (68, 47). Még az ünnepi díszbe öltözött nép ruházata is a táncviselet hagyományait eleveníti fel. Az évszakhoz megfelelő ünnepi viselet mellé a férfiak fejfedőként süveget, sapkát, kalapot, díszítésül tollat, bokrétát, virágot tűztek ki, a nők pedig különböző fejkendőben, a hajadonok anélkül, színes szalagokkal pompáztak – ld.: „csupa szálas, erős muzsik, kék és piros rubaskában, panyókára vetett szürrel” (68, 47); „egy asszonyt is felraknak, kövér és piros, a ruhája is piros, fején üvegyöngyös főkötő, lábán hímzett cipő, mogyorót ropogtat és mulat” (69, 47).

Mínthogy a duhaj táncokkal együtt járó szertartások célja az áldozat felmutatása és az istenek jóindulatának elnyerése, a különböző szertartáselemek számbavételekor nem hagyhatjuk figyelmen kívül az áldozatul szolgáló állat szerepkörének leírását. Kerezi Ágnes mutat rá a már idézett munkájában,²⁰⁰ hogy az álomban is megjelenített lóáldozat a szibériai népek hitvilágában gyakran emberáldozatokat helyettesít, a többnyire fehér ló koponyája az emberéhez hasonló lélek székhelye, s az állat legfontosabb részének számít.²⁰¹ Ezért is bír nagy jelentőséggel az a tény, hogy Mikolka közvetlenül is ütlegetli²⁰² a fakó fejét (ld. a lónak a

¹⁹⁹ Az orosz horovod (népi ének és körtánc) keletkezéséről, elterjedéséről, szereplőiről, az évszakokhoz és ünnepekhez kapcsolódó jelentőségéről ld. például: *Народный дневник* (szerk.: Сахаров) 1991: 162–171.

²⁰⁰ Kerezi 1983.

²⁰¹ Érdekes az a Szibériában élő magyar nyelvrokonok kiterjedt lótatási szokásának emlékeivel kapcsolatos adat, mely szerint a 19. századi leírások tanúsága alapján az obi-ugorok hajlandóak voltak akár több száz kilométert is utazni dél felé, hogy fehér lovat vásároljanak, és megölésével az isteneknek leginkább tetsző áldozatot bemutatassák. Az ugor kor társadalmában kialakult lótatási szokásokkal (köztük a vadászattal is) kapcsolatos szavak egy része ma is felfedezhető a magyar nyelvben.

²⁰² A Dosztojevskij-regényekben ismétlődő *ütés* motívum poétikai funkciójáról Kroó Katalin folytatott többirányú kutatást: Kpoo 1993, 1995, Kroó 2003, 2006. Ez utóbbiban ld. a kérdés kutatástörténetét is. Munkáiban Kroó Katalin elvégezte a *Bűn és bűnhődés* és Puskin *A pikk dáma* című művekben kialakított *belső ütés* → *külső ütés* szemantikai váltás összevető poétikai vizsgálatát (ld.: Kpoo 1993), valamint az *ütés*, a *csend* és a *szó* motívumvariánsainak és azok szűzség kibontakozásának ismertetését Raszkolnyikov egy kiemelt álma, az uszorásasszony megölését visszaidéző leírás, illetve Dosztojevskij: *Örök férj* című kisregénye tükrében, Kpoo 1995: 121–142. A főhős ezen álmához kapcsolódó, a feltámadás jelentésalakzatait is elemző későbbi, összefoglaló tanulmányában a kutatónő Raszkolnyikov tettének értelmezésekor a hős világtérítésének kettős alakjegyeire mutat rá (*részvét, szelíd együttérzés* → *áldozathozatal* vs. *öröszak, lázadás* → *pusztítás*), Kroó 2003:

halálra utaló világos színét), mivel így harcában a kanca vele egyenértékű lényként jelenik meg. Így kettejük harca nemcsak a folklór nézőpontjából tekintve, de ahogy a disszertáció korábbi részeiben utaltunk már rá, az álom szövegszemantikai síkján is (ld. a „надрывается” igével kapcsolatos kifejezéseket) az életben maradásért, létfenntartásért folytatott küzdelemként értelmezhető.²⁰³

220–235. Vö.: „az ütés cselekményével [...] a kancaölést bemutató álomban még azonosulni nem tudó, az ütlegetés ellen mind a részvét kifejezése, mind az erőszak (az ökölfelemelés) útján lázadó Raszkolnyikov saját tettét, az Aljona Ivanovna meggyilkolását újrájátszó álmában már maga kerül az ütó szerepkörébe, olyan áldozatot ütlegetve, akinek ellentmondásos alakvonásai – csendessége, illetve a csöcseléket jellemző hangos, artikulálatlan nevetése – egyrészt a világ „csendes”, „megbékélő”, „szelíd” (a hősből a részvéttel is előhívó) felét minősítő szemantikai jegyekhez közelítve vetítik ki a hős világértésének jellemzőjét (a szelíd együttérzést), másrészt a másokat erőszakosan pusztító „ütőkre” jellemző alakattribútumokon keresztül a hőst az „ütés” gyakorlóival rokonítják”, ld.: Kroó 2003: 225. Az együttérzésből kivezethető *áldozathozatal* illetve a *lázasdásból* a *pusztítás* felé mutató motívumoknak a *szelíd önfeláldozás*, avagy az *erőszakos áldozathozatal* irányában történő megvasztásáról a *Bűn és bűnhődés* szereplőinek vonatkozásában ld. még: Cekepevi 2002b: 144–154. Az erő kifejezéssel kapcsolatos ütés gesztusának szemantizálódásáról (*kéz/ökölfelemelés*, *kézkihúzás* vs. *karonfogás*, *átölelés*, *elvezetés*, *hazatérés*) ld.: Üö. (Szekeres) 2002a: 161–166.

²⁰³ Míg a kivénhedt ló agyonütésének ábrázolása a karnevalizált irodalom nézőpontjából – melynek bemutatását a következő fejezetekben fogjuk részletesebben véghezvinni – felfogható trónfosztásnak, Mikolka életben maradása tekinthető koronázásnak, akár a „bolondkirály” megkoronázásának a vezető karneváli ünnepe, mely szertartás alapját Bahtyin véleménye szerint a karneváli világszemlélet magva: „a halál és a megújulás, a váltások és változások eszménye” (155) képezi. A karneváli trónfosztás–koronázás eseményét vö. James George Frazernek a valódi illetve az ál királygyilkosságokat tárgyaló írásával *Az Istenkirály megölése* (ld. a *Királyok, akiket erejük elvesztésekor megölnék*; *Királyok, akiket meghatározott idősok után ölnék meg* alfejezeteket) és az *Ideiglenes Királyok* című fejezetekben, *Az aranyág* című könyvben, Frazer 1998: 158–167, 168–177.

A fentiekkel összefüggésben, a parasztló és Mikolka párharcának a trónfosztás–koronázás eseményével való összehasonlításán túl talán érdemesnek tűnik felvetni azt a gondolatot, hogy a gyermek Raszkolnyikov és az őt keresgélő, elkapni igyekvő édesapa „küzdelmét” szintén interpretálhatjuk a trónfosztást megformáló szertartások elemeinek figyelembevételével. A kislóának az édesapjától való eltávolodása fosztja meg őt az apai jogok gyakorlásától. Ehhez kapcsolódóan megjegyezzük, hogy egyes leírások, és maga Bahtyin is megemlíti tanulmányában azt a mélyen szimbolikus jelenetet a római antik hagyományvilágból (ennek felidézése támaszkodik Goethe *Utazás Itáliában* című műve is), melyben a római karneváli „mocoli”-nak nevezett rituáléja részeként egy kisló saját apja gyertyáját oltja el a következő vidám karneváli felkiáltással: „Sia amazzato il Signore padre!”, vagyis: „Pusztulj el, apámuram!” (158).

A trónfosztás egy sokkal nyilvánvalóbb példájára hívja fel a figyelmet Bahtyin Raszkolnyikov egy másik álmának, az uzsorásasszony megölését visszaidéző látomásnak a karneválizáció problematikájára nézőpontjából megejtett elemzésében. A kutató rámutat, hogy amellet, hogy a nevető, meggyilkolt öregasszony képén keresztül összekapcsolódik a *nevetés* motívuma a *halállal* és a *gyilkossággal*, az uzsorásasszony alakja összefügg a koporsóban kacsintó öreg grófnő és a kártyán kacsintó pikk dáma puszkini ábrázolásával, ahol a pikk dámat a kutató az öreg grófnő karneváli típusú hasonmásának tartja. Raszkolnyikov álmában a megölt öregasszonyon kívül a hálószobában és a lépcsőházban összegyűlt emberek is nevetnek, és egyre növekedő tömegüknek mind hangsúlyosabb kacagása feleleveníti a mitikus hagyományban a karneváli király (itt Raszkolnyikov) trónbitorló,

Meglátásunk szerint nem véletlen a ló szemének bántalmazása sem. Ahogy arra Vjacseszlav Vszevolodovics Ivanov utal a *Nyelv, mítosz, kultúra* című könyvében, az áldozati állat szemét botokkal vagy vesszőkkel verő „szemőrök” szerepe a rituális szertartások során azon a képzetten alapul, miszerint a mágikus imádságok alatt a szem felnyitása szerencsétlenséget: álmot vagy halált hozhat tulajdonosára, míg lehunyása valami jót eredményez.²⁰⁴ Mikolkának és a legényeknek a ló szemére adott ütlegei – ld.: „– A pofáját! A

trónfosztó, össznépi kigúnyolását. A *fent* (a lépcső felső fokán) és a *lent* (a lépcső aljánál), maga a *lépcső*, a *küszöb*, az *előszoba*, a *lépcsőház*, egyszerűval Raszkolnyikov idézett álmában a karneváli tér minden szeglete azzal a szimbolikus jelentéssel töltődik fel, hogy, Bahtyin szerint, ezeken a pontokon „végbemegy a válság, a radikális változás, a sors váratlan fordulata, ahol döntést hoznak, átlépik a tiltott határt, megújulnak vagy elpusztulnak” (212). Az össznépi jellegű trónfosztás az álmon kívüli valóságvilágban „megismétlődik”, ahogy arra a kutató rámutat, akkor, amikor a regény végén a főhős, mielőtt a rendőrségre menne, hogy feladja magát, kiér a térre, és leborul a földre a nép előtt. Bár e trónfosztásnak a *Pikk dámában* Bahtyin szerint nincs teljes megfelelése, csak „távoli visszhangja”: Hermann ájulása a grófnő koporsója előtt a nép jelenlétében, Puskin egy másik művében, a *Borisz Godunovban* viszont már nemcsak a trónbitorlás jelenete tárul elénk, de megtalálható benne Raszkolnyikov öregasszonyos álmának szinte teljes megfelelése a Csudov-kolostor cellájában lejátszódó jelenet révén. Vö.: „Álmomban *lépcső* vitt *fel*, meredek, / Egy nagy toronyba engem; a *magasból* / Ott láttam Moszkvát, mint egy *hangyabolyt*; / *Alant a téren forrt-nyúzgótt a nép*, / És *kikacagva* énrám mutatott. / Engem meg *szégyen és rémület* fogott el – / *S fejjele lefele bukva, fölriadtam...*”, Puskin 1973: 16. A gúnyosan hunyorgó grófnő halott alakjának és Raszkolnyikov álmában a nevető öregasszony figurájának párhuzamba állításáról ld. még: Виноградов 1999: 667. Az uzsorásasszony élő és holt alakjának ütköztetéséről ld.: Касагина 1994: 88.

A témával kapcsolatban érdemesnek tartjuk felidézni Dosztojevszkij egy másik művét, *A nagybácsi álmát*. Annak ellenére, hogy itt csupán a karnevalizáció leegyszerűsített és külsődleges formáival találkozhatunk, az elbeszélés középpontjában álló botrány–katasztrófa egy jól körülhatárolt trónfosztási jelenetre épül: Moszkaljova és a herceg kettős leleplezésére. Bahtyin rámutat, hogy e jelenetben a herceg testesíti meg a karneváli király (pontosabban a karneváli *völegény*) szerepét, trónfosztása mint testének „szétmarcangolása” az áldozati szertartásokból ismert részlege karneváli formájában ábrázolódik (vö.: 202). Ld.: „– Hát ha én hordó vagyok, akkor ön lábatlan [...] – És félszemű! [...] – És bordák helyett fűzője van! [...] – Az arca rugóka jár... – A haja sem a maga fején nőtt! – És álbajuszt hord a mafla [...] – Úristen – rebegte szegény herceg. – ... Vigyél el innen barátocskám, mert még szétmarcangolnak!”, Dosztojevszkij 1965: 374.

²⁰⁴ A régi, a mitológiai avagy a folklórszövegekből rekonstruálható felfogás szerint a szem nemcsak érzékelő szerv, hanem maga is „erősugarakat” képes kibocsátani. A gonosz, illetve nagy mágikus erővel rendelkező teremtmények (például a ló) szemének a pillantása e hagyomány szerint tehetetlenné tesz, mivel tekintete valamilyen megfajthatatlan, titokzatos hatalommal bír. Visszaulva Nyekraszov költeményére, az értelmezésnek e mitológiai és folklórszövegekre támaszkodó pontján megállapítható, hogy a nyomorék ló szeméből fakadó *tehetetlenséget* átéli a lovat hajtó kocsis, a beavatkozásra képtelen néző és a látványtól megihletett, a kifejezés eszközeit kereső lírai „én”, úgy, ahogy Raszkolnyikov álmának cselekményábrázolásában is hasonló tehetetlenségről tesz tanúbizonyságot az édesapa, a gyermeket megragadó asszony, vagy a lovat ütlegető legények.

szemít neki! Csak a szeme közé! [...] csapkodják a szemét, pontosan a szemét!” (70, 48) – a folklór kontextusában tehát az ütők részéről saját életük megújítására tett kísérletként értelmezhetők. Az *életben maradá*st a fakó számára viszont majd csak az önmagát gyermeknek látó Raszkolnyikovnak a haldokló gebe szemére, szájára adott *csókja* teljesíti ki: „keresztültör a sokaságon a fakóhoz, ölelgeti halott, véres fejét, és csókolja a szemét, száját” (71, 49). Hiszen a gebe kialakuló szemével felvett bensőséges kontaktus – mintegy a túlvilági létbe vezető ösvényként – az örök élet elnyerésének jutalmát ígéri az állat számára, utolsó sóhaja pedig a kisfiú csókján keresztül a haláltusában is diadalmasan küzdő áldozat kitartó akaraterének a továbbélését biztosítja.²⁰⁵ A halált hozó *ütés* motívum tehát éppen a gyermek gyengéd tette által válik a *feltámadás* jegyvé az álom poétikai világában (ld. a motívum-transzformációk sorát: *ütés* → *csók* → *öröklét* → *feltámadás*).

Az elemzéshez hozzátartozik, hogy a szemet botokkal vagy vesszőkkel verő „szemörök” (ld. itt a kocsisokat) szerepe a rituális szertartásokon azzal a képzetel jár együtt, hogy ők gondoskodnak az áldozai állapot szemének nyitva vagy zárva tartásáról. Mivel a szem felnyitása a *halált* vagy az *álmot*, behunyása az *életet* jelenti, a *látás–nem látás* komponenseket előtérbe helyező mítosz idevágó paragrafusai szerint a nyomorék ló vagy akár a sovány fakó az életben maradásért vívott harcban olyan mitológiai lényként jelenik meg, amelynek nyitott szeme vagy pillantása halált (vö.: „megeszi gazdjája kenyerét”), bezáruló tekintete pedig a körülötte lévők továbbélését biztosítja. A gondolatot vö. azzal is, hogy Dosztojevszkij szövegének tanúsága szerint az ütésekre elmozduló, nyitott szemű lovakról szóló emlékképek felidézése indítja el Raszkolnyikov álomlátásának, sőt álomlátásainak a folyamatát a *Bűn és bűnhődés*ben, mely létállapotot a halál teréhez köthetően értelmeztünk a disszertáció I. fejezetének *Felvezetés*ében. A fakó szemének behunyása és a pofájára adott csók másfelől viszont a ló lelkének továbbéléséért is értelmezhető, egy újfajta jelentésaspektussal téve nyitottá a látomás cselekményének végkifejletét. Ez utóbbi konnotációra a továbbiakban még visszatérünk. A tekintet halált, illetve életet hozó jellegének bemutatását ld.: Иванов 1984: 269–271, a *látás – nem látás* motívumának rituális és mitológiai forrásait pedig ld.: Пирони 1946: 58–61. Ivanov a fentiek mellett rámutat, hogy az ilyesfajta szertartásokban szereplő botok vagy vesszők, melyek arra szolgálnak, hogy az imádkozók szemháját csukva tartás, funkciójukban ellentétesek azzal a rituális eszközzel (leggyakrabban a villákkal), amelyet a mitológiai személy a szemháj felemeléséhez használ. A *szemmel verés* motívumáról ld. még: Иванов 1984: 255–256 és *Szimbólumlexikon* (szerk.: Biedermann) 1996: 359–360.

Egy másik megközelítésből tekintve a már hasznavehetetlen lovak verése felfogható az ösök képmását megjelenítő alakok agyonverésének, a „halál kihordásának” és a „nyár behozásának”. Egyes szláv településeken ugyanis ünnepnapkor (ez főleg a húsvéti ünnepkört illeti) a halált és a vele együtt járó öregséget, betegséget, szerencsétlenséget úgy üzik el a faluból, hogy a nép botokkal és szíjjakkal felfegyverkezve összegyűlik az előtt a ház előtt, ahol a halál képmása található. Innen néhány legény örvendező kiáltásokkal végighúzza egy kötéllal a halál alakvariánsának tartott figurát a falun, a többiek pedig botokkal és szíjjakkal ütlegetik, lefektetik, maradványait pedig szétszórhatják a falu határában meghúzódo szántóföldön. Vö.: Frazer 1998: 202–219.

²⁰⁵ Az *áldozat* értelmezhetőségének továbbgondolását Raszkolnyikov alakjában ld.: Szekeres 2002a: 144.

Miként azt Hoppál Mihály és Nádorfi Lajos *A sámánok földjén és A tuvai sámánok* című filmjei²⁰⁶ bemutatják, a rituális szertartások áldozathozatalára gyakran az égig érő fa vagy világfa tövében kerül sor, mely az élet és a halál birodalmát köti össze. (Az életfákról bővebb ismertetést olvashatunk Voigt Vilmos és Takács Gábor *Életfák – világfák* című cikkében, valamint Vértes Edit a *Szibériai nyelvrokonaink hitvilága* című könyvében.²⁰⁷) Az életfának az átomleírás adott pontján a mulatozó néppel megrakott szekér²⁰⁸ felel meg, mely fából készült, s az utazás, utaztatás kellékeként tárgyi részletként a szüzsé alakulásáért felelős szerepet tölt be. A hiedelem szerint a világfa egyik fő jellemző vonása, hogy a kiválasztott lények számára szabad átjárást biztosít az alsó és felső világ között. Ezek közé a lények közé tartozik a ló (a mesékben a repülő szárnyas paripa), illetve a szibériai népek hitvilágában az áldozati, illetve mágikus szertartást végző sámán, akinek a szekérre fel- és onnan leugró Mikolka, s egy mélyebb jelentéssíkon Raszkolnyikov lesz megfeleltethető. Ahogy azt Diószegi a *Sámánizmus*, illetve Mircea Eliade az azonos című könyvében²⁰⁹ kifejti, a szertartások alkalmával a sámán utazást tesz a szellemek világába, mely lehet a már megnevezett alsó vagy felső világ. Utazását révülésnek nevezzük, ahová hű segítőtársa: lova kíséri el. Ez a ló nem más, mint a sámán dobja. A sámán dobverőjével úgy üti a dobot, mint a lovat, és minél izgatottabb, minél gyorsabb a dob verése, annál gyorsabb a vágta (vö.: „verik a dobot, a refrént füttyölik”; 70, 48). A dobnak így kettős feladata van: részben ezzel idézi meg a sámán a szellemeket, részben pedig a dobon mint hátasállaton utazik el hozzájuk. A dobverő

²⁰⁶ Hoppál–Nádorfi 1998, vö. a lóáldozat ábrázolásával: Hoppál 1994: 18, 70–71 és leírásával: Diószegi 1960; Eliade 2001: 180–186. A ló alakjában megjelenő gabonaszellem megjelenéséről és szakrális módon való megevéséről a bőséges termés érdekében a különböző népeknél ld. Frazer tanulmányait, többek között a *Megeszik az istent* című fejezetet a már idézett *Aranyág* című könyvében, Frazer 1998: 313, 315–317.

²⁰⁷ Ld.: Voigt–Takács 1985: 273–293; Vértes 1990: 57–58, 112–113. Ld. még Ivanov *A ló és a fa – kísérelt ősi indiai rituális és mitológiai jelképek megfejtésére* című tanulmányát, Ivanov 1984: 132–167; valamint Hoppál Mihály sámánfa ábrázolását: Hoppál 1994: 9, 15, 158–161. A témával kapcsolatban ld. még: Иванов–Тоноров 1974; *Szimbólumlexikon* (szerk.: Biedermann) 1996: 104–105, 411; *Szimbólumtár* (szerk.: Pál–Újvári) 1997: 130–131, 398–400.

²⁰⁸ Bahtyin az európai karneválok leírásában említést tesz a „minden létező kacattal teli szekér[ről]” (158), mely speciális építményt „pokolnak” (158) neveznek, s mely ambivalens módon a bőségszarúval kapcsolódik össze (vö. a boroshordókkal megrakott társzekérrel az álomban). Ezt a szekeret a karnevál végén sok esetben ünnepélyesen felgyújtják.

²⁰⁹ A világfáról ld.: Diószegi 1998: 20–23; Eliade 2001: 248–251. A sámán utazásáról, a ló és a dob szerepéről ld.: Diószegi 1998: 39–45, 66–71, 72–80; Hoppál 1994: 72–73; Eliade 2001: 126–127, 163–173.

ebben az esetben a korbács, tehát lovagló eszköz.²¹⁰ A dob hangjának segítségével azonban nemcsak a sámán, hanem a környezete is az ekstázis állapotába lovalja magát. A látványtól megittasult nép biztató kiáltásai (vö.: „Üsd! Üsd! Most már mit álltok! – kiabálnak a sokaságból”; 70, 48) szintén azt a célt szolgálják Dosztojevszkij ragyogó ábrázolásában, hogy felerősítsék Mikolka és az erőszakba magukat belehergelt legények elméjének fokozatos elborulását, a tömeghisztéria kialakulását, – ld. például: „– Eresszettek oda atyafiak! [...] az is vérszemet kapott. [...] Közben újabb két legény is ostort kerített [...] a harmadik [...] nincs eszén [...] mind vörös és részeg [...] Úgy áll ott, kezében a feszítővassal, vérben forgó szemmel, mintha sajnálná, hogy nincs már kit ütni” (70–71, 47–49). Diószegi megfigyelése alapján e transzállapottal jön létre az utazás élménye egy másik világba, a szellemek birodalmába. Az elemzés számára hasznosítható adat, hogy a sámánjelölt avatásáig (tehát amíg a ténylegesen elfogadott sámánok közé nem lép) korbáccsal és ún. sámánbottal tevékenykedik (akárcsak Mikolka az ostorral és a kocsirúddal), s majd csak az ifjúkort elérve, különböző próbatételek után válhat sámánná.²¹¹ A gyakran emberáldozat bemutatását is követelő beavatási szertartást érdemes tehát összevetnünk egyfelől Mikolka loáldozatával, ahol, ahogy utaltunk már rá, a ló lelke az emberi lélekkel azonos, másfelől Raszkolnyikovnak a – részben saját maga által is *próbatétel*ként megnevezett – gyilkosságával.²¹² Látható, hogy az álomban körvonalazódó rituális szertartás cselekménye rárimettedik Raszkolnyikov

²¹⁰ A dobverő önálló szerepéről érdemes megjegyeznünk, hogy azt a sámán jövendömondásra is felhasználhatja. A szojot sámán például minden jelenlévőhöz odadobja a dobverőjét, és annak eséséből tudja meg a jövőt. A prémes oldalával lefelé eső dobverő jót jelent, a felfelé eső viszont rosszat, vö.: Diószegi 1998: 68.

²¹¹ A sámánavatásról (ahol szintén szokás a fehér loáldozat) ld.: Diószegi 1998: 45–48; Eliade 2001: 113–143.

²¹² Ld. a Szonyának tett vallomást: „csak ki *akartam próbálni* magamat [...] – És ölt! Ölt!” (493, 322); vö. a hős részéről a gyilkosság főpróbájának tekintett próbaút megnevezésével, amikor is Raszkolnyikov azért megy az ursorásasszonyhoz, hogy nála az édesapjától örökölt ezüst zsebóra zálogba bocsátásakor helyszíni szemlét tartson: „Sőt ez a mai útja már a vállalkozás *próbája* volt, és izgatottsága lépésről lépésre nőtt” (8, 7). Az idézetekben a kiemelések Dosztojevszkijtól származnak, Sz. A.

Raszkolnyikov megmérettetése, „útjárása” a folklór nézőpontjából tekintve összeköthető Mikolkának – Raszkolnyikov álombeli hasonmásának – az utaztatás kellékén: a szekéren, vagyis a világfán megnyilvánuló felle mozgásával, utazásával, melyet egy másik szinten a hős „révülésének” is nevezhetünk. Ivanov az ítélelvételek és a világfászimbiólum közötti kapcsolatokat vizsgálva kimutatta, hogy számos szibériai nép nyelvén az eget és a földet összekötő hatalmas fát *útnak* vagy *ösvénynek* nevezik. Ennek oka, hogy a sámánfát (-oszlopot) vö. a sámánbottal, dobverővel, illetve Mikolka esetében a kocsirúddal) olyan útnak képzelik, amelyen a sámán vagy a lelke feljut az égbe (ennek megrajzolását vö. például az „égig érő fa” mesetípussal). Ld.: Hoppál 1984: 386. Az álom világában ugyanakkor a szekérnek a halál tereként való azonosítására azért van lehetőség, mert a halált hozó eszközök, mint az ostor, a kocsirúd és a vasdorong, mind onnan kerülnek ki.

felnőtté válásának arra az útjára, amelybe – a testvéréért és az édesanyjáért hozott áldozat részeként – a jövődombeli gyilkosság elkövetése is beletartozik. Ezért különösen fontos, hogy még a gyilkosság elkövetése előtt megvizsgáljuk Raszkolnyikovnak az álomban látott ölése vonatkozó reakcióit.

Induljunk ki abból, hogy a gyermek Raszkolnyikov a fakó átölelésével és a koponyájára hintett csókokkal válaszol a megrázó eseményre. A kisfiúnak a ló irányában tanúsított gyengéd gesztusa a folklórányag révén annak a halott édesapának az átkarolásával azonosítható, aki, ahogy az elemzés egy korábbi pontján már jeleztük, a felnőtt Raszkolnyikov számára kizárólag az álom holt terében jelenhet meg, minthogy csak a holtak birodalmában találkozhat alvó fiának testet elhagyó lelkével. A találkozás egyik kulcsmotívuma, hogy az apa az ölelés vagy a csók gesztusával erejét és/vagy lelkét fiára hagyományozza, hogy az benne megijodva tovább élhessen – ezt megteheti lován keresztül is.²¹³

Észrevehető, hogy Raszkolnyikov álmában két apafigura jelenik meg. A halott össel való találkozás egyfelől a fakó (az édesapa alakmása) átölelésével és a neki adott csókon keresztül jön létre az álom cselekményes terén belül meghúzódó holtak birodalmában. Ezt közvetíti, ahogy utaltunk már rá, a lónak a túlvilági létre utaló sárga színe, valamint a helyszín, ahol a gebe a földre esik. A kocsma előtti tér ugyanis motivikusan azzá a *temetővé* változik,²¹⁴ ahová a hős édesapjával szeretne ellátogatni, hogy csókot hintsen ismeretlen

²¹³ Ugyanezt jelképezi, amikor a hős a már meghalt apától lovat kap ajándékba. Az ajándék lovat a fiú általában a túlvilághoz köthető zárt, sötét térben, pincében, veremben vagy a föld alatt találja meg. Lova rendkívüli tulajdonságokkal bír (akárcsak az áldozati szertartásokon szereplő szent ló; mint ahogy utaltunk már rá: gondolkodik, beszél, híreket közöl stb.), külső megjelenésében tehát a Nap szimbólumának is megfeleltethető: sokszor világos színű (ld. a fakó színét), arany farkú, arany sörényű, tüzet okád, homlokán Nap vagy Hold díszleg, oldalán pedig csillagok vannak. A lónak a Nappal, a Csillagokkal a Felhőkkel, az évszakokkal és a napszakokkal való azonosíthatóságáról ld.: Афанасьев 1982: 142–151. Tanulmányában a kutató kifejti, hogy a gyorslábú, széleseben száguldó lovak ábrázolása a hiedelemvilágban nemcsak a madarak megszemélyesítőjeként szerepel, de a nap régies megnevezésén: a „keréken” keresztül az égen járó kocszi, szekér képét is felidézi, Афанасьев 1982: 142. A továbbiakban a *Bűn és bűnhődés*hez kapcsolódó szimbolizációról ld. például: Бицилли 1945–46: 18, Гроссман 1959: 330–416, Осмоловский 1987: 81–90.

²¹⁴ Vö. azzal, hogy régen a temetésekben is loáldozatokat mutattak be az isteneknek. Mikolka fel-le ugrálása a szekéren akár a temetést végző sámánnak a világfán lévő mozgását is szimbolizálhatja. Jelentése szerint: előkészíti a holt lelkének fogadtatását, majd pedig elkíséri őt az istenek világába. Az ember halála utáni tartózkodási helyén, azaz a síron állított fá/oszlop/rúd/kő ilyenformán az elhunyt lelkét jelképezi, hiszen azon keresztül válik lehetségessé az istennel való kapcsolatteremtés (vö.: Hoppál 1984: 387). A kő szerepét a *Bűn és bűnhődés*ben vö. többek között Raszkolnyikovnak azzal a tétével, hogy a rabolt kincseket egy kő alá rejti el a gyilkosság után és az emberlést pedig saját halálaként azonosítja (ld.: „Magamat öltem meg, nem azt az

kisöccse sírhantjára.²¹⁵ A ló életéért folyó küzdelem leírása így tulajdonképpen a halott gyermek (a halott testvér és bizonyos értelemben a halott édesapa) életéért való küzdelem költői gondolataként is értelmezhető, ami a *feltámadás–feltámasztás, életre keltés* motívumokat készíti elő a regényben.²¹⁶ A halott össel való találkozás másik alternatívájaként szembetűnő, hogy az álom eseményvilágában Raszkolnyikov mellett ott áll maga az édesapa, akinek sürgető szavai a kocsma előtti véres események színhelyén: „Megyünk haza!” döntő hatással vannak a történések lezárására. Sürgetése nemcsak a temetőbe vezető sétatut szakitja meg cselekményesen, de ölelő karjai és *kézenfogásának* meg-megújuló mozdulatai (vö. az előző fejezetben tárgyalt *kéz* motívum funkciójával az álom és a regény cselekménybonyolításában) tulajdonképpen egy gyilkosság helyszínéről, a parasztló agyonvert tetemének látványától vezetik el a haragjában öklével Mikolkának támadó kisfiút. Így tehát a folklór-interpretáció záróaktusaként elmondható, hogy a lovas álomban az édesapa alakja többszörösen is megjelölődik a gyilkosságot elutasító, sőt a fiát a gyilkosságtól éppen eltéríteni szándékozó szerepben – ld. még egyszer például: temető, ló teteme, Mikolkára lesújtó mozdulatok –, jóval még azelőtt, mielőtt a hős a látomáson kívüli cselekményvilágban végrehajtaná Aljona Ivanovna kimódolt agyonütését. Így, ahogy azt már többször hangsúlyoztunk, igen fontos jelentéssé válik, hogy borzalmas álmából felébredve maga Raszkolnyikov szintén elutasítja jövődöbéli gyilkosságának szörnyű tervét – „álmát”: „Felállt és csodálkozva nézett körül, mintha az is meglepné, hogy ott van. [...] Úgy érezte, ledobta az iszonyú terhet, amely olyan régen nyomja, és könnyű lett, elcsendesedett a lelke. »Uram, Istenem – fohászzkodott –, mutasd meg az utamat, és *megtagadom ezt az átkozott... álmot!*«” (73, 50).

anyókát!”; 493, 322). Ekképp az eltemetett kincsek helyét jelölő kő utalhat jelképesen az uzorásasszony eltemetésére, de arra is, hogy a továbbiakban Raszkolnyikov még számtalanszor kapcsolatba fog vele lépni a holtak terében, melyet a kincsek „sírját” jelölő kövön kívül a lázálmok világa biztosít a hős számára.

²¹⁵ A ló „sírhanjtára”, tetemére nyomott csók jelképesen utalhat tehát egyfelől a főhősnek és testvérének a „találkozására” a holtak (és a halottak terét megjelenítő álom) birodalmában, másfelől pedig arra, hogy a fakó alakmásként megjelenő édesapa e csókon keresztül, önnön lelkének, erejének átadásakor válik ismét szülővé. Ezt jelzi az, hogy az álom cselekményterén belül a gyermek Raszkolnyikov öklével, egyenrangú ellenfélként, Mikolkára támad.

²¹⁶ Vö. a gondolatot a regényt záró, de a cselekmény befejezését nyitva hagyó szibériai feltámadás leírásával: „Raszkolnyikov *feltámadt*, tudta, érezte egész megújíhódott valójában. Szonya pedig csak *benne, általa élt*”; „A szerelemben *támadtak fel*, mindkettejük szívében *az élet* kiapadhatatlan *forrása* fakadt a *másik számára*” (645, 421). A *feltámadás* motívumköréről ld. ismét: Kpoo 1994b: 431–442; Kroó 2003: 220–235. Az

E jelentés megformálódása követhető nyomon a *Bűn és bűnhődés értelmezett* helyének poétikai–szemiotikai szövegolvasásával, valamint a folklór, a mitológiai és a vallási képzetek vizsgálatával. A regény és a lovas álom cselekményének szempontjából lényegtelennek tűnő állapot- és környezetleírások tehát valóban jelentéssé válnak a műben, és hozzájárulnak a főhős alakjának szemantizálásához, tetteinek megértéséhez, kihatnak cselekedeteire és az eszméléssel együtt járó új világlátásában bekövetkező változásokra. A jövődöbéli gyilkosság elvetését kiépítő jelentésspektusnak a folklórszöveg beágyazódását működtető elemei mögött ugyanakkor felfedezhetjük azt az egyéni művészi látásmódot is, melyet Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regénye érvényesít.

3. Varázsmesei avagy mitikus elemek Raszkolnyikov lovas álmában

Ebben a fejezetrészen arra törekszünk, hogy a gyermek Raszkolnyikovnak a lovas álomban már vizsgált térbeli mozgását most a varázsmese alapvető alkotórészein keresztül értelmezzük. Az elemzés során a kisfiúnak a bántalmazott lóhoz majd az édesapához visszavezető, próbatételekkel terhelt útját a folklórhagyományokhoz köthető textus felől igyekszünk megrajzolni. Célunk, hogy tovább gazdagítsuk a már bemutatott interpretációs módozatokat, mélyebben árnyalva a főszereplő személyiségének hasadásában az *erőszakos áldozathozatal // ütés → ölés* vs. *együttérés, részvét* reláció mentén meghatározható változásait.

A kutatás elméleti háttérének kiépítéséhez Vlagyimir Jakovlevics Proppnak *A mese morfológiája*²¹⁷ című munkájából indulunk ki, és az ott bemutatott varázsmese szerkezeti felépítése törvényszerűségeinek megállapítását szem előtt tartva a hősök funkciójának²¹⁸ a sorrendjén alapuló leírását vonatkoztatjuk a *Bűn és bűnhődés* szereplőinek eseménymenetet formáló tetteire. Magán a „funkción” Propp a szereplők cselekedetét érti, a „cselekményen belüli jelentése szempontjából” (29). Ehhez érdemes felidézniünk a kutató elméletének azon részét, amely kimondja, hogy a funkcióknak a száma korlátozott, ugyanakkor a varázsmesének ezek az alapvető alkotórészei olyan meghatározott sorrendben követik

eszmélés gondolatköréről, az eszmélésszűzséről, illetve az eszmélésregény műfaji kérdésköréről elevenítsük fel: Ковач 1985: 73–103.

²¹⁷ Ld.: Propp 1995; Пропп 1928.

egymást, amely a mesét egyetlen történetévé állítja össze. Fontos elmondanunk, hogy e funkciókat dolgozatunkban a lovas álomra vonatkoztatva csupán a varázsmese előkészítő szakasza felől fogjuk értelmezni.

A kutató elmélete szerint a varázsmese egy lényeges morfológiai elemmel indul, a *kiinduló szituáció*ban ugyanis megtörténik a családtagok felsorolása, vagy a hős bemutatása nevének és helyzetének megnevezésével. Esetünkben egyedül a lovas álom cselekményét bevezető leírásban értesülhetünk Raszkolnyikovnak a múltat felelevenítő családi háttéréről. Itt nemcsak az édesapához fűződő meghitt, bizalomteljes kapcsolatnak lehetünk szemtanúi, melyet a későbbi megrázó események még inkább kiemelnek, de annak is, hogy a kislíú vasárnapijainak részét képezi az élők sorából eltávozott, számára ismeretlen nagymama és kistestvér megbecsült alakjának felidézése a temetőbeli látogatások alkalmával: „ők hárman – apjával, anyjával – minden évben kétszer elmentek a templomba, mikor gyászmisét mondtak ott a nagyanyjáért, aki már régen meghalt, ő sohase látta. [...] Nagymama kötélbás sírja mellett volt egy kicsi hant, az ő kisöccsének a sírja, aki hathónapos korában meghalt. Azt se ismerte egyáltalában, nem is emlékezett rá, de mesélték neki, hogy volt egy öcsikéje, és valahányszor ellátogattak a temetőbe, ő ájtatosan, szertartásosan keresztet vetett ott a sírnál, aztán lehajolt, és megcsókolta a hantot” (67, 46).

A kiinduló szituációt Propp meghatározásában az alábbi funkciók követik. 1) *A család egy tagja eltávozik hazulról* (a funkció megnevezése: *eltávozás*). Ennek szokásos formái: a szereplő munkába, erdőbe, piacra, háborúba, vagy egyszerűen a „dolga után” (34) ered. Propp rámutat, hogy olykor az *ifjabb nemzedék tagjai* indulnak el vendégségbe, halászni, sétálni, vagy éppen bogyót szedni. Dosztojevszkij szövegében a gyermek Raszkolnyikov nemcsak fizikálisan hagyja el otthonát az édesapjával való séta során, de az álbombeli tapasztalatszerzéskor a szülőt is magára hagyja (e cselekményes mozzanattal a szülői ház ismételt elhagyása történik meg), hogy majd az életben reá váró megmérettetésekén túljutva visszatérhessen az édesapa ölelő karjaiba.

Az *eltávozást* a varázsmese morfológiai leírásában 2) *A hősnek tiltó parancsot adnak* (a meghatározása: *tilalom*) funkció követi, mely gyengített formában kérésként vagy tanácsként is elhangozhat. A kutató kiemeli, hogy mivel a mese a tiltást követően váratlan, de bizonyos módon mégis előkészített katasztrófával folytatódik, a kezdő szituáció ehhez képest egy

²¹⁸ Proppnak a szereplők funkciójára vonatkozó meghatározását a varázsmesék morfológiájának leírásakor ld.: Propp 1995: 29–67. A kutatótól való idézés során a lapszámokat az idézeteket követően, zárójelben jelöljük.

különleges, olykor nyomatékosan hangsúlyozott jólét képét rajzolja meg, annak ellenére, hogy a „a baj árnyéka láthatatlanul már ott lebeg a boldog család felett” (35). A lovas látomás nyitósoraiban megfestett idillikus családi kapcsolatot felelevenítő emlékek – ld. az édasapával való rendszeres sétára való utalást, az anya féltő szeretetét a lovakat figyelő kisfia iránt, a nagymama és a kistestvér már említett meglátogatását a temetőben – szintén kontrasztként szolgálnak az álomcselekményben bekövetkező katasztrófához képest. A regény szövege a baj eljövételét sugallja az olvasónak, hiszen egy jelző minősítése révén rögtön a látomást nyitó első mondatban utalást kapunk a képkockákból megelevenedő történet negatív végkifejletére: „Raszkolnyikov *borzalmas* álmot látott” (66, 46). Ezt a mondatot a kiinduló szituáció a bebeélt emléktöredékek szomorú–lélegikus leírásához kötöttén kétszer is megerősíti – ld.: „Valahányszor apjával erre járt, és elment előtte, *mindig valami rossz érzés, sőt félelem* fogata el (66, 46); [...] „*ő erősen fogja* az apja kezét, *ijedten nézi* a kocsmát” (67, 46) –, nem beszélve arról, hogy az események helyszínét bemutató táj- és környezetrajz is erősen komor hangulatot áraszt: „*borús* az idő, a levegő *tikkasztó* [...] *egy fűzfa* *sincs* körös körül, [...] az ég alján erdőcske *sötétlik*” (66, 46). A *tilalom* a parasztlovat ütlegelő legények örületbe hajló tevékenységének elfajulásakor érkezik meg az apa részéről, aki kiabáló kisfiát minél hamarabb el szeretné távolítani a helyszínről: „*Gyerünk, gyerünk* [...] ostoba tréfa, részegek, bolondok, *ne nézz oda. – El akarja vezetni*” (69, 48).

Az álom értelmezésének e pontján érdemes felidéznünk Propp azon meglátását, hogy a varázsmese sok esetben „ugyanazt a cselekvést tulajdonítja a legkülönbözőbb szereplőknek” (28). Ez a tulajdonság engedi meg számunkra, hogy a történeteket a hasonmásszereplők tettei szerint vizsgáljuk, s ebből következik Proppnak az az észrevétele is, miszerint a „funkciók ismétlődésének a száma bámulatosan nagy” (28) a varázsmesében.²¹⁹ E megállapítások realizálásához és a *Bűn és bűnhődés*ben való működésüknek a megvilágításához példának okáért idézzük fel Raszkolnyikov álmában annak az asszonynak az alakját, aki az apával szinte azonos szülői funkciót lát el akkor, amikor a kisfiút a hangosan nevető, szitkozódó

²¹⁹ Propp az elmondottakhoz még hozzáteszi: az adott funkció teljesítésének módja eltérő lehet, ezért ezt a kutató „változó komponens[nek]” nevezi a mesében (28). Ilyen változó komponens lehet az a mód például, ahogyan a szereplők az egyik világból a másikba közlekednek: a cárkisasszony Ivánnak egy gyűrűt ad ajándékba, a varázsló pedig csónakot Ivánnak, a cár a vitézének sást küld jutalmul, a nagyapó pedig Szucsenkónak lovat adományoz. A gyűrű, a csónak, a sas és a ló bár más-más mesei elemnek tűnnek, rendeltetésük, funkciójuk mégis azonos: a főhőst egy adott helyről el kell távolítaniuk és el kell szállítaniuk egy másik birodalomba. Propp szerint a mesekutatásban tehát az a fontos, hogy „*mi* csinálnak a szereplők, az azonban, hogy *ki* és *hogyan* cselekszik, másodlagos” (28; a kutató saját kiemelése, Sz. A.).

tömegeből el szeretné távolítani, hogy lelkileg és fizikailag is megvédje őt a véres cselekedetektől: „egy asszony kézen fogja, hogy elvezesse, de kitépi kezét, rohan vissza a lovacskához” (70, 48). A női figura alakértelmezését két különböző oldalról alakíthatjuk ki. Tekinthejük egyfelől az apa párjának, szülőnek, hiszen a verbális megnyilatkozással azonos nyomatékkal felérő gesztusa szintén a *tilalom* funkciót látja el az eseménymenetben, melyet, ahogy az idézetből is láthattuk, poétikailag a *kéz* motívumon nyugvó cselekményelem: a kézenfogás aktusa realizál. Rá kell mutatnunk, hogy ebben az esetben a *tilalom* csupán ismétlődő mesei elemként van jelen a történetben, rendeltetése szerint nem tekinthető önálló funkciónak,²²⁰ mivel a szülői háztól való elszakadás az álom cselekményének egy korábbi pontján már megtörtént. Az asszony *tiltásának* szerepe ekkor az ismétlésen túl már inkább a különböző történetrészetek–epizódok összekötésében fogható: a kisfiúnak a szülői háztól való elszakadása és a parasztló átölelése jelenetek között.²²¹ Másfelől a nőalak, szerepe szerint, akár az erdőben felbukkanó vasorrú bába²²² figurájával is összeegyeztethetővé válik,

²²⁰ Hasonlóképpen: ha Iván, aki szakácsként vagy lovászként szolgál a mesében, legyőzi az első sárkányt, azután visszatér a konyhára, akkor ezt a visszatérést Propp nem tekinti a *visszatérés* funkciójának. Ez csupán az első, a második és a harmadik csata összekapcsolása. Ha viszont a harmadik ütközet után Iván a kiszabadított cárkisasszonyal hazatér otthonába, mutat rá a kutató, akkor az csakugyan a *visszatérés* funkciójaként értelmezhető (vö.: 74).

²²¹ Hasonló szerepet tölt be Raszkolnyikov felelevenedő emlékeiben immáron a valódi édesanyja, aki – ahogy már többször is felemlítettük –, a sírni szándékozó gyermekét vezeti el az ablaktól: „jaj, de sajnálta mindig szegény lovacskát, majdnem elírta magát, a mamája többnyire el is vezette az ablaktól...” (68, 47). Ekkor azonban a *tilalom* funkció nem jár együtt páros alakjának megjelenésével: a *tilalom megszegése* funkcióval. Propp a varázsmese elemeinek taglalásakor kitér a háromszoros ismétléssel kapcsolatos segédelemek ismertetésére, ahol konkrétan rámutat arra, hogy bizonyos attribútumok, funkciók és funkciópárok, funkciócsoportok, sőt egész menetek is megháromszorozódhatnak (vö.: 73). A *tilalom* és a *tilalom megszegése* funkciópárként értelmezhető *kézenfogás* cselekményelem a lovas álomban tehát harmadszor is megismétlődik (1. az édesanya, 2. az édesapa, 3. az idegen asszony *kézfogása* által) – igaz, az emlékekben a funkciópáron belüli második elem realizálódása nélkül –, de csak az édesapával kapcsolatos események alatt érvényesül igazán a cselekményelem funkcióként meghatározható mivolta. Hiszen ekkor a *tiltás* nem az epizódokat összekötő láncszem szerepét tölti be, hanem éppen a funkciók meghatározott sorrendjét követő mesei elemként értelmezhető a cselekménymenet kibontásában, melyet az alábbi módon írhatunk le: *tilalom* → *tilalom megszegése* (eltávozás) → *találkozás az ellenféllel*. Az apai *tilalom* funkcióként való értelmezhetőségét jelzi az a történetek sorjázásában bekövetkező fordulat, hogy a *tiltás megszegésének* következményeként a gyermek Raszkolnyikovnak ostorcsapásokat kell elszenvednie.

²²² Az asszony alakja női princípiuma alapján, valamint pozitív és negatív tulajdonságai révén a földanyához is köthető, ezért a gyermeknek az asszonytól való elszakadása tulajdonképpen a fakó földanyától való elrugaszkodási kísérleteivel hozható párhuzamba. A vasorrú bába alakértelmezését a mítikus „rokonokkal” való összevetésben ld.: Solymossy 1991: 40–71.

mert a lóhoz igyekvő út alatt olyan akadályt jelenít meg a kisfiú számára, melyet a gyermeknek ahhoz, hogy a ló közelébe jusson, le kell győznie. (Erre a gondolatra a későbbiekben még visszatérünk.)

3) *A tilalmat megszegik* funkció (a megnevezése: a *tilalom megszegése*) Propp véleménye szerint páros kapcsolatot alkot az 1)-es funkcióval, hiszen mindkettőt az *eltávozás* mozgatja. A gyermek Raszkolnyikov úgy szegi meg az atyai, illetve az asszony alakja révén az „anyai” tilalmat, hogy – ahogy kifejtettük már – a látványtól nekikeseredve kirántja kezét a szülői marokból, és megpróbál áttörni a fakót körülvevő tömegen. A tömeg itt a varázsmesei akadályok közül a magas, sűrű erdőt szimbolizálhatja. Propp a funkció kibontásának részletezésekor megjegyzi, hogy a *tilalom megszegése* sokszor együtt jár egy újabb személy megjelenésével a színen, akit a hős ellenfelének, a „károkozó”-nak tarthatunk. Ez a károkozó–ellenfél a kisfiú tekintetében azoknak a dühös legényeknek az alakjában formálódik meg, akik a lovat ostorozó hevületükben őt magát sem kímélik: „Egy ostoros az ő arcába csap, de nem érzi” (70, 48).

Propp a soron következő fázisként 4) az *ellenfél megkísérli felderíteni a terepet* funkciót határozza meg (megnevezése: *tudakozódás*), mely rendeltetése szerint arra vonatkozik, hogy az ellenfél valamilyen neki nagyon fontos titok, ismeret birtokosává szeretne lenni, illetve értesítéseket kíván szerezni egy értékes tárgy vagy személy hollétéről. Bár Propp a funkciók elemzésekor rámutat, miszerint ez az elem akár hiányozhat is a meséből (vö.: 36), s a vizsgálat tárgyát képező, a Dosztojevszkij-szövegrészletnek a bonyodalmat indító pontján sem találunk konkrét utalást az ellenfél titkainak kifürkészésére, mi mégis fontosnak tartjuk a történesor alakulásának szempontjából a kérdésselvetést. Ahogy korábbi részletes kifejtésünk alkalmával kitértünk már rá, Raszkolnyikov álmának eseménymenete folyamán Mikolka érdeklődése már egyáltalán nem azon probléma köré összpontosul, hogy a fakó miért nem húzza el rendeltetésének megfelelően a megrakott szekeret (vö.: „Hogy az ördög! [...] Miért nem vágatott?”; 70–71, 48–49), hanem sokkal inkább a köré, hogy ellenfele hogyan képes az egyre erősebb ütlegeknek ellenállni. Mikolka másik ellenlábasa, a parasztló „segítőtársaként”

Itt szeretnénk kitérni arra, hogy a jelenet inverz párjában, amikor a kisfiút édesapja megtalálja, kézen fogja és elvezeti az események színhelyéről, a varázsmese bonyodalmat záró szakaszának háromféle funkciója kapcsolódik össze. Raszkolnyikov álma azon a ponton ér véget, amikor gyermekként látva magát, a Mikolkával való megütközés kezdetekor 1) váratlan segítséget kap az édesapja már sokszor emlegetett *kézfogása* által, aki elvezeti őt a helyszínről. Másrészt, ahogy korábban már elemzés tárgyává tettük, a főhős itt, a „holtak birodalmában” 2) *találkozik szeretteivel*, sokszor *őseivel*, 3) harmadszor pedig *visszatér a szülői házba* (a gyermek Raszkolnyikovot nemcsak édesapja ragadja meg, de ő maga is két kézzel kapaszkodik szülőjébe).

felbukkanó gyermek Raszkolnyikov szemszögéből az álombeli történések szintén egy igen jelentős kérdés köré csoportosulnak: „Apácska, de hát mért... verték agyon szegény lovacskát?” (72, 49). A korábbi elemzések alkalmával szóba hoztuk azt, hogy az álmon kívüli valóságvilágból tekintve maga az álmodó Raszkolnyikov is kérdésekkel viaskodik: a látomást átélve azon morfondírozik, hogy vajon végrehajt-e, képes lesz-e végrehajtani egy olyan „undok”, „aljas” gyilkosságot, mint az uzsorásasszony megölése és kirablása? Interpretációnk nívumaként most arra szeretnénk rámutatni, hogy a felébredő, gyilkosságra készülő főhőst a regény varázsmesékre rímeltethető eseményvilága felől tekintve szintén ellenlábás figuraként tarthatjuk számon. Egyfelől az álombeli történések síkján az áldozati lóval mélységesen együtt érző gyermek (saját együttérző „én”-je) ellenfeleként. Másfelől pedig, ha a hősnak azt a tulajdonságát helyezük előtérbe, hogy gyakran segít az elesetteken és a rászorultakon (ld. például a Szonya családjáért hozott áldozatokat a regény cselekményének különböző pontjain, illetve az ittas gyermeklány megvédését és a neki juttatott adományt közvetlenül az álomlátás előtt), akkor elmondhatjuk, hogy az álomból összetört testtel ébredő álmodó tulajdonképpen Mikolka ellenfeleként, az ökölrel támadó kisfiú felháborodásának nézőpontjából tekint vissza a ló agyonverésére. Raszkolnyikov megghasadt alakjának e különféle alakváltozatokban történő szerepeltetése nemcsak a főhősben bujkáló kétely-problematikát (vö.: *bűnelkövetés* ↔ *részvétel*) szólaltatja meg hatékonyan, lebontva a hasonmás-Mikolka, a kisfiú (illetve az áldozati ló) és a felébredő főhős nézőpontjaira. Raszkolnyikov ezen alakváltozatait az álombeli „küzdelem” a folklórelemek és -motívumok révén, melyekről alább még szó lesz, mesei antagonist szereplőpárokká avatja. *Az ellenfél megkísérli felderíteni a terepet* funkció bemutatásának zárásaként elmondhatjuk tehát, hogy a lovas álom mindegyik szereplőjére igaz az, hogy igen fontos értesüléseket szeretne megszerezni „ellenfeléről”.

5) *A hős ellenfele értesüléseket szerez áldozatáról* funkció (megnevezése: *értesülésadás*) párba állítható a korábbi: *az ellenfél megkísérli felderíteni a terepet* funkcióval, hiszen itt a szereplők egyenes választ kapnak az előzőekben feltett kérdésekre. A Dosztojevskij-szövegben a hősöknek az egymás tevékenységére irányuló tudakozódását a cselekményment egészenek a szempontjából fogalmaztuk meg az imént, a funkciópárt illető értesülésadás most viszont már az eseménybonyolítás egy-egy hangsúlyos pontjához köthető válasz ismertetésével ragadhatjuk meg.²²³ Mikolka kérdésére: „Miért nem vágatott?” (71, 49) a

²²³ Ahogy erre utaltunk már korábban, Propp a funkciók elemzésekor rámutat: a páros funkció e második darabja itt is előfordulhat az első nélkül (vö.: 36). A kutató hozzáteszi, hogy ekkor az értesülésadás vigyázatlan cselekedet formájában történik. A Dosztojevskij-műben a ló gazdája maga is feltűnik az értesülésadó

mulatozó tömeg más-más képviselője szolgál felelettel: „Ez, szegény feje, már tíz éve nem vágat” (68, 47); „Hová tetted az eszedet, Mikolka? Ilyen roskadt kis kancát fogsz ekkora szekérbe? (68, 47)”; avagy „Szívós!” (71; vö.: „Живуча!”, 49; azaz „Életképes!”, ford. Sz. A.) A fakó nem várt kitartására vonatkozó információkat pedig a narrátor közvetíti számunkra – erről már bőven esett szó a korábbi fejezetekben. A gyermek Raszkolnyikov édesapjához címzett kérdése: „Apácska, de hát mért... verték agyon szegény lovacskát? (72, 49) lezáratlanul marad: „Részegek, bolondoznak, nem a mi dolgunk” (72, 49), s ugyanolyan költői kérdésként jelenik meg az álom szövegében, mint Mikolkának a parasztló vontatási nehézségeit immáron a ló halála után is firtató kérdése: „Miért nem vágatott?” (71, 49).

A további funkciók felkutatását, mint például a *hős ellenfele kárt vagy veszteséget okoz a család valamelyik tagjának* (megnevezése: *károkozás*), disszertációnkban mellőzzük. Ennek oka abban rejlik, hogy véleményünk szerint már a mese előkészítő szakaszából a lovas álomra vetített funkciósról is hiven érzékelteti a folklórszövegekhez köthető mesei rétegnek a jelenlétét a *Bűn és bűnhődésben*. Másfelől pedig, mivel a *károkozással* kezdetét veszi a mesében a bonyodalom, amelyet a már részben vizsgált *távozás*, a *tilalom megszegése*, és többek között az *elárultatás* funkciók fémjeleznek (vö. a már ismert gondolattal: Mikolka elárulja a lovát, aki korábban „kenyérrel” látta el), úgy gondoljuk, e funkciók megnevezésén túl a lovas álom drámai eseményeinek korábban levezetett részletes elemzése már nem szolgálhat olyan elemzési hozzáadékkal, amely a dolgozatunkban vizsgált álom értelmezését új alapokra helyezhetné.

A *Varázsmesei avagy mitikus elemek Raszkolnyikov lovas álmában* című alfejezetünk további részében Propp tanulmányától némileg elvonatkoztatva, a mese és a mítoszok világának néhány szereplőjére kitekintve szeretnénk folytatni Raszkolnyikov álmának interpretációját abból a célból, hogy megvillantsuk a főhősnek a folklórszövegekben is kimutatható alakváltozatait.

A lovas álomban a ló koponyájára adott csókhöz köthető jelenet vizsgálatakor céloztunk arra, hogy figyelembe véve egyes mitológiai és mesei elemeket, bizonyos nézőpontból

szerepkörben (ezt „ál-érteltilésadásnak” nevezhetjük), hiszen bár előre tudja, hogy fakója nem bírja el a megrakott társzerket, mégis képes elhitetni a mulatozó asszonyokkal és férfiakkal, hogy ha erősebben ütik a kívénhedt gebét, akkor az majd vágatni fog: „Megfuttatom én! *Vágtat ez mindjárt úgy, hogy no!* [...] Hát ülünk fel, miért ne? – röhög a sok nép” (68, 47); „Mikolka *bószülten üti-veri* a lovacskát, *mintha igazán azt hinné, hogy akkor majd vágat*” (69, 47).

tekintve a gyermek Raszkolnyikov a világos színű fakótól átvett erő és lélek alapján a ló tulajdonságainak hordozójává válik. Most ebből az állításból kiindulva szeretnénk rámutatni arra, hogy ha az álom szövegében megjelenő „kanca” a szó etimológiai jelentésaspektusa révén is azonosítható a Nappal,²²⁴ akkor a kisfiú – e nézőpontok együttesének vizsgálata alapján – szintén megfeleltethetője e vándorló égitestnek.²²⁵ A gondolatot a gyermeknek korábban már részletezett, az álom cselekményterében végzett mozgására történő utalással szeretnénk alátámasztani, hiszen a tömegből való ismétlődő kiszakadása és oda, illetőleg az édesapjához való visszatérése között (vö.: kézkihúzásait, távozását az apától, majd az asszonytól és később a halott lótól), akárcsak a Nap, szimbolikusan be-, illetve körbejárja a világot.²²⁶ Ebből a jelentésaspektusból a hőst fogva tartó sokaság jelképesen a Nap házával azonosítható, hiszen a Nap is újra és újra a sötét erők fogságából indul világljáró útjára. A gyermek körívnek ábrázolt mozgása a fakóval való találkozáskor (az álombeli történéseknek az ő szemszögéből megítélhető csúcspontján) egy meghitt, kisebb méretet öltő körkörös gesztussorrá csillapodik –, gondoljunk csak a gebe fejének átölelésére, aminek alakja szintén a körre emlékeztethet; illetve a szemére, szájára adott csókra, mely az öleléshez hasonlóan két

²²⁴ Közismert tényként tarthatjuk számon, hogy az istenek egyik leggyakoribb szimbóluma a Nap. A Védák Könyvében a Napot például gyorslábúnak és egyenesen „ló”-nak hívják. A Nappal azonban nemcsak a ló, hanem lovasa is azonosítható volt. Ahogy arra A. Ny. Afanaszjev rámutat a *Древо жизни (Életfák)* című könyvének a *Баснословные сказания о зверях – Конь, олень, заяц, лисица и кошка (Mesés mondák az állatokról – A ló, a szarvas, a nyúl, a róka és a macska)* című tanulmányában (Афанасьев 1982: 143–156), a mesékben például a főhős, akárcsak a Nap, kancatejben fürödve nyeri erejét, ugyanígy vágta az Nap által is használt *vörös*, illetve *fehér* lovon – a fekete ló a sötétséget és az éjt hivatott jelképezni, a vörös a delet, míg a fehér a hajnalt, a pirkadatot (vö. *A vasorrú bába* és a *Világszép Vaszilissa* című orosz népmesével).

A ló és a Nap kapcsolata az álombeli szövegben közvetlenül is megmutatkozik a „kanca” szó etimójában (ezzel kapcsolatban ld. Afanaszjevnek a már idézett *Баснословьяния сказания о зверях* című cikkét, Афанасьев 1994/I: 592–597), mely a legősibb nyelvekben is megjelenik, így a görögben: „χαβαλληζ”, a latinban: „caballas” és a szanszkritban „capala”. E szavak jelentése: „gyors” a „cap”, „camp”, „kap”, „kamp” többől, ahonnan a latin „caper”, „capra” – a „kecske” szó jelentése is származtatható. A kecskére vonatkozó információ számunkra azért is érdekes, mert az állatáldozások alkalmával az inségesebb időszakokban a szláv és keleti népek a loáldozatot *kecskével*, birkával helyettesítették. Valószínűleg e tény tükröződhet a „kanca” szó etimójában. Érdekesképp megemlítjük, hogy a „kabela” szó eredetét tekintve szintén ezen ősi jelentésközege tekint vissza, megidézve a totemisztikus kultúra vonásait. Érdeemes tudnunk, hogy a kancát jelölő orosz szavak kezdetben egyszerű melléknévként jelentek meg a nyelvben, és jelentésük a színekhez, színárnyalatokhoz, és ahogy fentebb már elmondtuk, a napszakokhoz is kötődött, ld.: „fehér”, „világos”, „vörös”. Nem sokkal később e szavak állatnévként kezdtek el szerepelni a nyelvben, olyan állatokat jelölve, melyek az istenekhez tartoztak.

²²⁵ Raszkolnyikov Nappal való azonosíthatóságáról ld. például: Топоров 1973: 309–310.

tag körben egyesülő összefonódását feltételezi. A valóság világából álomba merülő, majd abból felébredő Raszkolnyikov térbeli mozgása tehát, ahogy korábban kifejtettük: a kör képzetét előhívó Szigetekre²²⁷ való megérkezése és eltávazása, nemcsak az öntudatra ébredés tematikus leírásával és az álomnak megfeleltethető sötétségéből a napfényre való kijutással fonódik össze.²²⁸ E rövid kitérőben azt próbáltuk meg kidomborítani, hogy a szövegnyelvi részletek révén a hősnek ez az eszméléssel egybekötött térbeli mozgása együtt jár a Nap járásának időintervallumok mentén történő ábrázolásával is – ld.: „nyugodtan, csendesen nézte a Névát, a fényes, vörös nap *lenyugtát*” (73, 50), mely különböző jelentésszociációkat indíthat el a főhős alakértelmezéséhez, gyilkosságához kapcsolódóan.

Álom és valóság egymásra rímeltetése a tér- és időbeli motívumok, a környezetleírások révén, valamint a mitológiai és vallási képzetek, a folklór és mesei elemek számbavételével azt eredményezi tehát, hogy a felszínes olvasati síkon hangsúlytalannak tűnő cselekményelemek, nyelvi részletek Raszkolnyikov gyilkosságát újfajta értelmzési keretbe helyezik. A korábbi megközelítésektől eltérően e véres tettet akár áldozathozatalként (ld.:

²²⁶ A mesebeli ló mozgása szintén hasonló, mert szárnyával pillanatok alatt átszeli a világot, csakúgy, mint ahogy a Nap mindennap körbelovagolja a földet.

²²⁷ V. N. Toporov az álom, és tágabban a Szigetek *kiutat* jelző szimbolikájával kapcsolatban megállapítja, hogy Raszkolnyikovnak és a hasonmás Szvidrigajlovnak a Petrovskij-sziget bokraihoz vezető útjai a hármas szám rituális ismétlődése miatt 1) agyonverés-történet a bokrok alatt pihenő főhős álmában; 2) Raszkolnyikov terve az elrabolt kincsek elrejtéséről a Szigetek bokrai alatt; 3) Szvidrigajlov öngyilkossága a bokrok tövében párhuzamba hozhatók Raszkolnyikovnak az Aljona Ivanovna lakására, vagyis a gyilkosság helyszínére tett háromszori látogatásával: 1) próbaút; 2) gyilkosság; 3) az uzorásasszony lakásának ismételt megtekintése. A párhuzam felállításának lehetőségét Toporov a tanulmány egy későbbi szakaszában még abban látja, hogy az Aljona Ivanovnához vezető utak alkalmával Raszkolnyikov ugyanúgy a „megmenekülés” lehetőségében hisz, melyet mi dolgozatunkban a „kiütkeresés”-„kiütátlálás” eshetőségének nevezünk, mint ahogy a Szigeteken megálmódott vagy elképzelt történetek is az újrakezdés reményét hintik el a hősben.

²²⁸ A *The Hero with a Thousand Faces (Az ezerarcú hős)* című könyvében Joseph Campbell feltételezi, hogy a mítoszoknak létezik egy különleges fajtája, a *látomáskeresés*, mely minden mitológiában alapvetően ugyanolyan módon mutatkozik meg. A hős elhagyja saját világát és távoli helyre megy, magasságba vagy mélységbe jut. Amikor megérkezik, rátalál arra a dologra, ami hiányzott a tudatából korábbi világában. Ezután választás elé kényszerül: ott marad az új helyen és elengedi korábbi világát, vagy visszatér, és megpróbálja megőrizni látomását. Az egyik példa erre Telemachus, a görög hős, Odüsszeusz fiának esete, aki hosszú és nehéz útra indul, hogy megtalálja és hazahozza apját. Másik példa a sumér égi istennő, Inanna, aki leszáll az alvilágba és megtapasztalja a halált, hogy visszahozhassa szerelmét az életbe, vö.: Campbell 1949. A kutató könyvében szól a mitológiai hős és az édesapa kapcsolatáról is, Campbell 1949: 126–149; valamint a hős különböző

folklór), akár próbaként, a sámánjelölt illetve a meshős beavatásaként is interpretálhatóvá teszik. Ez utóbbi nézőpont interpretálását kísértük meg a disszertáció eme V. fejezetében.

alakváltozásairól, uo.: 315–365. A mitológiai szövegek hősének alakbrázolásáról ld. még: Raglan 1936, a folklórhatyományok nézőpontjából: Uő. 1934: 212–231.

VI. Raszkolnyikov gyilkosságának értelmezhetősége a „kicsinyítő tükör” elméleti kérdéskörének fényében



Vilner, V. Sz.
*Bűn és bűnhődés. A bűn.*²²⁹
1974, színes litográfia, 62,3*39

„De miért történt ez a fontos, ez a számára döntő és annyira véletlen találkozás [...] éppen akkor, életének éppen abban az órájában, abban a percében, amikor lelkiállapota és körülményei miatt ez a találkozás ilyen döntő, végzetes hatással volt sorsára?”

(F. M. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*; 73–74, 50–51)

„A hasonmás az alak elidegenített tükörképe”

(Lotman *Szöveg a szövegben*)²³⁰

1. Bevezetés

A teoretikus vizsgálatot abból a feltételezésből indítjuk el, mely szerint Dosztojevszkij regénye egy bizonyos nézőpontból tekintve a főszereplő gyilkosságát „tükörképek” formájában ábrázoló jelenetekből, leírásokból épül fel, amelyek – tartalmuk szerint – magukban foglalhatják a gyilkosságra való *rákészülés* és az azt követő *gyötrődés* megjelenítését. A kompozicionális felépítés sajátosságát jelzi, hogy az egyes leírások, a későbbiek során összeilleszthetővé váló szerkezeti elemekként, maguk is megjelenítik a gyilkosság pillanatához kötött *fejszekerés* (*előkészület*) és *lelkiismeret-furdalás* (*bűnhődés*) szemantikai egységét.

Az elméleti háttérrel kiépítendő, először azt vizsgáljuk meg, hogy a Lucien Dällenbach olvasatában a rész–egész metonimikus viszonyon alapuló „kicsinyítő tükör” mint belső szövegmegkettőződés hogyan egyeztethető össze a Lotman-féle intertextualitáson alapuló „szöveg a szövegben” jelenséggel, tágabban értve: a beépítő–beépített szövegviszony poétikai megnyilvánulásával. Jurij Lotman koncepciójába²³¹ beleértjük a hasonmásság kérdéskörének a

²²⁹ Ld.: Вильнер 1974.

²³⁰ Ld.: Lotman 1994: 74.

²³¹ Disszertációmban Jurij Lotman *Szöveg a szövegben* és *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból* című cikkeire térünk ki, ld.: Lotman 1994: 57–82, 82–119; a tanulmányok orosz nyelvű eredetijét ld.: Лотман 1981b: 3–18; Uő. 1992: 224–243. Lucien Dällenbach a *The Mirror in the Text (A tükör a szövegben)* című könyvében a francia „nouveau roman” teóriájához kapcsolt „mise en abyme” fogalmához szorosan kötve értelmezi a „kicsinyítő tükör” fogalmát, és részletesen jellemzi e poétikai jelenséget és működését. Mivel a kutatónak az

kutató által adott megközelítését is. Mialatt a szöveg teljes egésze és egy részlete közötti kapcsolat kerül elemzésre, figyelembe vesszük Dällenbach koncepcióját, amely a „kicsinyítő tükörnek” azt a tulajdonságát emeli ki, hogy az a szereplők megformálásának a szintjén képes leképezni és modellálni „magának az elbeszélésnek a témáját”.²³² A szereplői sík értelmezésén keresztül a dällenbachi és a bahtyini, továbbá a lotmani (diálogo)elméletet hasonlítjuk össze aszerint, hogy azok hogyan határozzák meg a hős funkcióját a tükörözésben. Ezek után a témának a cselekmény hősében való megkettőződését az archaikus szövegek belső struktúrájával vetjük össze, hogy a homeomorfizmus törvényein (az alak, téma, tárgy, tér, idő stb. kölcsönös megfeleltethetőségén) alapuló megkettőződéseket, esetenként meg többszöröződéseket visszavezessük a modern művészi szövegnek a szűzsé tipológiai aspektusából Lotman koncepciója szerint végigkísért genezisére. Lotman meggyőződése értelmében ugyanis a cselekményes elbeszélés történeti magva születik meg akkor, amikor a mitologikus szövegek kölcsönös azonosíthatóságán alapuló szerveződése átalakul a különböző, illetve hasonmásként megjelenő figurák sokszereplős rendszerévé. Felmerülhet a kérdés: vajon a modern művészi szöveg tükröző jellegű megkettőződései, illetve meg többszöröződései nem az archaikus szövegekben fellelhető, kölcsönös megfeleltethetőségen alapuló belső struktúrát éltetik-e tovább? Ezért disszertációnkban kísérletet teszünk arra, hogy Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című művében a mitologikus háttérrel rendelkező hasonmásalakokat a regényszöveg „kicsinyítő tükreinek” vonatkozásában vizsgáljuk úgy, hogy miközben azok egymáshoz való viszonyát szemrevételezzük (tanulmányozzuk tehát paradigmatiszabályozásukat), értékeljük a gyilkossághoz vezető cselekményes eseménysorban és Raszkolnyikov jellemfejlődésének ábrázolásában betöltött szerepüket. Ez utóbbi esetben a „kicsinyítő tükörnek” a narratív láncban elfoglalt helyzetét elemezzük, vagyis a szintagmatikus kibontást vesszük számba.

Intertextus és autotextus című magyar nyelvű tanulmánya Bónus Tibor fordításában tartalmazza a számunkra nélkülözhetetlen eredményeket, a továbbiakban e magyar nyelvű szövegre hivatkozunk majd, ld.: Dällenbach 1996: 51–66. A felsorolt tanulmányokra történő hivatkozást továbbra is az adott idézetet követően, zárójelben feltüntetett oldalszámokkal jelöljük.

²³² Vö. Dällenbach szó szerint idézett megállapításával: „ezen a kifejezésen [az autotextuális rezümén vagy kicsinyítő tükrön, Sz. A.] magának az »elbeszélés témájának« a tükrözés jellegű megkettőződését értjük »a szereplők szintjén«”, Dällenbach 1996: 52. A kutató André Gide következő munkájára hivatkozik: Gide, A. 1948. *Journal 1889–1933*, Paris, Gallimard, Pléiade, 41.

2. Lucien Dällenbach és Jurij Lotman elméletének összehangolhatósága

A következőkben azt mutatjuk be, hogy a tükrözés poétikai funkciója, illetve a „tükrör” jelenségének a művészi alkotásokban történő ábrázolása hogyan illeszthető össze a művészi szöveg kettéosztásának, illetve a szövegstruktúra megkettőződésének Lucien Dällenbach és Jurij Lotman irodalomelméleti munkáiban adott tárgyalásával, ideértve a kicsinyítés és a beépítés párhuzamba állítható vizsgálatát, valamint a tükrözés és a hasonmáság kérdéskörének összevethetőségét is. Először Dällenbachnak *Az intertextus és autotextus* című tanulmányában a tükrözés funkcióját a hősök szerepével is összekötő nézőpontja irányít el Jurij Lotman *Szöveg a szövegben* című cikkéhez és ahhoz a meglátáshoz, hogy a szereplőket (alakjuk, cselekedeteik és megnyilatkozásaik összességét) a műalkotás egy kicsinyített részletének megfelelően, éppúgy „szövegként” tanulmányozhatjuk, mint bármely más „kicsinyítő tükröt” – ideértve a(z) intertextuális beépítés különböző formáit. Ez arra ösztönözhet, hogy az irodalmi hősöket olyan textusoknak fogjuk fel, amelyeknek a mű egészére visszautaló funkciója van, és így esetlegesen valamiféle közös invariánsra vezethetők vissza. Ekképp a cselekményt mozgató szereplők kicsinyített formában ugyan, de az őket felhasználó, jóval bonyolultabb és kiterjedtebb felépítésű szöveget tükrözik vissza, és bizonyos fokon irányítják annak szerveződését. Másrészt pedig, éppen a visszatükröző jellegnél fogva, e hősök – tulajdonságaik, cselekedeteik, illetve a tetteiket motiváló szándékok kiemelésén és szemantikai motívumaikon keresztül – egymás tükörképeinek (a közös invariáns variánsainak), hasonmásainak lesznek megfeleltethetők.²³³ Mivel tehát Lotman a

²³³ E meglátáshoz kapcsolható Lucien Dällenbachnak a „megismételt kicsinyítő tükrör” fogalma, amely azon kívül, hogy vezérmotívummal látja el a fikciót, a *megsokszorozott* vagy *felszabdalt tükrözés* révén egy széttagoltságra rendelt elbeszélésben egységesítő hatást fejt ki – szemben az „egyszeri kicsinyítő tükrörrel”, amely Dällenbach állítása szerint kettéválaszt, Dällenbach 1996: 60–61. Trombitás Judit a kicsinyítő tükrözés problémáját abból a látószögből is felveti, hogy hogyan jelenik meg a felszabdalt, töredékes tükrözés a *Tavaszi vizekben*, Trombitás 2004: 44–55. Jurij Lotman a töredékesség problémáját egy olyan nézőpontból vizsgálja, amely fontos lesz a disszertációmban kifejtett elmélet számára. A kutató a „szöveg a szövegben” szerkezet ismertetésekor mutatja be, hogy a szöveg megkettőződésének eredményeként olyan struktúra is létrejöhét, ahol az egyik szöveg *folymatos elbeszélés*, a többi pedig szándékoltan *töredékes formában* (ld.: idézetek, utalások, mottók stb.) épül be a műbe. Az ilyen típusú beillesztések a keretszöveggel egyneműeként vagy attól jellegükben eltérőkként olvashatók. A keret (például a könyv borítója, a kép kerete, állványa) ugyanis mint jel felhívja a figyelmet a szöveg kezdetére, de a szöveg határán kívül marad. Viszont ha bekerül a szövegbe, akkor a hallgatóság figyelme az üzenetről a kódra terelődik (a szöveg és a keret összefonódik), s így a keretező és a keretbe foglalt szövegek bizonyos vonatkozásban egybeesnek, Lotman 1994: 77. Gyakorlati példaként érdemes ismét felidézni Raszkolnyikov lovas álmát, amelyben az álmodó Raszkolnyikov gyermekkori emléktöredékei

tükör motívum megfelelőjének részben a *hasonmásságot* tekinti, érdemes megvizsgálni, hogy a hasonmásalakok valóban úgy működnek-e mint „szöveg a szövegben” (illetőleg Dällenbach kifejezését idézve, első szinten: mint „történet a történetben”).

Tekintettel arra, hogy a tükrözés jelenségét mindkét kutató a szövegfogalom értelmezésének keretébe helyezi, sőt a textus meghatározásának egy problematikus részletéként vizsgálja, érdemes felszínre hozni a *szöveg* mint poétikai jelenség,²³⁴ s különösen a *szövegfelépítés* interpretációjának azt a szemléletmódját, amelybe a két koncepció a *tükör* fogalmat beágyazza.

elevenednek meg, és egy újfajta eseménysorrá rendeződnek össze az álombeli történetek közepette. A „szöveg a szövegben” jelenségnek a töredékes szövegbeillesztésen alapuló vizsgálatát ld.: Szekeres 2002a: 137–149; bővebben kifejtve: Cekepeiu 2002b: 137–161.

²³⁴ Lotman a szemiotikai rendszerek dinamikus állapotát vizsgálva egy igen érdekes sajátosságot fedez fel: a kultúra bonyolult, hierarchikusan szervezett rendszere lassú és fokozatos fejlődése során hozzá közelálló és nyelvére könnyen lefordítható szövegeket kebelez magába. Ha erőteljes külső szövegek hatolnak be a kutató által nagy szövegnek tekintett kultúra közegébe, az, véleménye szerint, nemcsak a külső üzenetek adaptációját és a kulturális emlékezetben való rögzülésüket teszi lehetővé, hanem előmozdíthatja a kultúra „prognosztizálhatatlan önfejlődéséből fakadó jövőbeli produktumok létrejöttét”. A „kulturális robbanások” idején viszont, amelyeket Lotman „szemiotikai robbanásoknak” is nevez (Lotman 1994: 68–69), az adott rendszertől távolabb álló, lefordíthatatlan („érthetetlen”) szövegek kerülnek be a kultúra szövegébe. Minél nehezebben dekódolhatók a kívülről bekerült szövegek az „anyaszöveg” kódkészletének segítségével, annál dinamikusabb lesz az az állapot, amelybe a kultúra egésze kerül (67–70). (Az „anyaszöveg” kifejezést a fordítás nyomán alkalmazzuk, mely szerint arról a befogadószövegről van itt szó, amelyik magába építi, beágyazza az idegen idézetet. A továbbiakban az idézőjel nélküli megjelölést alkalmazzuk, Sz. A.) Látható, hogy a kultúra hatásmechanizmusait értékelve Lotman a textus fogalmának kiszélesítésével él. A szöveg zárt, belső, immanens világában zajló jelentésképzést feltárva szemléleti – akár a befogadó személyiség olvasói nézőpontjára is kitékintve – a szövegek kölcsönhatásakor végbemenő transzformációs folyamatokat.

Dällenbach viszont említett munkájában nem a befogadás aktusában megformálódó, az olvasóval és a kulturális kontextussal kiegészülő szöveget helyezi nagyító alá. A kutató a szűk értelemben vett szövegek, illetve a szövegen belüli struktúrák kapcsolódási módjaira helyezi a figyelmet, és azok tipológiai rendszerezését végzi el attól függően, hogy a viszonyrendszer forrása a *szövegben belül* (a szövegben önmagában, ld.: *autotextus*), vagy éppen a *rajta kívül* eső szövegvilágban keresendő (ld.: ún. *külső: általános, korlátozott intertextualitás*). Az intertextualitás fogalmának értelmezéséhez idekiváncokzik Michael Riffaterre nézőpontja is, aki intertextualitáson azt a jelenséget érti, amelyben „egy mű és az megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggések” észlelhetők, Riffaterre 1996: 67. A kutató *Az intertextus nyoma* című cikkében különbséget tesz az olvasó cirkuláló emlékezetéből előhívható *véletlenszerű intertextualitás* és a *kötelező*, az irodalmi műben *kítörőlheterlen nyomot hagyo intertextualitás* között (68, 72). Meglátása szerint ez utóbbi „az olvasó észlelésén kívül esik”, ugyanakkor „irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfjtését” (68).

interpretációjában lehet egy „másik”, „idegen” szöveg vagy maga az olvasó, aki szintén egy „másik szöveg”, de lehet valamilyen kulturális kontextus is.

2) A külső szöveg bevitelével nemcsak magában a külső szövegben, hanem a befogadó anyaszöveg terében is „megváltozik az egész szemiotikai situáció” (67): mindkét szöveg transzformálódik (a külső szöveg beépített, az anyaszöveg beépítő szöveggé válik). Az anyaszövegben a „lefordíthatatlan” (67) idegen szöveg jelenléte miatt érzékelhetővé válik a „kódok” (67), és ebből adódóan nyelvek²³⁵, valamint az egymástól bizonyos tekintetben idegenné váló „alszövegek” (67) sokfélesége. A kutató rámutat, hogy a transzformálódás folyamatában és annak eredményeképpen új jelentések és új üzenetek jönnek létre: „a szemiotikai egyensúlyából kiköcskített szöveg önfejlődésre válik képessé” (67).

3) Kialakul a „szöveg a szövegben” struktúra tág értelemben vett jelensége, amelyet Lotman a következőképpen határoz meg: A „szöveg a szövegben” „egy olyan speciális retorikai szerkezet, ahol az egyes szövegrészek eltérő kódrendszerei hangsúlyos tényezőkké válnak a szöveg szerzői megszerkesztése és olvasói befogadása során” (71). A szerkezet tehát minimum két önálló szöveg egybefonódására épül, ahol a beépített szöveg az ismétlődés során vagy teljesen belesimul az anyaszövegbe, vagy némiképp megfejthetetlennek, érthetetlennek tűnik (70).²³⁶ Ez véleményünk szerint annyit jelent, hogy a beágyazódás folyamatában az idegen szöveg a beépítő anyaszöveget esetlegesen éppúgy tükrözi, mint az eredeti mű szövegét, amelyből kiszakadt. Az előbbinek mozgósítja a párhuzamosságokon, megfeleléseken nyugvó anyagát, míg az utóbbinak csupán csak hasonmás-szövegváltozatoként él tovább. Mivel a beépített szöveg citátum jellegéből fakad, hogy egyfelől a beépítő textussal szerves egységet alkot, másfelől pedig „kilóg belőle”, vagyis visszaül arra a textusra, amelyből vétetett, így lehetővé válik, hogy mind az eredeti, mind a befogadótextus egyaránt tükrözött közleményként funkcionáljon a beépülés-beágyazás dinamikus aktusában.

²³⁵ A „nyelvekre” vonatkozó megjegyzés saját gondolat, Sz. A.

²³⁶ Lotman hozzáteszi, hogy az első esetben a szöveg a szintagmatikus, a második esetben pedig a retorikus tengelyre helyeződik (70). A beágyazott szöveg megfejthetetlen, érthetetlen mivoltára utal Riffaterre is az intertextus nyomának vizsgálatakor. A francia kutató rámutat, hogy a „nyom” a kommunikációs aktusban a „zavar” szerepét tölti be. Ez a „zavar” a szöveg több szintjén nyilvánulhat meg: lehet lexikai, szintaktikai, szemantikai, de „mindig egy norma deformációjaként” vagy egy „kontextussal való összeegyeztethetlenségként” válik érzékelhetővé (68). Tágabb értelemben tehát a „zavar” – az „intertextus nyoma” – mint „grammatikai kihágás” jelenik meg (68). Ez a fajta intertextualitás a kutató szerint még akkor is működik, ha az olvasó nem talál rá az intertextusra: ebben az esetben olvasata egy „ismeretlen” körvonalaz, Riffaterre 1996: 68.

E gondolatsorhoz kapcsolható a „kicsinyítő tükör” Dällenbachnál szereplő definíciója. A kutató terminológiája szerint ugyanis a „kicsinyítő tükör” egy „sui generis közlemény (énoncé)” jelöl, melynek reflexív (visszaható) képessége abban áll, hogy az elbeszélés (récit) szintjén ugyanúgy jelent, mint minden más közlemény, a reflexió (önmegfigyelés) szintjén pedig egy metajelentés elemeként funkcionál, lehetővé téve az elbeszélte történetnek, hogy analogikusan önmagát tegye témájává (53). Azáltal tehát, hogy a fikció szerves részét képezi, a „kicsinyítő tükör” a visszaulálás eszközévé válik, és – véleményünk szerint a „szöveg a szövegben” struktúrához hasonlóan – belső ismétlést idéz elő. Diegetikus (történeti) vagy metadiegetikus jellegéből fakad, hogy mint „történet a történetben” (56; vö. Lotmannál: „szöveg a szövegben”) egyfelől összecsúríti és idézi egy elbeszélés tartalmát: „*tartalmi idézet*”-ként vagy „*intratextuális rezümé*”-ként működik; másfelől viszont egy másik közleményre vonatkozó közleménynek, valójában a „*metanyelvi kód jelé*”-nek minősül (53). A kutató rámutat, hogy a „kicsinyítő tükör” mint visszatükröző történet, szintagmatikus és paradigmaticus kiterjedéssel is rendelkezik (53). Narratív funkcióját, azaz a cselekményes láncban elfoglalt helyét betöltve a szintagmatikus tengelyen, a gyakoriság és a másodfokú kijelentés révén képes dialógusba léptetni a mű különböző részleteit, és létrehozni az ön-értelmező jelsorok hatókörét (53). Ezáltal – akárcsak a „szöveg a szövegben” struktúra – erősíti a mű szerkezetét, és jobban biztosítja a jelentőfolyamat („signifiacé”, 53) működését. A paradigmaticus jelleg bemutatására a későbbiekben még kitérünk.

A *tükör* motívum a kettős szerkezetű lokális alszövegeket létrehozó eszközök között Lotman felfogásában is jelentős szerephez jut. A tükrözött közlemény módosulása (kép esetében a bal és jobb oldal felcserélődése) a végtelen illúzióját alkotja meg azzal, hogy szétfeszíti, megkettőzi vagy pedig feloldja a külső–belső határokat (73).²³⁷ Mélységet teremt, kitágítja, megsokszorozza a látványt, sikon kívüli perspektívát hoz létre. Ekképp a szöveg keretein túlra is vezet. Lotman jelzi, hogy a tükör a művészi ábrázolásban más szerepet is betölthet: megkettőzve torzít, és így leleplezi, hogy a „természetesnek tűnő ábrázolás a model-lálás egy meghatározott nyelvét magán viselő projekció” (73–74). Ekkor, Dällenbach kifejezésével élve, a tükör egy „metajelentés elemeként” funkcionál, ahogy már idéztük:

²³⁷ Lotman rámutat, hogy a festészetben például a tükör mélyéből visszatekintő szempárnak különleges szerepe van: szembetalálkozik a nézőkkel, így a kép a tulajdon határain túlra visz. A tükör az építészetben is hasonló szerepkörrel rendelkezik, hiszen tágítja (szétfeszíti) a teret, akár meg is kettőzi azt a képek tükörképének segítségével, vagy éppen az ablakok tükörbeli képével feloldja a határokat, de arra is képes, hogy a végtelen látszatát keltse a tükör tükörképével a tükörben, Lotman 1994: 73.

lehetőséget teremtve arra, hogy az elmesélt történet „analogikusan önmagát tegye témájává” (53).

Lotman fent bemutatott tükrözésemellete Dällenbach koncepciójának azzal a részletével vethető össze, amely a „kicsinyítő tükör” paradigmatisus jellegét veszi górcső alá. Véleményét a kutató arra a meglátásra alapozza, hogy a „kicsinyítő tükör” paradigmatisus érvényességi körének kialakításában meghatározó szerepet tölt be a tükröző és tükrözött közlemény közötti analógia foka (53). A megközelítésmódból kitűnik, hogy Dällenbach a tükrözés egyéb sajátosságaira hívja fel a figyelmet (vö. Lotman véleményével, amely szerint a tükrözés jelensége tágít, határokat lép át, síkon kívüli perspektívát hoz létre). A „kicsinyítő tükör” egyik alapvető vonása Dällenbach szerint ugyanis az, hogy a mű redundanciáját (közleményfeleslegét) erőteljesen megnöveli hatással rendelkezik (54). Amikor a „kicsinyítő tükör” szerepe kimerül az egyszerű ismétlésben, vagyis kizárólag a fikció reprodukálására szorítkozik (53),²³⁸ olyan *korlátozó, redukált modell*ként működik (55), amely az elbeszélés „szemantikai virtualitásait” csökkenti (54), tehát a lotmani modellel ellentétben leszűkíti a fikció jelentését (55). Dällenbach szerint a fikcionált másolat az időt térré alakítja át (53), az egymásutániságot egyidejűséggé változtatja (53), és hatályon kívül helyezi a kronologikus lefolyást mint narratív összetevőt (56). Megnöveli viszont a befogadónak azt a képességét, hogy az egész művet megértse (54). Ugyanakkor a kutató maga is rámutat a „kicsinyítő tükörnek” arra a jelentést pluralizáló vonására, amely a freudi pszichoanalízis primer folyamataihoz hasonlóan az álommunkával összefüggésben lévő sűrítést és eltolást biztosítja: „mint a fikció mikrokozmoszai, [e tükrök] szemantikailag rárakódnak az őket tartalmazó makrokozmoszra, túlnőnek rajta, s végül bekebelezik” (54). Ekképp a redukált modellekkel szemben az *általánosító kicsinyítő tükrök* („*transzpozíciók*”) a kutató szavai szerint olyan szemantikai kiterjedésre készítetik a kontextust, amelyre az önmagában nem lenne képes (55). Kis méretüket jelentéstöbblettel („jelentésekkel felruházó képességükkel”, uo.), eredetiséget biztosító átkódolással (54), a lotmani értelemben vett anyaszövegtől való elhajlással váltják meg, mivel a „húséget akadálynak érzik” (54).

A szemantikai kontextus kiterjesztéséről szóló nézet feltűnő hasonlóságot mutat Lotmannak a tükrözés és a „szöveg a szövegben” jelenségeket vizsgáló koncepciójával. Az intertextualitás problémakörének a mezsgyéjén mozgó lotmani álláspont alapján ugyanis mindkét alakzat (tehát a tükrözés és a „szöveg a szövegben” is) a szemiotikai rendszer

határainak kitágítását szolgálja, jelentéseket generál, és a művészi szöveg folyamatosan megújuló szemantikai gazdagodását biztosítja. A „szöveg a szövegben” szerkezetben és az annak válfajaként megjelenő tükröző–tükrözött közleményben az egyes szövegrészek eltérő kódrendszerei éppen azért válhatnak hangsúlyos tényezőkké a szerzői megszerkesztés és az olvasói befogadás során, mert a beépített textus, illetve a tükröző közlemény kettős kódolása magában hordozza mind az eredeti, mind pedig az őket befogadó szöveg szemantikai anyagát, és ekképp az azoktól való különállást. E szövegrészek az őket beépítő anyaszöveggel megegyező kódrendszeren túl megőrzik az annak szövegterén kívül eső korábbi, saját, sokszor a befogadótextus számára furcsa, idegen, nehezen dekódolható vagy teljességgel lefordíthatatlan kódjaikat. Dällenbach viszont a tükrözésnek még ezt a nézőpontját is az autotextus részeként, vagyis a szöveg belső szerkezetének, önmagához való viszonyainak a jelenségeként kezeli. Az intertextualitás és az autotextualitás határán meghasadó lotmani és dällenbachi tükrözésemélet összekapcsolását, nézetünk szerint, mégis az teszi lehetővé, hogy a lotmani „szöveg a szövegben” és a dällenbachi „kicsinyítő tükör” a beépítés és megkettőzés, az ismétlés és kicsinyítés fázisai alapján, a jelentés kiteljesítésén keresztül egymásnak megfeleltethetők.

A „kicsinyítő tükör” és a hasonmásság

Miután Dällenbach „kicsinyítő tükör” fogalmát rávetítettük a lotmani koncepcióban megmutatkozó szövegbeépítés és tükrözés jelenségére, az elméleti felvezetés eme második felében a „kicsinyítő tükör” és a lotmani „hasonmásság” terminusok közös pontjait a „szöveg a szövegben” struktúra elméleti oldaláról derítjük fel. Ahogy már korábban megállapítottuk, Dällenbach „kicsinyítő tükrön” egyfelől magának az elbeszélés témájának a tükrözés jellegű megkettőzését érti a szereplők szintjén (52). Lotman rámutat, hogy a *tükör* motívum megfelelője a *hasonmás* téma, mivel a hasonmás az alak elidegenített tükröképe. A lotmani és a dällenbachi modell egymáshoz illesztése a következő állítások megfogalmazását sugallmazza:

1) Az irodalmi mű témája úgy tükröződik a szereplők szintjén, hogy az egyes hősök a téma kibontásának cselekményes hordozóivá válnak. Ezért ők, mint a szöveg tematikai komplexumát „kicsinyítő” formában reprodukáló „tükrök”, képesek arra, hogy a többi szereplővel – akiknek alakja ugyancsak felelős a téma cselekményes kifejtéséért –

²³⁸ Ennek lehetőségét Lotman elveti, hangsúlyozva, hogy a tükrözés „sohasem egyszerű ismétlés csupán” (73).

megütközzenek, és más-más látószögből, mintegy (elágaztatott) témavariánsokként vetítsék elénk a főszálon futó kérdésfelvetést.²³⁹

2) Mindeközben a szereplők, éppen azért, mert a főtémát elágaztatott vetületben képviselik, összeilleszthetővé válnak, és látni engedik az invariáns alapformát és annak módosulásait. A jelenséget Lotman enantiomorfizmusnak hívja, a benne részt vevő figurákat hasonmásoknak, akiknek jellemző vonása, hogy alakjuk a tükrökép törvényei szerint változik.²⁴⁰

3) *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból* című cikk szerint a hasonmásalakok egyetlen lényegi dolog (tulajdonság) hordozói, ezért maguk is olyan tükrözési eljárás résztvevői, mint a „szöveg a szövegben” struktúra. Lotmannak a hasonmásfigurákat a szöveg státusára vonatkozó értelmezése egyfelől arra sarkallhat, hogy e hasonmásfigurákban ne csak a Dällenbach által kutatott elbeszélés témájának visszatükröződését szemrevételezzük, hanem a műalkotás egyéb jelentő egységeinek a visszacsatolására, újraformálódására is figyeljünk bennük. Lotman észrevételei másfelől ahhoz adnak impulzust, hogy a hasonmásokat a műalkotás részeként azonosítsuk, és autonóm, önálló, noha természetesen az őket megformáló szövegbe funkcionálisan tagolódó textusnak, „beépített szövegnek” tekintsük. Mivel pedig a lotmani terminológiában a „szöveg a szövegben” jelenség elengedhetetlen feltétele az intertextualitás megléte, igazolnunk kell, hogy a hasonmásalakok az anyaszöveg mellett egy azon kívül eső idegen alkotás citátumai is, és így utalnak valamiféle külső szöveg meglétére – vagyis két különböző szöveget tükröznek vissza, és két különböző szöveg kicsinyítő tükröként

²³⁹ Renata Lächmann a *O „Слабом сердце” Достоевского: Не кроется ли ключ к тексту в самом тексте? (Dosztojevszkij „A gyenge szív” című művéről: nem rejtőzik-e a szöveg kulcsa magában a szövegben?)* című tanulmányának interpretációs bázisát a szövegen belüli és a szövegek közötti hasonmásalakok kontextuális és intertextuális vizsgálata alkotja. A kutató *A gyenge szív* című művön belüli hasonmászereplők (ld.: Arkagyij, Vaszja, Liza, Julian Masztakovics) összetetését egyfelől a tanulmányozott kisregény cselekményes és szövegsemantikai síkján játszott funkciójuk szerint végzi el, másfelől pedig e szereplőket és a közöttük megvalósuló kapcsolódási módokat más irodalmi művekből ismert hasonmásalakoknak és azok viszonyrendszerének felelteti meg, így teremtve átjárhatóságot a különböző irodalmi művek között. Dosztojevszkij *A gyenge szív* című alkotásában a hasonmásalakok közötti analógiát Renata Lächmann úgy a narratív láncban elfoglalt helyzet, mint a szemantikai sűrítésben és kiterjesztésben (vö.: paradigmatis struktúra) betöltött szerep alapján mutatja ki. A kutató a hasonmászereplők közötti megfeleltethetőséget Lucien Dällenbachkal ellentétben nem az analógia fókán, inkább a hősöknek önmagukra és a másira irányuló önrétegzési aktusain, azoknak különböző fejlődési fokozatain keresztül értelmezi, Лахман 1993.

²⁴⁰ A kutató bemutatja, hogy a hasonmásalakokban a szimmetria felcserélődésének különösen változatos formái, más-más természetű interpretációi érvényesülnek. Például a halott előfordulhat az élő hasonmásaként, a létező a nem létező, a csúnya a szép, a bűnös a szent, a kicsiny pedig a nagyság megfelelőjeként stb., Lotman 1994: 74.

(kettős „kicsinyító tükörként”) játszanak meglehetősen bonyolult szerepet a műalkotás életre hívásában.

Induljunk ki abból, hogy a hasonmásokban Lotman a homeomorfizmus strukturális törvényeit veszi észre. Eszerint az egy síkban elhelyezkedő útítárs-hasonmások, a testvérek, ikertestvérek, női vagy férfi szereplők szüzsébeli mozgások különböző pillanataiban egyetlen hős állapotait szemléltetik, az apa–fiú, úr–szolga viszony pedig egyazon szereplő különböző, biográfiai vagy éppen egzisztenciális alakváltozataira mutat rá. A lineáris szöveg hőseinek („szinkrón figurák”) és a „diakrón”²⁴¹ hasonmásalakoknak a felsorakoztatása a modern cselekményes szövegben a kutató szerint közvetlenül a ciklikus szerkezetű szövegek felbomlására utal,²⁴² hiszen azok a mítosz világképe szerint egyetlen személlyé kellene, hogy összeforjjanak.²⁴³ Minél nyilvánvalóbb ugyanis, hogy a szereplők világa valamiféle egységes

²⁴¹ A szinkrón és diakrón hasonmások megkülönböztetését vö. Lotmannak a hasonmásalakokat a horizontális és vertikális tengely mentén megkülönböztető fogalomhasználatával. A kutató például az útítárs-hasonmásokat, a testvéreket és az egyenrangú szereplőpárosokat a lineáris tengelyen képzei el, míg az említett apa–fiú, úr–szolga hierarchikusnak tekinthető viszonyt az ún. vertikális tengelyen, Lotman 1994: 90, 94.

²⁴² Lotman koncepciójának értelmezéséhez elengedhetetlen, hogy emlékezzünk Olga Frejdenberg 1936-ban megfogalmazott gondolatára, mely szerint a mitológiai hősköztől az irodalmi hős felé vezető metaforizáció folyamata az emberiség fejlődésének különböző szakaszaikhoz köthető. A kezdeti időszakban az emberi közösség és e közösség tagjai a természettel mint cselekvő személlyel és annak első megszemélyesített formájával: a totemmel voltak azonosíthatók. A kollektív istenek megjelenésével kialakultak a duális viszonyok: a mítikus világ egymással harcban álló szereplői ugyanannak a jelenségnek két (általában pozitív és negatív) oldalát testesítették meg. A termékenység szerepkör a földművelő periódushoz köthető, ekkor került középpontba a termékenységet közvetítő nő (az anyafigura) a megtermékenyítő szerepet játszó férfi–isten párral. Frejdenberg rámutat, hogy még a nemzeti társadalomban is, ahol már elterjedt vált az istenek közötti vérségi kapcsolat, azonos az apa a fiával, az anya a lányával, a férj a feleséggel, a fiútestvér a lánytestvérral. A kutató ezzel az időszakkal, vagyis a főisten alakjának szemantizálódásával jelöli meg a mítoszok felbomlásának és a nagyszámú mítoszvariáns létrejöttének az idejét. Frejdenberg nyomatékosítja, hogy ettől kezdve az istenek totemisztikus megszemélyesítései csupáncsak állandó, az istenek azonosításául szolgáló attribútumokként (gúnynévként, istent kísérő állatként vagy növényként, állandó jelzőként) jelentek meg a mítoszokban, és ebben a formában kerültek át az irodalmi művekbe is, ahol már nem vallási, hanem sokkal inkább esztétikai funkciót tölthettek be, Frejdenberg 1997: 202–229.

²⁴³ Az éjszakának, a télnek és a hős halálának, a napoknak és az éveknak az egymáshoz rendelése például Lotman szerint nem a modern tudat számára nyilvánvaló metaforikus kapcsolaton nyugszik, épp ellenkezőleg: a mítoszban e jelenségek azonosíthatók egymással, lévén egyetlen dolog lényegi transzformációi. Ilyen értelemben a fogamzás is az apa halálával, a születés pedig a visszatérésével azonosítható, úgy, ahogy egy sötét, meleg, nedves barlang vagy ház, esetleg sír az anya méhének és szintén a fogamzás élményének, a hazatérés eseményének feleltethető meg. Lotman hangsúlyozza, hogy e jelenségek kölcsönös megfeleltethetősége alapvető szemiotikai szituációt eredményez a mítosz világában: itt minden üzenet értelmezendő, lefordítandó egy másik szint jeleire való transzformációja során. A modern cselekményes szövegben meglévő mitológikus réteg

képre (egy hősré, egy akadályra) vezethető vissza, annál közelebb áll az adott szövegstruktúra a szövegstruktúra ősi, mitológikus típusához.²⁴⁴ Lotmannak e kijelentéséből következhet a feltételezés: a hasonmásalakok a művészi szöveg mitológikus rétegének másodlagos újraéledésében játszanak szerepet. Így nemcsak az anyaszöveg különböző szintű és formájú komponenseit (témáját, szituációit, cselekményes kibontását, motívumait stb.) formálják újja az ismétlés folyamatában, de a mitológikus réteg idegen, beépített szövegét is „beidézik”. A homeomorfizmus strukturális jelenségeiből, azaz a különböző szereplők feltétel nélküli

bizonyítékai továbbá, ha a szereplők nevet változtatnak, vagy valamilyen szakrális helyen (például az erdőben) külső átalakuláson mennek keresztül: átöltöznek, álrühát vesznek fel, „nemet váltanak”. E mozzanatok a mitológiai átéltyegülés tipikus kísérőelemei, Lotman 1994: 84, 90, 94–95.

²⁴⁴ Lotman kutatása alapján a szüzsébéli hasonmáselv mitológikus eredete nemcsak a központi alak tulajdonságainak a hasonlóságot és különbözőséget hordozó szereplők közötti szétosztásával függ össze, hanem ezt az eredetet a művészi szöveg határainak újrendezése is bizonyítja. A ciklikus mítoszokban ugyanis, bár az események sorrendje megállapítható, az elbeszélés időbeli határai nem meghatározhatók: minden halált újjászületés, megfitalodás követ, melyet ismételten az öregedés és a halál vált fel. A halál vagy a vele azonos jelenségek – például az eltávozás, eltűnés az ismeretlenbe, a csodás álom egy titokzatos helyen (sziklán, barlangban) az ébredéssel, visszatéréssel, illetve születéssel, újjászületéssel végződnek, és e jelenségekkel együtt az elbeszélés közepén helyezkednek el, vagyis nélkülözik a lezárás, a vég funkcióját. Csak a mítosz lineáris szisztémára való átültetésének eredményeként jelennek meg Lotman szerint a *kezdés* és a *vég* kategóriái, és e fogalmaknak az emberi élet biológiai határaival való azonosítására is később, a modern, lineáris időbeli kibontású cselekményes szövegben kerül sor. Így tehát az újabb kor műalkotásaiban a különböző kalandos történések: hajoszerencsétlenség, tüzvész, kínzás stb., vagy akár a hős életútját jelképező biológiai történések: esküvő, lakodalm, gyermekáldás az ősi mitológikus szövegek ciklikus szerkezetére vezethetők vissza, és a beavatással, a hős és a világ mítikus halálával és újjászületésével állnak összefüggésben. Az élet egyéb részmozzanatai, mint például a betegség (akár testi-szellemi fogyatékossggal) és az eltvelyedéssel (bűnbeeséssel), feldarabolással kapcsolatos történések, így az evés-ivás is (ahol a darabok megrágása a zárt térbe való bejutást jelenti), a temetési szertartással azonosíthatók, másfelől a sírás, vagyis a zárt térből való kijutás pedig a feltámadással egyeztethető, és egyetlen alakról szóló elbeszélésnek értelmezhető. Vö.: például a világ teremtéséről, haláláról szóló mítoszokat, illetve az eltűnt vagy tragikus halált halt hős feltámasztása köré fonódó meséket (élet–halál vize, füve). Ld.: Lotman 1994: 94–95, 97, 110–111, 113.

A halál szerepét a beavatási szertartások nézőpontja felől vizsgáló Mircea Eliade a *Misztikus születések* című munkájában érzékelteti, hogy a *halál* kizárólag a beavatásban kap pozitív funkciót, mivel az emberi élet megújításának és a természettől független szellemi létmód megszületésének előfeltétele, Eliade 1999. Ha Lotman és Eliade koncepcióját Dosztojevszkij vizsgálatunk tárgyát képező regényére vetítjük, akkor láthatóvá válik, hogy Raszkolnyikov eltvelyedése, a családból és a társadalomból való kiszakadása, a baltával való feldarabolás mozzanatai, valamint a szibériai feltámadás előtti betegség – Szonya bűnbeeséséhez hasonlóan – nemcsak a mitológikus szerkezetű világgép jelenlétére utal a *Bűn és bűnhődés*ben, de arra is, hogy csak e próbatételeken keresztül juthatnak el a hősök a kultúrában részt vevő ember státusához. Ez utóbbi Eliade nézőpontja szerint az emberben rejlő természeti lény legyőzésével (annak halálával), Lotman felfogásában pedig a hős ideiglenes halálával teremthető meg, vö.: Lotman 1994: 97.

azonosításának tendenciájából adódik a 4) következtetési pontunk, amely szerint a hasonmásalakok egyúttal képesek az elbeszélő mű cselekménysíkján érvényesülő jellemeket, cselekedeteket, szavakat, megnyilatkozási tónusokat „lemásolni”, s egy egészen eltérő szituációban megismételni, sőt az újrendezés folyamán azokat egyre bővebb értelemmel felruházni. Így e hősök egymás visszatükrözésére, egymás meghasítására is alkalmasak.

M. M. Bahtyin a már sokszor idézett *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című könyvében tárgyalt dialóguselmélete éppen erre a jelenségre mutat rá annak szemléltetésével, hogy Dosztojevszkij műveiben, így a *Bűn és bűnhődés*ben is, a szereplők szólamai a maguk „igazságával”, a bennük tükröződő életfelfogással a többi hős tudatában visszhangra lelnek, és ott más szólamokkal ütközve, vagy azokat erősítve, kiegészítve „néma”, „belső” dialógusokká változnak „az élet végső, nagy kérdései”-ről (97, 87). Raszkolnyikov esetében például Bahtyin kimutatja, hogy a hős személyiségének, jellemének, eszméjének, tetteinek minden lehetséges megítélése és megközelítési módja benyomul tudatának legmélyére, és csak akkor jön igazán felszínre, amikor a többi hős (hasonmás)szólamával belső vitába elegyedik (97, 87). A kutató *A hős és a szerző viszonya a hőshöz* című fejezetben²⁴⁵ taglalja részletesen, hogy a *Bűn és bűnhődés* későbbi főszereplői Raszkolnyikov tudatában már a regény legelején, a cselekmény második napján visszatükröződnek, közvetlenül azt megelőzően, hogy a hős visszavonhatatlanul elhatározza az öregasszony megölését.²⁴⁶ Bahtyin tételesen kimondja, hogy a regény nagy dialógusának valamennyi vezető szólama felhangzik itt (97, 87), utalva arra, hogy Raszkolnyikov tudatában még Szonya Dunyáéhoz társítható szólama („vigyáznia kell a tisztaságra”; 55, 38) és Marmeladov Raszkolnyikov sorsának kilátástalanságát tükröző felkiáltása is felbukkan („Megérti, uram, megérti, mit jelent az, ha valakinek már nincs hová

²⁴⁵ Az írást érdemes összevetni *A dialógus Dosztojevszkijnél* című fejezettel, ld.: Bahtyin 2001: 314–335 és Uő. (Бахтин) 1979: 293–312.

²⁴⁶ Horváth Géza a *Dosztojevszkij polifonikus regénye (Mihail Bahtyin: Dosztojevszkij poétikájának problémái)* című magyar nyelvű tanulmányában rámutat, hogy a Bahtyin által felfedezett egyenrangú világok dialógusáról Dosztojevszkij műveiben csupán a főszereplők vonatkozásában lehet beszélni. A regényben ugyanis megjelennek objektumszerűen ábrázolt alakok is: ilyen például Luzsin figurája a *Bűn és bűnhődés*ből, Lebegyev alakja *A félkegyelműből*, az öreg Szokolszkij herceg és Lambert *A kamaszból*, Sztjepan Trofimovics és Pjotr Sztjepanovics az *Ördögök*ből vagy Miuszov figurája *A Karamazov testvérek*ből. A tanulmány szerzője szerint ezek a hősök éppen a saját világukba zártáguk révén „szólamuk monotonitására vannak kárhozthatva” (549), és „nem érzékelik saját nyelvük és világképük korlátait” (549). A kutató szerint, bár ezek a szereplők szintén egy-egy feleletet hordoznak a regény alapkérdéseire, válaszaik azonban „meglehetősen sematikus, a mindennapiságot képviselő vagy irodalmi mintákat követő válaszok” (549), S. Horváth 2006: 549.

mennie?"; 56, 39).²⁴⁷ Bahtyin álláspontja szerint a főhős ebben a többszólamú dialógusban próbálja megoldani a maga nagy gondolatát. A kutató felhívja a figyelmet arra, hogy itt minden egyes szó egyszerre két szólamban hangzik, minden szóban különböző szólamok birkóznak egymással, melyek állandóan „hallják egymást, felelnek egymással” és „kölcsonösen visszatükrözik a másikat” (97, 87).

Bahtyin jól ismert kutatásainak eredményét összekötve Dällenbach „kicsinyító tükrével” és Lotmannak a hasonmásalakokra, illetve a „szöveg a szövegben” jelenségre vonatkoztatott definícióival, a következő megállapításra juthatunk. A bahtyini dialogicitás alapján az egyik szereplő megnyilatkozásai úgy tükröződnek a másik gondolatvilágában, hogy egyben, mintegy „kicsinyító tükörként”, a *Bűn és bűnhődés* nagy szólamának problematikáját is megidéz. Ugyanakkor e szólamok egymásba épülése az intertextualitás elvén működő „szöveg a szövegben” jelenségre is rárimethető, hiszen az egyik hős belső monológja önálló létmódra szert tevő szöveggé megidézi, magába építi a másik hős szavait. Bahtyin további elemzése során felfedi, hogy Dosztojevszkij nagyregényeinek dialógusaiban nagyon sok esetben nem két, egységes egészet képező monologikus szólam ütközik meg és vitázik egymással, hanem „két kétéhasadt szólam” – vagy legalábbis az egyik feltétlenül kétéhasadt (320, 299). Ezt a jelenséget úgy kell elképzelnünk, hogy az egyik főhős, például a vizsgálóbíró nyílt megnyilatkozásai, a másik hős, Raszkolnyikov rejtett, ki nem mondott belső gondolataira, „replikáira” válaszolnak. A célzásokban beszélő Porfirij célja, hogy rábírija Raszkolnyikov belső szólamát arra, hogy áttörjön beszédén, és zavart keltsen, összeütközést hozzon létre a gyilkos kiszámított és ügyesen színlelt replikáiban. Raszkolnyikov szerepének szavaiba és intonációiba ezért időről időre betörnek valódi szólamának reális szavai és intonációi. Porfirij szintén rákényszerül néha a gyanútlan nyomozó felvett maszkja mögül, hogy megmutassa igazi arcát, mely az „áldozatát” a kérdések zsákutcájába terelő magabiztos emberhez tartozik. Bahtyin rámutat, hogy a két beszélőtárs fiktív replikái között hirtelen két reális replika, két reális szó, két reális emberi tekintet bukkan fel és keresztezi egymást. Ennek következtében a

²⁴⁷ Bahtyin rámutat, hogy Raszkolnyikov először Dunya szavait, annak értékelő és érvelő intonációját reprodukálja, majd erre a Dunya-féle intonációra játssza rá a maga ironikus, fölháborodott, figyelmeztető intonációját: „És tudja-e kegyed, Dunyecska, hogy a Szonyák sorsa semmivel se rosszabb a Luzsinék sorsánál?” (55, 37). E szavakban, a kutató megállapítása alapján, egyidejűleg két szólam hangzik: Raszkolnyikové és Dunyáé (96–97, 86–87). A következőkben: „Ó, hiszen Rogyárol van szó, az ő drága, egyetlen Rogyájárol, elsőszülöttjérről!” (55, 38) Bahtyin szerint már az anya gondolatait és ennek „szeretettel és gyöngédséggel teli” intonációját hallani, s vele egyszerre Raszkolnyikov szavainak keserű iróniáját, fölháborodását az érte hozott áldozat miatt: „Kinek néz engem, mondja? Nem kell az áldozat, Dunyecsám, anyácskám!” (55, 38).

dialogus az egyik síkról: a színleltről, időről időre átlép egy másik síkra: a reálisra, de csupán egy-egy pillanatra. A kutató hangsúlyozza, hogy csak az utolsó dialógusban történik meg a színlelt sík hatásos lerombolása, a szó teljes és végleges kijutása a reális síkra. Bahtyin dialóguselmélete szerint Dosztojevszkij tehát mindig úgy állít két hőst egymással szembe, hogy mindketten intim kapcsolatban vannak a másik belső szólamával. Párbeszédükben ezért az egyik hős replikái a másik belső dialógusának replikáit érintik, sőt –, ahogy azt az I. fejezetben, a válságálmomént értelmezésekor Raszkolnyikov és Koch „párbeszédére” vonatkoztatva bemutattuk –, részlegesen egybe is esnek azokkal, egészen addig, míg az utolsó, ún. „leleplező” dialógusban többé már egyikük sem a másik belső szólamának közvetlen megszemélyesítője.²⁴⁸ Az a jelenség tehát, hogy az egyik hős „idegen szavai mély, lényegi kapcsolatban állnak a másik hős belső, rejtett szavával” (318, 321; 297, 299) Bahtyin megítélése szerint Dosztojevszkij minden érdemi dialógusának szükségszerű mozzanata, a központi párbeszéd pedig egyenesen erre a poétikai törvényszerűsége épülnek.

„Kicsinyítő tükör” – hasonmásság – dialogicitás

Elérkeztünk az irodalomelméleti felvezetésnek ahhoz a pontjához, amikor Lotmannak a „szöveg a szövegben” struktúrára nyugvó, hasonmásalakokra vonatkozó interpretációjából kiindulva, és azt Dällenbach „kicsinyítő tükör”- és Bahtyin polifónia-konceptiójával összekötve, szükségesnek tűnik a hasonmásalakokat általában is, és főleg Dosztojevszkij vonatkozásában két egymástól eltérő tipologizáció mentén megkülönböztetni. Dällenbachnak az autotextualitás berkein belül bemutatott „kicsinyítő tükör” fogalmából kiindulva az első

²⁴⁸ Ivan Karamazov ördögét leszámítva. *A Karamazov testvérekben*, például, annak ellenére, hogy Ivan Karamazov még teljes egészében hisz Dmitrij bűnösségében, a lelke mélyén, szinte még önmaga előtt is titkolva, felteszi a kérdést: vajon ő nem játszott-e szerepet édesapja meggyilkolásában? Az, hogy saját kategorikusan elítélő választát Aljosa szájából hallja viszont, Ivanban ellenállást és gyűlöletet vált ki. Bahtyin hangsúlyozza, hogy éppen ilyenkor van szükség Aljosa mint *másik* szavára, mivel ő látja bátyja lelkiismeretének mély konfliktusát – ld.: „Testvér – kezdte ismét remegő hangon Aljosa –, azért mondtam ezt neked, mert tudom, hogy elhiszed a szavamat. Egész életedre szólanom neked ezeket a szavakat: *nem te voltál!* Hallod: egész életre szólanom. Az Isten sugallta, hogy ezt mondjam meg neked, még akkor is, ha ettől a perctől fogva örökre meggyűlölös...” Dosztojevszkij 2001: 318–321, 323–333. A kutató rámutat, hogy Aljosa mint „másik” a szeretet és a megbékélés tónusait hozza magával, szemben az Ivan belső beszédében megszólaló ördög elítélő, rosszindulatúan gúnyolódó, torz hangsúlyaival. Aljosa „átható” szava és az ördög beszéde Ivan belső dialógusának ellentétes replikáit erősítik fel. Bahtyin hangsúlyozza, hogy az ilyen hármas szereplői csoportokban

csoportba az adott műalkotás szövegén belüli hasonmásfigurák rendelhetők. Nevezzük el őket *autotextuális (autarchikus) hasonmásoknak*. Fő jellemzőjük az, hogy alakjuk és cselekedeteik az elbeszélés témáját tükrözik, beszédük és nyelvi megformáltságuk pedig mozgósítja a műalkotás mélyebb jelentésrétegeit. Figurájuk a bonyolultabb művekben nemcsak hogy megkettőződik (ld. például Dosztojevszkij *A hasonmásában* Goljadkin úr alakduplikációját),²⁴⁹ de többszörösen vissza is tükröződik a többi hős jellemében, gondolkodásmódjában és megnyilatkozásaiban (ld. például Raszkolnyikov alakvariánsait Szvidrigajlov, Marmeladov, Szonya, Dunya szerepében). A hős tudatában lejátszódó belső monológot a többi hasonmásfigura megnyilatkozásai szabdalják fel. Ekképp válik a belső monológ a rejtett dialógus mellett a visszatükrözés, sőt a „kicsinyítő tükör” megformálásának eszközévé. A második csoportosítás Lotmannak az intertextualitás kérdéskörében (vö. Dällenbach: külső intertextualitás) tárgyalt, hasonmásalakokra vonatkozó interpretációját öleli fel, mely kettő vagy több műalkotás cselekményvilágából, szövegéből származó alakmegfeleltethetőség alapján teszi lehetővé a műalkotások egymáshoz való viszonyának keretében értelmezhető szereplők osztályozását. Ekkor e *szövegek között* létrejönnek a *hasonmásalak-relációk (intertextuális hasonmásalakok)*, amelyek bonyolult: szintagmatikus és paradigmaticus viszonyrendszert képeznek a kultúra szövegében. A hasonmásfigurák kettős jellemzője, hogy magukkal hozzák valamely korábbi szöveg(ek) kontextusát és konnotációit (örökítő anyagát), miközben maguk is organikusan illeszkednek a külső szöveg által megtermékenyített anyaszövegbe.

egy hőssel mindig két másik áll szemben, akik közül mindketten az első belső dialógusának ellentétes replikáihoz kapcsolódnak.

²⁴⁹ A tükör szerepére és a tükrözés jelenségére hívja fel a figyelmet Bahtyin a már jó néhányszor idézett *A hős és a szerző viszonya a hőshöz Dosztojevszkij művészetében* című fejezetben, ahol Gogol *A köpönyegének* főhőseiből, Akakij Akakijevics alakábrázolásából kiindulva Dosztojevszkij szereplőinek kettős alakmegjelenítéséhez: a hasonmás tematikához jut el. Bahtyin szerint *A hasonmás* hőse, Gjevuskin szinte ugyanazt pillantja meg a tükörben, amit Gogol is ábrázolt, kiegészítve azzal, amit Akakij Akakijevics „nem látott és nem hallott”. A kutató rámutat arra, hogy későbbi kisregényében Dosztojevszkij egyszerűen megkettőzi Goljadkin alakját, egy hasonmásfigurát rendelve mellé. A kutató megítélése alapján a tükörrel azonos funkciót tölt be a hősöknek az az attitűdje, hogy „állandóan gyötrődve reflektálnak saját külsejükre” (63–64, 55–56). Ekkor, véleményünk szerint, a szó, a szereplők önmagukra vonatkoztatott megnyilatkozásaként, átveszi a tükör szerepét.

3. A „kicsinyítő tükör” Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében

A továbbiakban arra teszünk kísérletet, hogy a *Bűn és bűnhődés* interpretációja során felmerülő néhány kérdést Raszkolnyikov gyilkosságának értelmezésén keresztül válaszoljunk meg, és igazoljuk, hogy a főhős tettének tematikus megjelenítése Dosztojevszkij műalkotásában elválaszthatatlan a tükrözés poétikai gyakorlatától. Az uzsorakamatokból éldegelő öregasszony és a közismerten jámbor, alázatos Lizaveta elpusztítása a gyilkosság két eltérő pólusát rajzolja ki, melyen keresztül a bűntett két aspektusa tükröződik egymásban. E megkettőződés miatt válhat az emberölés a *Bűn és bűnhődés* problémakörét kicsinyített formában visszatükröző ábrázolási anyaggá. A továbbiakban a célunk az, hogy a „kicsinyítő tükör” elméletét elsősorban a regény nagy struktúrájába illeszkedő gyilkosságra vetítsük, és az indítékok feltárásával értelmezhetővé tegyük Aljona Ivanovna és Lizaveta megölésének a főhős jellemfejlődésében, eszmélésében és új világlátásában betöltött szerepét. A gyilkossághoz kapcsolódó többi „kicsinyítő tükör” bemutatására csak érintőlegesen kerül sor.

A *bűnelkövetés* (tágan a *bűncselekményre készülés*) és a *bűnhődés* kétirányú folyamatnak a szimmetriatengelyét a Raszkolnyikov kiütkeresésének látszólag egyetlen alternatívájaként bemutatott gyilkosság véghezvitele, a bűn elkövetése alkotja. Szimmetriatengelyről beszélünk, hiszen mind a bűncselekményre készülés, mind pedig a bűnhődés szakaszában újra meg újra előtérbe kerül a kérdés: vajon Raszkolnyikov miért gondolja (gondolta) úgy, hogy csak gyilkosság elkövetésével, és éppen egy uzsorásasszony, Aljona Ivanovna elpusztításával újíthatja meg az életét? A töprengés őrlődő óráival szemben váratlan gyorsasággal bekövetkező véres esemény egyfelől az előzményekhez utal vissza. Az értelmző szükségszerűen elgondolkodik azon, vajon lehet-e, lehetett volna-e következtetni arra, hogy Raszkolnyikov végül végre fogja hajtani a gyilkosságot, illetve arra, hogy egy hirtelen fordulattal a hazatérő Lizaveta szintén áldozatul fog esni. Az ártatlan leány halála a véletlen műve, a sors játéka lenne csupán? A bűnhődés szakaszának ábrázolása felől viszont az a kérdés válik újragondolandóvá, hogy a „nincs hová menni” (11, 56; 9, 39) helyzetből baltával nyitott csapás ténylegesen a szabadulást hozó utat kínálja-e Raszkolnyikov számára.

A fejezet első részében már rámutattunk arra, hogy e kérdésekre adható válaszok felderítésében a regény szerkezetének követése alapvető segítséget nyújt, hiszen napfényre hozza, hogy Raszkolnyikov gyilkossága a bűntényt tükörképek formájában ismét és ismét megidéző jelenetekben fogalmazódik folyamatosan újra. Ezek szépsége a változatos

ábrázolásmódban rejlik, ami elfedi az olvasó elől azt a tényt, hogy tulajdonképpen egy nézőpontból tekintve másról sem olvas, mint magáról az elkövetendő vagy elkövetett gyilkosságról. Az olvasó látásának e „megzavarásában” jelentős szerepet játszik egyfelől a regény cselekménystruktúrájának megbonyolítása, hiszen Raszkolnyikov szándéka, teóriája és terve ellenére egy gyilkosság helyett kettőt hajt végre. Így nemcsak a bűncselekmény ábrázolása kettőzódik meg a műben: vagyis a gyilkosság eseménysora, a lefolyás körülményei és módja, de kétélűvé avatódnak az indítékok és a következmények is. Ezért kutatásunkban szeretnénk hangsúlyozni: bár az ölést megrajzoló leírások mint szerkezeti elemek összeilleszthetők és bizonyos fokon maguk is megjelenítik a *bűnelkövetés* (tágan: a *gyilkosságra való rákésztetés*) és a *bűnhődés* szemantikai egybetartozását, az uszorakamatokból elégedelő Aljona Ivanovna és a közismerten jámbor, alázatos Lizaveta életét követelő valóság poétikai megfestése – a „véletlen játékának köszönhetően” – a büntettnek már eleve két végpontját, egymásban tükröződő ellenpólusát ragadja meg.

Ebből a meglátásból indul ki a másik nézőpontunk, mely szerint az olvasó felismerése ellen dolgozik Dosztojevszkijnek az a poétikai eljárása is, hogy mitologikus háttérrel rendelkező hasonmásszereplők mozgatják a kettős gyilkosság tükrjeleneteinek szituációsorait. E jelenetekről eleve csak alaposabb vizsgálat után állapítható meg, hogy poétikailag az „ölés” témájára vonatkoztatható motívumrendszerre csupaszíthatók le: a lesújtani készülő „gyilkos” fenyegetően *felemeli a karját*, ezzel párhuzamosan az értetlen „áldozat” védekezően *emeli fel a kezét*. Majd a támadó, aki ebben az erőszakos szituációban *férfiként* van jelen, *közeledik* az áldozatához, illetve „*neki akar esni*” valamilyen „*fégyver*”-nek minősülő eszközzel (bottal, ököllel, baltával, vagy éppen férfiaságával), míg a vele szemben álló nőnemű lény *tehetetlenül*²⁵⁰ bámulja az eseményeket. Így e leírásokban előtérbe kerül a *gyilkosság* és *áldozatiság* kérdésköre, idetagolódóan az *erő*, az *ütés*, a *holttá merevedés* motívumaival, melynek láncolatát az alábbi módon vázolhatjuk fel: *kézfelemelés [támadás, védekezés]* → *tehetetlenség [kiszolgáltatottság / gyermekség, vénség]* → *lesújtás [ütés]* → *holttá merevedés [mozdulatlanság]* → *némóság [csend]* stb.

A példa kedvéért nézzünk meg egy-egy ilyen, a gyilkosság cselekményvázára rímeltethető szövegrészletet. Mint látni fogjuk, a bal oldali oszlopban rögzített jelenet – érdekes módon – már azelőtt levetíti a gyilkosság eseménysorát, mielőtt az még ábrázolásra

kerülne a regényben. A következő idézet viszont már a gyilkosság utáni időkre kalauzolja az olvasót, ahol szintén a véres jelenet erőszakos történéseit láthatjuk viszont. Az idézetekben bizonyos szavak dőlt betűs kiemelésének célja, hogy megfoghatóvá tegyék azokat a motívumokat, amelyek elválaszthatatlanul kötődnek a gyilkosság történéseihez. Az ölés témáját mozgató motívumok együttes előfordulása ugyanis a regény bármely pontján képes feleleveníteni Aljona Ivanovna és/vagy Lizaveta megölésének szituációját.

Jelenet a gyilkosság eseménysora előtt	Jelenet a gyilkosság elkövetése után
<p>Nézte: az arcoskája egészen <i>fiatal</i>, tizenhat éves lehet, talán csak tizenöt, halványszőke, szép kicsi <i>lányka</i> [...] megállt egy úriember az út szélén, [...] nyilván az is oda akart jönni a lányhoz valami célból [ártó, bántó támadás].</p> <p>– Hé, Szvidrigajlov! Mit akar itt? [...] hordja el magát! [védelmező támadás]</p> <p>– Hogy merészelsz, te csirkefogó... – és <i>megemelte a sétabotját</i> [bántó támadás].</p> <p>Raszkolnyikov <i>neki akart esni ökölrel</i> [védelmező támadás], eszébe se jutott, hogy a testes úr két hozzá hasonlóval is megbirkózhat, de ebben a pillanatban hátulról keményen megragadták: a rendőr közjük állt [védelmező támadás]. [...]</p> <p>– Nézze, holtrészeg! [...] kitették az utcára, így! [kiszolgáltatottság]</p> <p>– Ejnye, be kár érte! [...] Jóformán <i>gyerek még!</i> [kiszolgáltatottság]</p> <p>A lány kinyitotta bágadt, zavaros szemét, bambán nézett rá, és <i>védekezve emelte fel a karját</i> [védekezés] (58–60, 40–43).</p>	<p>– Nem találod ki? [...] Nézz csak meg jól! És hogy ezt kimondta, a már egyszer átélt pillanat dermesztő hidege csapta meg: bámulta a lányt, és az arca most mintha Lizaveta arca lett volna. Élesen emlékezett az arckifejezésére, mikor a baltával közeledett hozzá [ártó támadás], és Lizaveta a falhoz <i>hátrált előre</i>, két <i>kezét kinyújtva</i> [védekezés], egészen úgy, mint a kicsi <i>gyerek</i> [kiszolgáltatottság], mikor hirtelen <i>megijed</i> valamitől, és <i>meredten</i>, szorongva <i>nézi</i> a félelmes valamit, <i>hátrál, kezét előrenyújtja</i>, szája sírásra görbül [kiszolgáltatottság és védekezés]. Szinte ugyanilyen volt most Szonya, éppen olyan <i>gyámoltalan</i> [kiszolgáltatottság], <i>ijedten</i> nézte hosszú pillanatokig, aztán hirtelen <i>előrenyújtotta a bal kezét</i>, és ujjával az ő mellét érintve lassan felállt az ágyról [védekezés], és <i>hátrább, hátrább húzódott</i> [védekezés], <i>tekintete mind merevebb lett</i> [kiszolgáltatottság]. [...]</p> <p>– Kitaláltad? – kérdezte súgva [utalás a gyilkosság megtörténtére, a támadás eredményére].</p> <p>– Úristen! – tört föl a lány melléből a rettenetes jajszó [a támadás eredményességéből következő kiszolgáltatottság] (482–483, 315).</p>

Talán észrevehető, hogy az idézett jelenetekben a *cselekménymotívumok* felbukkanásának bizonyos sorrendisége 1) a bántalmazó részéről a *fegyver* fenyegető *felelemése*; 2) vele

²⁵⁰ Oroszul a „tehetetlen” („бессильный”) kifejezés az *erő hiányának* motívumát hordozza, mivel szó szerinti megfelelőiben *erőtlen*séget jelent. Ld.: *Orosz–magyar szótár* (szerk.: Hadrovics–Gáldi) 1951: 39; vö.:

szemben az áldozat védekező *kézmozdulata*, esetenként *hátrálása*; 3) a támadó *ütése* és 4) az áldozat *holtta merevedése*, illetve *álomba merülése* a gyilkosság eseményvázát vetíti elénk, azt tükrözi.²⁵¹ Ekképp e szövegrészletek a gyilkosság kicsinyítő tükröként formálódnak meg a *Bűn és bűnhődésben*. A szereplők alakját, jellemét és viselkedését meghatározó szemantikai motívumok²⁵² (például a támadó részéről a *pusztításra* való hajlam: így a *nyers, fizikai erő* és

Толковый словарь русского языка (szerk.: Ожегов–Шведова) 1992: 43.

²⁵¹ A gyilkosságok elkövetésének tematikus kibontását és a cselekménybonyolítás ritmusát a *támadásnak* – illetve a *bántó támadás* transzformációjának: 1) a *védelmes támadásnak*, ld. például az ittas lány és a fakó védelmére irányuló mozdulatokat és 2) a *védekezésből nyitott támadásnak*, ld. például a fakó kirágását, vagy Dunya eldördülő lövését – avagy a *védekezésnek* és a *védekezés hiányának* (vagyis a [vissza]támadás hiányának) a váltakozó leírása adja. Ez az ismétlés az irodalmi szöveg belső szerveződésében nyomatékos hangsúlyt kap, a versnyelvben és a prózában megnyilatkozó poétikai szerepére Igor Szmirnov munkája irányította a figyelmünket *Az úton az irodalom elmélete felé (A megkettőzött rekurrencia)* című tanulmányával, Szmirnov 1999: 115–120. A kutató teóriájából kiindulva a következő megállapításokra juthatunk. Raszkolnyikov *kézfelemelése*, vagyis a támadás aktusa alkotja az első gyilkosságban, Aljona Ivanovna megölésekor az ún. „kiinduló szemantikai komplexumot”, amely Lizaveta agyonütésekor már a „kiinduló szemantikai komplexum első reprodukciójaként” jelenik meg. A szmirnovi fogalomtár szerint Raszkolnyikov részéről ez a két, egymástól világosan elkülöníthető támadás „intraparalelizmust” hoz létre a *Bűn és bűnhődés* szövegében.

A támadáshoz köthető mozdulat ismétlődik meg az áldozatok védekezésekor – Lizaveta *felemeli a kezét*, Aljona Ivanovna kiált és *karját a feje fölé emeli* – ez a „kiinduló szemantikai komplexum második reprodukciója” (116), második „intraparalelizmus” (116). Mivel mindkét áldozat reprodukálja Raszkolnyikov kiinduló kézmozdulatát, *kézfelemelést* a támadás jegyein keresztül ideiglenesen átfurmálja a védekezés gesztusát. A motívum-transzformációval le is zárul „az ismétlések első sorozata” (117), hiszen a regény következő pontján Lizavetának a *védekezés (visszatámadás) hiányát* kifejező mimikája: a kiáltásra nyíló, de *néma* ajkak az öregasszony halálához hasonlóan „megszakítja a tematikus ismétlést” (116). Ezt a Lizaveta viselkedésében bekövetkező hiást a *támadás/védekezés* tagadásának, az ismétlés antitézisének értelmezhetjük. Lizaveta és az uzorásnő ellentétes viszonyáról ld. még: Boros 2004: 210; Szmirnov elméletének Turgyev *Tavaszi vizek* című műven való illusztrálását ld.: Trombitás 2004: 42.

Ezt követően ismét a *védekezés* motívumát mozgósítja a lány lassú *hátrálása*, melyet a cselekménynek ezen a pontján inkább *elkerülő-menekülő védekezésnek* jelölhetünk meg, és semmiképpen sem *visszatámadásnak*. A *visszatámadás ismételt hiánya* a fiatal lány gesztusait a „*megszakítás reprodukciójává*” (116) avatja. A *támadás ismétlésével*, vagyis Raszkolnyikov ütésének leírásával (ld.: „*mekirontott a baltával*”, „*rávágott még egyszer*”) megtörténik Szmirnov kategóriái szerint az „*intraparalelizmus átvezetése az interparalelizmusba*” (116), mely Lizaveta támadásra emlékeztető mozdulataival együtt foglalja keretbe az eseményet. Ld.: „[kezét] lassan *előrenyújtotta, mintha el akarná tolni a támadót*”. „*A megszakítás reprodukcióját tagadó paralelizmus*” létrejöttével látható, hogy az *interparalelizmus ismétlődik meg*, és ez zárja az ismétlődések sorát. Ezt a folyamatot nevezi Szmirnov *kettős rekurrenciának*, melynek „folyamatában az irodalmi szöveg még egyszer előhívja a szemantikus emlékezetből a már előhívottat, és ezzel ciklizálja (ritualizálja) a visszaemlékezést” (121).

A kutatónak az ismétlés poétikai szerepét hangsúlyozó felfogása közelíthető a dolgozatban vizsgált „kicsinyítő tükrő”-nek a műalkotásban betöltött funkciójához. Szmirnov szerint ugyanis az író az irodalmi mű létrehozásával „készeresen aktualizálja újra azt, amit megalkotott: részként (az intraparalelizmus keretében) és egészként (az interparalelizmushoz való átmenetben)”, Szmirnov 1999: 121.

²⁵² A motívumoknak szűken a cselekményben és tágan a jelentésképzésben betöltött szerepéről és funkciójáról, valamint a cselekményes és szemantikai megkülönböztetésének lehetőségéről és a szereplőkkel való

mint később látni fogjuk, az *élősködés*; az áldozat felől a *kitartás/szívósság*, *félénkség/gyanakvás*, a *gyermekség/öregség*, a *némaság/kiáltás*, az *ártatlanság/bűnösség* és a *szelidség/erőszakosság*) pedig mindemellett szerepet játszhatnak a gyilkosság végkimenetelében és annak megítélésében, abból a szempontból, hogy azt *áldozathozatalként* vagy éppen *büntető emberölésként* teszik értelmezhetővé. Az áldozatok szerepkörében ugyanis – mint látni fogjuk – a Dosztojevszkij-hősök két világosan elkülönülő csoportját lehet felfedezni: érdemes megkülönböztetni a Lizaveta-féle *szelid teremtetéseket*²⁵³, és az Aljona Ivanovna-féle *élősködőket*. Az áldozatok eme egymásnak ellentmondó jellemrajzából következik Raszkolnyikov nézőpontja szerint a gyilkosság kétféle megítélése. Míg az uzsorásasszony megölését a főhős *jogos áldozathozatalként*²⁵⁴ reflektálja a regény ún. „bűnhődés”-szakaszában, Lizavetáét már *büntető emberölésként*²⁵⁵ tartja számon. Ahhoz, hogy lássuk, hogyan megy végbe a gyilkosság értelmezésének ez a szereplők jellemén keresztül megformálódó hasadása²⁵⁶ – amely a fent idézett tükörc jelenetek hőseinek alakbrázolásában is nyomon követhető²⁵⁷ –, induljunk ki magának a gyilkosságnak a

összekapcsolhatóságáról ld.: Kroó 2002: 104–124, illetve a „cselekménymotívum” és a „szemantikai motívum” címszavakat és szakirodalom utalásokat ld. uo.: 366, 373, 375.

²⁵³ I. F. Annyenszkij már hivatkozott tanulmányában a *szelidség* (*кротость*) motívumának kétféle felosztását hajtja végre. Megkülönbözteti egyfelől a Marmeladovhoz tartozó *szelidséget*, melyet a „*bukás és a bűn szelidsége*”-ként ír le („*кротость падения греха*”) – ezt nevezzük mi inkább *élősködésnek*. Másfelől pedig, ezzel ellentétben, rámutat a Szonya-féle *szelidségre*, melyet „*megvilágosodó szelidség*”-nek nevez („*кротость осеменяющая*”), – ezt mi *erőszakos áldozathozatalként* interpretáljuk dolgozatunkban, vö.: Анненский 1988: 600. A *szelidség és jámborság* (ld.: *кротость*) motívumát bontja ki Dosztojevszkij *A szelid teremtetés* (*Кроткая*) című elbeszélésében. E motívumok elemzését a bibliai pretextus fényében ld.: Сабо 1994: 55–70, Uő. (Szabó) 1999: 411–449.

²⁵⁴ Raszkolnyikov önigazoló vallomásakor az *emberölés joga* ellen Szonya emeli fel szavát. Ld. kettejük vitáját: „Remegő teremtmény vagyok-e, vagy *jogom* van... [...] – Ölni! Hogy *joga van ölni*?! – és Szonya összecsapta a kezét” (493); vö.: „Тварь ли дрожащая или *право* имею... [...] – Убивать? *Убивать-то право имеете?* – всплеснула руками Соня” (322). Raszkolnyikov szavaiban a dölt betűs kiemelés Dosztojevszkij jelölése.

²⁵⁵ Ld. a főhős felkiáltását: „Szegény Lizaveta! Mért jött akkor haza? [...] Lizaveta! Szonya! [...] drágáim!” (323, 212; vö.: 315, 410).

²⁵⁶ Lizaveta és Aljona Ivanovna figurájának mint a gyilkosság két áldozatának szemantikai szempontból való rokoníthatóságáról és a kettős emberölés értelmezéséről ld.: Сыркин 2001: 8–15; a két nőalakról mint Raszkolnyikov két pólusáról ld.: Пеаце 1971: 43.

²⁵⁷ Bár a gyilkosság cselekményvázára illeszthető tükörc jelenet-példák elemzését nem fogjuk elvégezni, annyit mégis fontosnak tartunk megjegyezni, hogy a bal oldali oszlopban szereplő ittas léány Raszkolnyikov nézőpontja szerint *ártatlan, védelemre szoruló áldozat* (vö. Lizavetával), míg a léány enerváltságán élősködő, majd a botját fenyegetően meglendítő „úriember” a főhős ökölcspasáai alatt a *támadóból bűnös* (*büntető*) és

leírásából. Először is Lizaveta agyonütésének leírását érdemes megvizsgálni, mivel az Aljona Ivanovnáénál sokkal harmonikusabban illeszkedik a már bemutatott példák motívumrendszerébe.

Ld.: „Mikor a berontó Raszkolnyikovot meglátta [támadás], reszketni kezdett, mint a nyárfalevél, és arca görcsösen rángatózott. *Karját felemelte* [védekezés], száját is nyitotta már, de *nem kiáltott* [védekezés hiánya], lassan *hátrált* [kiszolgáltatottság és védekezés], a sarokba *húzódott előle* [kiszolgáltatottság és védekezés], szemét *rámeresztve* [...]. Raszkolnyikov *nekirontott a baltával* [támadás]; a *lánynak* panaszosan lefittyent a szája, mint a *gyermeké*, mikor megijed valamitől [kiszolgáltatottság]. [...] Éppen csak egy kicsit *felemelte szabad bal kezét* [védekezés], de egyáltalán nem az arcáig [védekezés hiánya], ahelyett lassan *előrenyújtotta, mintha el akarná tolni a támadót* [védekezés]” (96).²⁵⁸

Most vessük össze ezt a szövegrészletet Aljona Ivanovna összeesésének ábrázolásával!

Ld.: „A csapás éppen a feje búbját érte [támadás]. [...] *Kiáltott* ugyan, de igen *gyengén* [eredménytelen védekezés], és mindjárt a földre rogyott, bár *két karját még volt ereje* a feje fölé *emelni* [védekezés], egyik kezében *akkor is fogta még* a »zálog«-ot. Raszkolnyikov most teljes erővel *rávágott még egyszer* [támadás], és *harmadszor* is [támadás], mindig a balta fokával, mindig a feje búbjára. [...] a test hátrabukott. [...] *megvárta, míg elterül, de aztán mindjárt lehajolt*, és megnézte az arcát [támadás lehetősége]. Már halott volt [a támadás eredménye]” (93).²⁵⁹

A két idézet tanulmányozva észrevehetjük, hogy a Lizaveta és az öregasszony agyonütését bemutató cselekménysorok egymás tükröképeinek feleltethetők meg azzal a fontos különbséggel, hogy a két nő eltérő módon reagál a fenyegető veszélyre. Lizaveta, akit a

feláldozható áldozattá válik (vö. Aljona Ivanovnával). A jobb oldalon Szonya szintén az ártatlan Lizavetával azonosul, Raszkolnyikov pedig az átváltozáson áteső támadóval, aki tettének felidézésekor válik saját maga bűnös és büntethető áldozatává.

²⁵⁸ Az idézet oroszul a következőképp hangzik: „Увидав его выбежавшего, она задрожала как лист, мелкою дрожью, и по всему лицу ее побежали судороги; *приподняла руку*, раскрыла было рот, но все-таки *не вскрикнула* и медленно, задом, *стала отодвигаться от него в угол*, пристально, в упор, смотря на него. [...] *Он бросился на нее с топором*; губы ее перекошились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь пугаться [...]. Она только чуть-чуть *приподняла* свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно *протянула ее* к нему *вперед, как бы отстраняя его*” (65).

²⁵⁹ Ld.: „Удар пришелся в самое темя [...]. Она *вскрикнула*, но очень *слабо*, и вдруг вся осела к полу, хотя и успела еще *поднять обе руки* к голове. В одной руке *еще продолжала держать «заклад»*. Тут он изо всей силы *ударил раз и другой*, вся обухом, и вся по темени. [...] телу повалилось навзничь. Он [...] дал упасть, и тотчас же нагнулся к ее лицу; она была уже мертвая” (63).

baltával *közeledő* Raszkolnyikov magában csak *gyermeknek* minősít, *némán*, ijedten mereszti rá a szemét, és sírásra görbülő szájjal lassan *hátrálni kezd*. Feltételezésünket, miszerint Raszkolnyikov minősíti gyermeknek Lizavetát, és az elbeszélő csak ezt a minősítést erősíti meg, az a jelenet támasztja alá a regényben, amikor a főhős a gyilkosság megvallásakor (ld.: „Hát tudja ki ölte meg [Lizavetát]?”) a történésekre reflektálva, Szonya arcát Lizaveta gyermeki vonásaihoz hasonlítja²⁶⁰ (ld.: „egészen úgy, mint a kicsi *gyerek*”; 482, 315). A fenti idézetből kiviláglik, hogy Lizaveta szinte *kiszolgáltatottan* adja meg magát a lesújtó fejsze élének, bizonytalan mozdulataiban alig-alig lehet következtetni a *védekezés* gesztusára. A zsémbes *öregasszony* alakmegjelenítéséből ezzel szemben teljesen hiányzik az *ártatlanság* és a *gyermeki szelídség* motívuma, ő még az utolsó pillanatban is *védekezve* szorongatja felemelt kezében a zálogot.²⁶¹ A két leírás a *hátráló gyermek* vs. *kezeit felemelő vénasszony* oppozíció

²⁶⁰ A hasonmásság kritikátörténetének vizsgálatok Kovács Árpád Meier, Gacsev, Toporov és Szirkín munkáira hivatkozva rámutat Raszkolnyikov nevének (ld.: *Родион*) és Lizaveta jellemvonásainak a szöveges megformálás útján kimutatható összecsengésére (ld.: *робкий : робенок : работа : родная : уродливая : рост*), ahol a lány alakját kódoló paradigmát, a kutatás névumaként, Raszkolnyikov „próbájának” („*проба*”) felelteti meg a költői jelentésvilágban, Ковач 1994: 155. A Lizaveta–Szonya–Raszkolnyikov alakpárhuzam kibontásáról ld. még Uő. 1994: 156–158. Raszkolnyikov részéről Lizaveta alakjának felidézését Nyikolaj Csirkov Szvidrigajlovnak a vízbe fülő, öngyilkos kislányra való visszaemlékezésével állítja párhuzamba, és azokkal a jelenetekkel is, melyekben a haldokló Marmeladov előtt feltűnik Szonya alakja, illetve Katyerina Ivanovna szintén Szonya előtt, a lány szobájában hal meg, Чирков 1969, Uő. (Chirkov) 1974: 69.

²⁶¹ Véleményünk szerint a szövegben erősen motivált az a tény, hogy a *zálog* Aljona Ivanovna markában marad. Az *öregasszonyhoz* elválaszthatatlanul kötődő ismertetőjegy (szemantikai motívum) a megélhetés és az életben maradás nélkülözhetetlen forrása, nemcsak a biztos jövedelemre, a „kenyérkeresetre” utal, de az asszony élőködő magatartására is. Raszkolnyikov alakértelmezése felől viszont a *zálog* amellet, hogy a remélt anyagi boldogulás eszköze, mely az egzisztenciális, szociális, családi és társadalmi nehézségek elől kiutat kereső főhős problémáit testesíti meg tárgyiassult formában, egy másik síkon lelkének hiányt pótló, elválaszthatatlan része (vő.: apai örökségből származó óra, Dunya gyűrűje). Így talán már sejthető, hogy az uzsorás vénasszony halálának pillanata nem csupán a sors játéka a szövegben, hiszen Aljona Ivanovné éppen akkor éri a végzetes csapás, amikor a Raszkolnyikov által ezüst cigarettatárcának álcázott zálog csomójának kioldásával bajlódik. A hamis csomag átvételével az élőködő vénasszony lételeme foszlak semmivé: nemcsak anyagi forrása apad el, de a lelkét kicsinyített formában visszatükröző attribútum (a „zálog”) is eltűnik – a *keresztben* átkötött fadarab mint tárgyi kellék kizárólag készítőjéhez, Raszkolnyikovhoz tartozik, és az ő feltámadására utal előre. A sietősen eszkábált csomagocska „eladása” ugyanakkor a főhős bukását is megcélozza, úgy, hogy mintegy előre utaló jelként mozgósítja Aljona Ivanovna megőlésének eseménysorában (történetében) a *kereszttség* elvesztésének történetét („történet a történetben”): „Most észrevett egy zsinórt a halott nyakán, [...] de [...] mégis *elvágt*a anélkül, hogy a baltával a testet érintse [...] Két *kereszt* is lógott a zsinóron [...] a két *keresztet* a vénasszony mellére *dobta*.” A *kereszt* motívum tematikus megjelenéséről és további funkciójáról a *Bűn és bűnhődésben* ld. a disszertáció korábbi, II. fejezetében idevonatkozó részeket.

Emlékezzünk rá, hogy a gyilkosság tükörjelenetét képező próbaút során Raszkolnyikov szintén zálogot visz az uzsorásasszonyhoz, egy ezüstórát kíván nála letétbe helyezni. Azzal, hogy a halott édesapa után megmaradó egyetlen tárgyat zálogba helyezi, a főhős nemcsak az édesapa emlékét „ajándékozza oda” az

kibontásával úgy kettőzi meg Raszkolnyikov támadásának gesztusát, hogy az áldozatok viselkedéséből következően (téma)ellentétként állítja szembe a *védekezés hiánya* és a *védekezés* cselekménymotívumokat. Ez pedig azért nagyon fontos, mert a *védekezés hiánya* motívum vezet el annak megértéséhez, miért kell Raszkolnyikov baltájának Lizaveta életét kioltania. Mivel a testvérpár, Lizaveta és Aljona Ivanovna hasonmásfigurájában az alakjegyek különösen változatos szimmetriaformái érvényesülnek – hiszen „inverzhasznosok” ők –, a fiatal leány alakjának mérlegetléséhez induljunk ki az öreg uzsorásasszony ismertebb figurájából, már csak azért is, mert sokkal látványosabb módon utal a gyilkosság elkövetésének okára.²⁶²

öregasszonynak, de éppen az örökségét: apja szellemét és fiára szálló lelkét, és ezzel együtt saját *gyermekiségét* adományozza el. A *gyermeklét, gyermekkor (gyermekiség) elvesztése* rendkívül fontos momentum a gyilkosság felé vezető úton, hiszen a főhős a másokkal való *együttérés* és a másoknak való *segítségnyújtás* képességét veszíti el ezzel. Azt, hogy Raszkolnyikov esetében a *gyermekiség* motívuma éppen az *együttérés* és *segítségnyújtás* motívumával fonódik össze, közvetlenül a gyilkosság előtt látott lovas álom tanúsítja, amelyben a hős kisfiúként minden erejét összeszedve próbálja megmenteni a kivénhedt kanca életét, ellentétben azzal, hogy felnőtteként egy öregasszony agyonütésére készül. A *gyermekiség elvesztése–elveszejtése* a *kereszt elvesztéséhez–elveszejtéséhez* hasonlóan a gyilkosság aktusában ismétlődik meg, akkor, amikor Raszkolnyikov a számára *gyermekként* megjelenő Lizavetát megöli. A fiatal leány alakjában tükröződő *gyermek* szemantikai motívumról a későbbiekben még szót ejtünk.

Visszatérve az apai örökséghez, észre kell vennünk, hogy az óra elárverezésével a főhős a számokkal mérhető időt „tekozolja el”, ezt jelzik időtlen barangolásai Pétervár utcáin, beteges rohamai, lázálmai és az odúban heverészve, sötét gondolatokkal eltöltött végtelen órák. Az értelmezésnek ebből a nézőpontjából Raszkolnyikov tehát nemcsak azért megy Aljona Ivanovnához, hogy az öregasszony megölésével a saját eladott lelkét (édesapja hagyatékát és a zálogba adott gyermeki „én”-jét) szabadítsa meg, de azért is, hogy visszaszerezze tőle az elrabolt időt, és életét a mitikus állapotot tükröző káoszából a kiszámítható rend útjára terelje vissza. Az óra elzálogosításától kezdődően a főhős számára a ciklikusan jelentkező rosszullétek jelzik az idő múlását.

Az édesapától megörökölt óra elzálogosítása a *mérhető idő* → *mitikus idő* motívumtranszformáció kerestül ugyanakkor rámutathat a fentiekben kívül a főhősnek a társadalmi normáktól való szabadulási vágyára, melynek részeként a poétika nyelvén e tett megjelöli a családi kötelékkel való szakítást is: „Más volt, amit meg kellett tudnom [...] át merem-e hágni a törvényt, vagy sem?” (493, 322). Ezt a jelentést erősíti Dunya már korábban zálogba juttatott gyűrűje. A családtagok személyes tárgyainak és a kereszttel átkötött csomagnak az elárverezése azon túl, hogy a *kereszt* motívumával szorosan összefonódik, nemcsak a *lélek*, azaz a belső *önazonosság elvesztésének* a történetébe ágyazódik bele közvetlenül, de azoknak a vizsgálóbíró (ld. a gyűrűt és az órát) illetőleg Szonya (ld. a keresztet) révén történő „megtalálása” szorosan illeszkedik immáron Raszkolnyikov új világlátásának, belső *önazonossága megtalálásának* a történetébe is.

²⁶² A szereplők térbeli mozgása is az „inverzhasznos” fogalomhasználatot húzza alá. Aljona *Ivanovna* tere a ház (mint Katyerina *Ivanovnáé*), Lizavetáé pedig Szonyához hasonlóan az utca – ld.: „folyton therben van”. S bár lakhelyük azonos, Raszkolnyikov az uzsorásasszonyhoz tett útjai folyamán mindig csak Aljona Ivanovnáat találja otthon. A főhős szemszögéből nézve ebből ered a sors játékának furcsa fintora, hiszen a két

Az előzmények a gyilkosság teóriájának párbeszéd formájában megnyilatkozó tükörjelenetéhez, egy diák és egy katonatiszt beszélgetéséhez vezetnek vissza. Raszkolnyikov éppen nyugtalanító – a kivénhedt, *gazdája kenyerét haszontalanul pusztító* kanca agyonveréséről szóló – álmából ébred, amikor fültanúja lesz az *ingyenélő, kártékony* zálogos asszonyról szóló eszmecserének. A hűga életét is sanyargató Aljona Ivanovna ugyanis abból él, hogy *emberi életekkel kereskedik*: uzsorakamataival a nekihevült diák szavai szerint „megmérgezi” (79, 54), az orosz szöveg szó szerinti jelentésében: „*megeszi, széttépi, szétrágja, szétszaggatja*”, illetve „megöli”²⁶³ mások életét (ld.: „она чужую жизнь заедает”; 54). A szókapcsolat kifejezősíkjaiból kikövetkeztethető jelentésréteget működteti az a cselekményelem, mely szerint Aljona Ivanovna léte még a saját hűgát is veszélyezteti: a diák említést tesz arról az esetről, amikor az öregasszony dühében úgy „megharapta” (79; „укусила”, 54) a róla gondoskodó Lizaveta ujját, hogy azt majdnem amputálni kellett. A katonatiszt és a diák beszélgetését közvetlenül megelőző álom kifejezősíkján – mely viszont már magának a gyilkosságnak a tükörjeleneteként értelmezhető – a székérvontatásra képtelen húszesztendő fákó Aljona Ivanovnához hasonlóan szintén olyan élősködővé, ingyenélővé lép elő, aki, ahogy azt részletesen kifejtettük a disszertáció IV. fejezetében, a társa „szívét rága” (68; „сердце надрывает”, 47), hiszen gazdája keservesen összekuporgatott „kenyerét eszi meg” (68; „даром хлеб ест”, 47).

Látható, hogy az uzsorásasszony és a gebe egymás tüköralakjait, hasonmásait adják ki úgy az alakjegyek kibontása (ld. mindketten „fakók”, azaz „szőkék”; vének; sovány „gebék”; nőnemű lények), mint az *ingyenélés (élősködés)* és az *életevés (emberölés)* szemantikai motívumok felsorakoztatása révén.²⁶⁴ (Vö.: Raszkolnyikov is édesanyja és Dunya kenyerét

testvér Aljona Ivanovna otthonában „véletlenül összetalálkozik”. Ekkor, a gyilkosság helyszínén mutatkozik meg a nővérek hasonmásalakja közötti legmélyebb különbség: az uzsorásasszony mozdulatlanságba dermedt teteme szemben áll Lizaveta remegő rezdüléseivel, néma gesztusaival, melyek a lét elvesztésének krízispontján éppen az élet kiteljesedett megélését közvetítik. A két testvér figurája közötti kontraszt csak a halál pillanatában egyenlítődik ki. Az inverzhasonmások kifejezésnél emlékezzünk Lotman meglátására, mely szerint a hasonmásalakokban a szimmetria felcserélődésének különösen változatos formái érvényesülnek, és ebből következően azoknak más-más természetű interpretációi lehetnek.

²⁶³ Ez utóbbi jelentéstartalomra szintén az orosz idézetben szereplő „заедает” ige mutat rá. A „megeszi” („заедает”) és a „megöli” („убивает”) jelentések összekapcsolását ld.: *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 200; vö.: *Orosz–magyar szótár* (szerk.: Hadrovics–Gáldi) 1951: 234.

²⁶⁴ Bizonyos szempontok alapján Szonya Marmeladova szintén tekinthető az öreg uzsorásasszony, a fakó (és Raszkolnyikov) hasonmásalakjának, hiszen az ő jegyeként is megjelenik az *élősködés* motívuma, amellet, hogy figurája a külső tulajdonságok révén szintén köthető a két fentebb említett szereplőéhez: „a haja is

fogyasztja az ínséges időkben összpórolt nyugdíj, illetve a nyugdíjra felvett kölcsön felélésével,²⁶⁵ s Marmeladov is ugyanezt teszi a félretett családi „vagyon” elherdálásakor.) Gondolatkifejtésünk hitelessége a fentiek mellett ugyanakkor megkívánja annak megállapítását, hogy Aljona Ivanovna és az ostorcsapások alatt kínlódó fakó azonosítása első látásra nagyon meglepő lehet, hiszen a gebe legfőképp *sajnáltni való áldozatként* jelenik meg az álomban, Aljona Ivanovnáról viszont nehezen lenne elmondható ugyanez. Az álmodó és az álomban a ló életéért tevőlegesen megküzdő gyermek Raszkolnyikov nézőpontjából ugyanis a magatehetetlenül hánykolódó parasztló semmi esetre sem jelenthet mások számára veszélyforrást, ilyenformán nem is azonosítható az uzorásasszony kártékony alakjával – sokkal inkább a „Dunyákra”, „Szonyákra”, „Lizavetákra” emlékeztető, *védelmezésre szoruló áldozat* szerepkörét tölti be.

E szembetűnőbb verzió szerint tehát az életéért küzdő parasztló *ártatlan, védelemre szoruló áldozatként* mutatkozik meg az álom cselekményvilágában, míg Aljona Ivanovna ellenszenves figurája Raszkolnyikov felfogásában a *bűnös, feláldozható áldozatot* testesíti meg. A regény szövegszemantikai vizsgálata az eseménymenetben megrajzolt alakbrázolással szemben viszont a fakót is és az uzorásnőt is az *élősködésből* eredő pusztítás jegyével ruhazza fel (vö. az ismert gondolattal: Mikolka élete szempontjából a fakó ingyen eszi kenyérét, ha nem képes munkájával visszafizetni létfenntartását), minek következtében ők a *támadók* (Raszkolnyikov, illetőleg Mikolka) hasonmásszerepkörében tűnnek fel, annak ellenére, hogy a cselekményes megjelenítésben valójában *erejüket vesztett áldozatok*. S bár egyikőjük sem semmisíti meg „egy csapásra” mások életét, hosszabb távon mégis olyan, az érintettek számára veszélyes ellenfelekké válnak, akik azzal követnek el bűnt, hogy életmódjukkal (létükkel) tönkreteszik (felmorzsolják, „felfalják”) környezetüket. Elmondható tehát, hogy az irodalmi szöveg értelmezésének ebből a nézőpontjából szintén értelmet nyer az életéért a végletekig küzdő parasztló halála.

halványszöke, az arca sovány és mindig sápadt” (23, vö.: „*белокуренькая, личико всегда бледненькое, худенькое*”, 17). Marmeladov elmondása szerint Katyerina Ivanovna azért minősíti Szonyát *élősködőnek*, mert „*bántani akart a szóval*” (23, vö.: „*сказано более ради оскорбления*”, 17) – ld.: „*Itt élősködöl [...]* velünk eszel, iszol, melegszel” (23; vö.: „*Живешь, дескать, ты, дармоедка, у нас, ешь и пьешь, и теплом пользуешься*”, 17). A szó *bántó éle* (ütése) a lelki megrázkódtatáson túl azonban fizikai sérülést okoz Szonyának, amikor azt tetté formálva átadja magát a férfiak „*üllegeinek*”. E gondolatra a későbbiekben még visszatérünk.

²⁶⁵ Vö. a gondolatot Raszkolnyikov saját tetteit bíráló-értelmező monológjával: „*És mi az, amit most csinálsz? Kifosztod őket. Hiszen azt a pénzt a szárubeles nyugdíjra veszik fel*” (56, 36).

Az értelmezésnek ezt az aspektusát erősítik a korábban már idézett párbeszédben az egyetemista szavai, aki szerint az uzorásasszonyhoz hasonló „hitvány”, „gonosz” „férgék”, azáltal, hogy mások élete árán élnek, *a létezéshez való jogot* veszik el, így haláluk nemcsak a közérdeket, de az egész emberiség javát szolgálná (79). E felismerés olyannyira közelíti a diák és a katonatiszt között zajló beszélgetést Raszkolnyikov nézeteihez, hogy azt a bahtyini meghatározás mentén a főhős belső monológjának dialogikus formában megfogalmazódó kivetüléseként értékelhetjük. Az eszmecsere ugyanis a Raszkolnyikovban polemizáló két hangot szólaltatja meg, mely abból a dilemmából fakad, hogy vajon a mások életét veszélyeztető öregasszonynak (vö. Mikolka fakójával) el kell-e pusztulnia, vagy mint minden élőlénynek, neki is joga van az élethez? Az álmodó és a beszélgetést hallgató főhős megítélése szerint ugyanis az ilyen „kártékony férgek” elpusztítása a hagyományos értelemben nem tekinthető büntetendő emberölésnek, hiszen élősködő életmódjukkal – ha nem is közvetlenül, de – maguk is gyilkossá válnak. Éppen ezért létük megszűnése jótéteményként könyvelhető el a világ előtt. Ez az oka annak, hogy Raszkolnyikov számára Aljona Ivanovna agyonütése egészen a Szonyának tett vallomásig inkább az *ártatlanok védelméért hozott áldozatnak* minősül, semmint *büntetendő emberölésnek*. Nem véletlen, hogy e felfogás ellenpólusa (a *büntetendő emberölés*) – a dilemma nyomatékosításaként – már a fenti beszélgetésben is szerepet játszik, hiszen a katonatiszttel folytatott vita azzal a nézőponttal zárul, mely szerint a diák személyesen nem szánná rá magát a mások életét kiszípolozó vénasszony megölésére. A regény egy másik pontján – immáron a gyilkosság végrehajtása után, de még az azt megelőzően megírt cikkhez kapcsolódóan – a főhős a kiválasztottról szóló vitában²⁶⁶ Porfirijnek szintén azt fejtegeti, hogy bár tartozzék az ember az „engedelmes, rendszerető, szaporodásra termett nyersanyaghoz” vagy a nem közönségesek törvényalkotó csoportjához, joga, *„egyforma joga van az élethez”* (306, 201). Ezt a másik nézőpontot, az *életben maradás*

²⁶⁶ A Porfirij és Raszkolnyikov között zajló „szellemi párbaj” tematikusan a diák és a katonatiszt beszélgetéséhez közelíthető, és a raszkolnyikovi dilemma kivetülését megformáló tükörjelenetnek feleltethető meg, de immáron nem az *előkészületek*, hanem a regény *bűnhődést* ábrázoló szakaszában.

Porfirij Petrovics alakjának értelmezésekor Lidia Ginzburg *О литературном герое (Az irodalmi hősről)* című munkájában rámutat, hogy a *Bűn és bűnhődés*ben a legmagasabb rendű erkölcsi kérdések strukturális rendszerében Porfirij az, aki tudatosan vezeti Raszkolnyikot a bűnért való vezekléshez és az ezt követő lelki újjászületéshez. Ugyanakkor a kutatónő véleménye szerint a detektívregény szabályai alapján Porfirij üldöző alakja nem választható el „alattomos és kegyetlen játékatól, a hőssel [Raszkolnyikovval] folytatott harcban betöltött démonikus funkciójától”, Ginzburg 1979: 40. Peeter Torop Porfirij keresztnevének megemlítésekor – görögül a „biborszínű” – szintén kitér a hős viselkedésében rejlő kettősség érzékeltetésére, melynek megértéséhez meglátása alapján Poncius Pilátus viselkedése ad kulcsot, Topon 1988: 94 és 2006: 519.

jogát próbálja meg érvényesíteni a magát gyermekként megformáló Raszkolnyikov is még a gyilkosság előtt látott álom eseményiségén, hiszen kétségbeesetten igyekszik *menteni*, illetve *megvédeni* az ütések alatt roskadozó kivénhedt (és az ő nézőpontja szerint *ártatlan*) gebe életét. Sőt, érdekes módon az álom előtt ugyanezt az álláspontot (*az élet védelmét*) képviseli tetteivel a felnőtt Raszkolnyikov akkor, amikor együtt érezve a kitaszított Marmeladovval, Katyerina Ivanovna várható ütlegei ellenére hazakiséri őt a kocsmából, és a saját megélhetésére küldött nyugdíj jelentős részét hátrahagyja a család nyomorúságának enyhítésére.²⁶⁷

A felsorolt példákban talán érzékelhető, hogy a baltacsapásra készülő, ugyanakkor az ütések áldozatait megsegítő Raszkolnyikov jelleme az *ölés* és a *védelmezés* alakjegyek kibontása révén szintén meghasad. Az ellentétes pólusú alakjegyek szétválasztása már a *bűncselekményre készülés* szakaszában lehetővé teszi a főhős figurájában a *támadó*, tehát az emberi életet veszélyeztető „*gyilkos*” és az esetekkel *együtt érző*, azaz a „*tettét előre megtagadó*” Raszkolnyikov megkülönböztetését. Kettősség, de másfajta kettősség fedezhető fel az öreg uzsorásasszony alakábrázolásában. Mint láthattuk, a gyilkosság elkövetését megelőző időszak alatt cselekedetei az *élősködés* és az *életevés* (tehát a *támadás*, és az *ölés*) motívumokkal írhatók le, a gyilkosság pillanataiban megrajzolt gesztusai viszont a *védekezés* motívumát mozgósítják: „*Kiáltott [...] két karját még volt ereje a feje fölé emelni, [...] akkor is fogta még a »zálogot«*” (93, 63). Ahogy tehát a főhős tetteiben az *élet elvételének* és az *élet védelmének* ellentmondó gesztusai fedezhetők fel, az öregasszony ártalmas cselekedeteit szintén e kettős szándék irányítja. Csakhogy míg Raszkolnyikov cselekedeteit a mások

²⁶⁷ Raszkolnyikov ekkor sem tesz egyebet, mint hogy a magát fáradt, agyonhajsolt gebeként azonosító Katyerina Ivanovná (az álomban látott fakót) segíti meg, és azt a Marmeladovot, aki ebbe a nyomorúságba hajszolta a feleségét (vö. Marmeladov alakját a lovát túlhajszólo gazda hasonmásfigurájával). Érdemes rámutatni azonban arra is, hogy Katyerina Ivanovna egy bizonyos nézőpontból tekintve szintén megjeleníthető a kocsis hasonmás-alakvariánsaként, hiszen ütlegeivel nemcsak férjét üldözi el, de átvitt értelemben Szonyát is az utcára hajtja, kitevé a lányt a férfiak további „ütlegeinek”, ld. például: „[Lebezatnyikov] maga is *közeledni próbált* Szonyecskához” (24). A „közeledni próbált” kifejezés orosz megjelölése szerint a férfi „*ütéssel*” szeretne közelebb kerülni a lányhoz, ld.: „[Лебезятников] сам добивался от Сонечки” (18). Katyerina Ivanovna azonban szintén feltűnik az ütések alatt szenvedő áldozat szerepkörében: hol a Marmeladovot megelőző férje veri őt, máskor pedig a Szonyához közeledő Lebezatnyikovtól szenved el sérelmeket: „mikor Lebezatnyikov úr emiatt megütötte, nem is annyira az ütleget, mint inkább a sérelem miatt ágyának esett” (20, vö.: „прибил ее за то господин Лебезятников”, 15); ld. továbbá Marmeladov elbeszélését: „Lebezatnyikov úr egy hónappal ezelőtt saját kezűleg *megverte* hitvestársamat” (18, vö.: „супругу мою собственоручно избил”, 14). E bemutatott sor

érdekében hozott *segítségnyújtás* motiválja, Aljona Ivanovna gesztusai – mind a *támadáskor*, mind a *védekezés*kor – csak és kizárólag öncélúak, ő a saját életét védi. Ez az oka annak, hogy alakjában a potenciálisan „ártatlan” áldozat figurája csak a gyilkosság pillanatában születik meg.

E gondolathoz kapcsolódik az a megfigyelésünk, amely szerint érdekes módon még magának a gyilkosságnak a kivitelezése alatt (az előkészítő mozzanatokban) is megnyilatkozik az öregasszony gyanakvó figurájában a *támadás* gesztusa: „A vénasszony éppen csak odapillantott a zálogra, de *tekintete már ismét a hivatlan vendég szemébe fúródott. Haragosan, firkészve, gyanakodva nézte*” (91, 62). Aljona Ivanovna „támadása” félelmet kelt a gyilkosságra készülő Raszkolnyikovban, sőt a néma „Lizavetákat” jellemző *szótlansága* már-már legyőzi őt: „Érezte, hogy *elveszíti a fejét*, valósággal *fél* tőle, annyira *fél*, hogy ha még egy pillanatig így néz rá, ilyen *szótlanul*, hát *itthagya, megszökik*” (91, 62). Az idézetekből világosan látható, miként cserélődnek fel a szerepek ez alatt a pár másodperc alatt: az öregasszony fegyverként ható némasága és gyanakvása a leendő gyilkosból védtelen áldozatot formál. Ahogy Aljona Ivanovna alakábrázolásában érzékelhetővé válik a *támadás* megmegújuló gesztusa a gyilkosságot megelőző pillanatokban, hasonló módon nyilatkozik meg a főhős pusztító szándéka a *bűncselekményre készülés* szakaszában, az álomban a lovát verő Mikolka és az őt ökölcsapásokkal visszatámadó gyermek Raszkolnyikov lesújtó kézmozdulatának megrajzolásával.

A diák és a katonatiszt között zajló beszélgetésnek és a „lovás” álom elemzésének a hozadékát összegezve kitűnik, hogy amíg az előző elméleti nézőpontból utal Aljona Ivanovna megölésének a *létfenntartásra* és az *életben maradásra* irányuló küzdelemként való értelmezhetőségére, addig Raszkolnyikov álma ugyanezt a gyakorlati megvalósítás mezején jeleníti meg. A két epizód sajátossága, hogy a gyilkosság *büntettként* vagy éppen *védekezésből indított áldozathozatalként* való megítélésének aspektusait még *előzményként* villantják elénk, mi több, a kettő egymáshoz való viszonyában bennefoglaltatik az a lehetőség, hogy fordított sorrendben végigjátsszák a gyilkosság megszületésének körülményeit: ötletből (teóriából) fiktív valóság kerekedik. Így e jelenetek – Dällenbach kifejezésével élve – olyan feldarabolt és a maguk együttesében előreutaló (prospektív) „kicsinyítő tükrökké” válnak, amelyek egymás mellé helyezése a valóságban elkövetett gyilkosságnak nemcsak bizonyos formájú cselekményes leképezését eredményezi (ld. az elvi lehetőségből tényleges emberölés lesz),

motivációs láncként történő feltárását az *együttérés* és az *ítés* egymásra ható következményeinek a

hanem ezen keresztül a szöveg egy jól körülhatárolt értelemben a gyilkosság szemantikai mását kínálja jóval azelőtt, hogy az megtörténne a regényben. Értjük ezalatt a két jelenet együttesében a nézőpontok megvasadását, amely az *ölés jogának*, illetve *jogtalanságának* kérdését (ld. a beszélgetés jelenetét) az álombeli fakó kettős megítélhetőségének poétikai kidolgozására vetíti: ld. a fakót mint *sajnáltnivaló áldozatot*, és ld. a fakót, mint aki *áldozattá teszi* Mikolkát (*élősködés*). Így ezeknek az „előreutaló (prospektív) kicsinyítő tükrök”-nek szerepe van tehát abban, hogy elvezessenek a gyilkosság megkettőződéséhez, és az áldozatok elágaztatott interpretációján keresztül a bűnelkövetésnek a diák és a katonatiszt beszélgetésében, valamint a raszkolnyikovi dilemmában fogant kétirányú megítéléséhez.

Látható tehát, hogy a gyilkosságban részt vevő Raszkolnyikov és Aljona Ivanovna, valamint az álomban küzdő gebe, Mikolka és a gyermek Raszkolnyikov hasonmásalakját a *pusztítás–támadás* motívumpár köti össze. Mégis jelentős módon árnyalja eme alakokat az adott pillanatokhoz kötődően a *védekezés (önvédelem)* illetve a *védelmzés (mások megsegítésének)* terén felmutatható gesztusok és tettek jelenléte illetve hiánya, melyek közül az első mindegyik szereplő bizonyos fokú „halálához” vezet. A főhős azért válik életképtelenné (*az élet megijjtására képtelenné*), mert nem tud beilleszkedni a társadalmi elvárások rendszerébe,²⁶⁸ és a nélkülözésben *kiszolgáltatottá* válik, alkalmatlanná arra, hogy

felderítésével, ld.: Kpoo 1994: 431–442.

²⁶⁸ Raszkolnyikovval szemben Aljona Ivanovnáat *az élet megijjtásának képessége* jellemzi, még halála után is, mely alakjegy tematikus kibontása először a haldokló, a végtelenig kitaró öreg gebe figurájához kötődően jelenik meg a *Bűn és bűnhődés*-ben. A már meghalt uzorásasszony alakjának a főhős álmaiból, lázas képzelgéséből ismert továbbélését, e jelenetekben ismételten visszatérő, váratlan feltámadását közvetlenül a gyilkosság elkövetése utáni pillanatok is előkészítik. Gondoljunk arra, hogy a baltacsapások után Raszkolnyikov még mindig kételkedik áldozata elpusztításának sikerében: „most egy új, nyugtalanító gondolat villan át rajta, hogy az öregasszony *talán nem is halt meg, felelmezhet*” (94, 63–64). A főhős tehát visszatér a hátrahagyott testhez, hogy ismét leszámoljon az uzorásasszonnyal: „Othagyott kulcsot, fiókot, és szaladt vissza a holttesthez, *ráemelte a baltát*, de nem sújtott le. Semmi kétség – halott” (94, 63–64). Raszkolnyikovat azonban még ekkor sem győzi meg a meggyilkolt öregasszony látványa, amelyet, figyeljük csak meg, a főhősnek immáron az elpusztított áldozattal való egyre közelebbi kapcsolatfelvétele jelez a cselekménymenetben: „*Lehajolt, újra megnézte közelről*, és tisztán látta, hogy a koponya szét van zúzva, [...]. Előbb *meg akarta tapogatni*, de visszahúzta a kezét, hiszen *anélkül is látni*” (94, 64).

Az idézetekből látható, hogy a főhős viselkedésmódja: a *bizalmatlanság* és a *gyanakvás* érdekes módon a zálogosasszony jellemvonásait, távolságtartó, kételkedő, kutakodó magatartását tükrözi vissza. A gyilkosság jelenetét vessük össze a zálog átadásának pillanatával: „*Haragosan, fűrkészve, gyanakodva nézte*. Raszkolnyikovnak már-már úgy rémlett, hogy *csúfondáros mosolyt* lát a szemében, mintha máris mindent tudna” (91, 62). A citátumokból ugyanakkor az is érzékelhető, hogy Raszkolnyikov kételye, mely a főhős belső

megvédje magát Aljona Ivanovna élőködő uzsorakamataitól (átvitt értelemben a világ támadásaival szemben). Az élet megújításának képtelenségét támasztja alá Raszkolnyikovnak a gyilkosságot értelmező felkiáltása: „Egy csapással *agyonütöttem magamat* akkor, úgyhogy sose támadok fel többet!” (493, 322). A gyilkosságra reflektáló mondatok lehetőséget nyújtanak arra is, hogy Aljona Ivanovna megölését Raszkolnyikov „öngyilkosságként” tegyék számba vehetővé. Az élet megújításának ez a fajta, az öngyilkossággal egyenértékű képtelensége a főhős alakmásának, Szvidrigajlovnak az életútjában köszön vissza, aki éppen azon bokrok alatt leli halálát, melyek alatt a zálogos asszony elpusztítására készül Raszkolnyikov lát álmat a halálra ítélt fakóról. Másfelől viszont az uzsorásasszony részéről a kuporgatás²⁶⁹, amivel mások életét teszi tönkre, a kanca *élőködéséhez* hasonlóan az ő saját

gondolatvilágának része, a halott öregasszonyt az *élet*, illetőleg az *életben maradás* jegyével ruhazza fel már közvetlenül a gyilkosság elkövetése utáni pillanatokban, szemben azzal, hogy a tekintete, szeme a reális valóságot, Aljona Ivanovna tényleges, végleges halálát közvetíti számára. (Vö. a *nézés* motívumnak a valóság megélését közvetítő szerepével Nyekraszov *Az időjárásról* című költeményében a lírai „én”-hez, és a lovas álomban a kislíru alakábrázolásához kötöten.) A valóság észlelésének ez a torz gondolatokban és a kutakodó nézés jegyében megformálódó ambivalens kettőssége, mely a lázalmok, a lázas képzelgések, illetve a feleszmélés, a kristálytisza észlelés ellentétén nyugszik, visszatükrözi Raszkolnyikov alakjának hasadását. A lázalmokkal torzított ábrázolás a főhősnek egyértelműen az ölest elkövető, majd a bűnhődést átélő „én”-je megrajzolásához kapcsolódik szorosan, míg a „tisztánlátás”, a reális észlelés inkább az együttérzést, részvétet felmutató alakvariáns jegyeként épül ki a regényben.

Az életben az *élőködés*, a halálban pedig a *feltámadás* és az *élet megújításának képessége* mellett Aljona Ivanovna alakjához e motívumok transzformációjaként a Raszkolnyikovon uralkodó *csúfondáros nevetés*, *kinevetés* jegy is hozzárendelődik, melyet majd főként a gyilkosságot visszaidéző, az öregasszonyt megelevenítő álom fog részletesen kibontani a regényben, az uzsorásasszony alakját megidézve. Így tehát halála együtt jár azzal, hogy Raszkolnyikovban ismét és ismét újjászületik ellenszenves figurája. Az uzsorásasszony feleszmélésének, feltámadásának a lehetlensége a főhős számára csak a büntett megvallása után, a valóság kitzisztult észlelésekor válik megkérdőjelezhetetlen bizonyossággá, elfogadott ténnyé. Az interpretáció e nézőpontjából tekintve tehát Raszkolnyikov a *bizonytalanságból* eredően stíjt le újra és újra áldozatára, nem pedig azért, mert Aljona Ivanovna fizikai állapota ezt indokolta teszi. Az *öregasszony ellenállása*, *szívóssága* és *életben maradási* képessége olyan adottság, amely csak és kizárólag a főhős tudatában létezik. Ez az a pont tehát, ahol Aljona Ivanovna alakja világosan elválik a lovas álom fakójától, hiszen míg a szívós kitartás és életben maradás ez utóbbinál valós tényként nyilvánul meg (az álom fiktív világán belül), addig az uzsorásasszonynál ugyanez a fantázia leleménye (a regény valóságvilágában).

²⁶⁹ A fukar uzsorásasszony alakjához a *kincs* motívuma is hozzárendelhető, hiszen kulcsra zárható ládájában megannyi nagy értékű zálogot: arany- és ezüsttárgyakat őriz. A *kincs* és a *kincskeresés* motívum kibontását a *Bűn és bűnhődésben* és Raszkolnyikov álmaihoz kötöten Jahl Katrin végezte el a már idézett tanulmányában, ЯХЛ 1998: 55–100. A *kincs* motívum és a vele ellentétes *kuporgatás/fukarság* téma értelmezését Horváth Géza már idézett könyvében követhetjük nyomon, többek között *A kamasz* és *A félkegyelmű* című

életének védelme helyett annak kioltásához vezet. Aljona Ivanovna halála egy olyan világ elpusztítását jelöli ki Raskolnyikov számára, amely, nézete szerint, a gyengék védelme helyett azok elnyomásával biztosítaná a létfenntartáshoz való jogot. Aljona Ivanovnáknak a Raskolnyikovval vívott néma párbaja az álomban látott gazda és a gebe összecsapásához hasonlóan mégis olyan küzdelemként értelmezhető, amely mindkét fél oldaláról, úgy az áldozatok, mint a támadók (a „gyilkosok”) részéről az élet megtartásáért: az *életben maradásért, a létfenntartásért, illetve a túlélésért* folyik.

Az *életben maradás jogának megsértése* Raskolnyikov Porfirijnak kifejtett elmélete szerint viszont bűnhődéssel jár együtt, a gyilkos akár *életével is fizethet tettéért*: „a tömeg [...] lefejezi vagy felakasztja őket, [...] van, aki önnönmagát vesszőzi meg, a nyilvános vezeklés különféle módjait szabja ki magára, [...] van Szibéria, börtön, vizsgálóbíró, kényszermunka” (307, 310). Az elmondottak ismeretében nem lehet kétséges, hogy az uzorásasszony, Raskolnyikov, a gebe és Micolka átlépik ezt a határt, az áldozatok másik csoportjából Lizavetát személyre véve pedig arra mutathatunk rá, hogy a lány egy bizonyos nézőpontból tekintve szintén az életben maradás jogát sérti meg, amikor Szonyához²⁷⁰ (és Dunyához²⁷¹) hasonlóan feláldozza magát mások boldogulásának érdekében. Nem csak néjze zaklatásait tűri szófogadó alázattal – *nem védekezik* még akkor sem, amikor az megharapja az ujját, vagy éppen „üti-veri” (77, 53) –, ugyanúgy bizonyul engedékenynek a lány a férfiak *közeledése*kor is: „Csendes, szelíd, *engedékeny* teremtés, mindenben *engedékeny*” (78, 54).

Emlékezzünk rá, hogy ugyanez az *engedékenység, a védekezés hiánya* jellemzi Lizavetát Raskolnyikov támadásával szemben: „*nem kiáltott, lassan hátrált, a sarokba húzódott előle*” (96, 65). A lány *kiszolgáltatottsága* tehát annak a fajta *bűnösségnek* a gondolatát mozgósítja, amely az emberi *élet hiábavaló feláldozásán* nyugszik. E nézőpont a gyilkosság pillanatában

Dosztojevszkij-művek, valamint a puskini, krilovi pretextusok elemzése során, S. Horváth 2002: 128–137, 154–177.

²⁷⁰ A bárcát kiváltó Szonya szintén *védekezés nélkül* adja át életét másoknak, *kiszolgáltatottan* tűrve a sors akaratát: „Hát akkor? Talán mégis elszánjam magam arra, Katyerina Ivanovna?” (23, 17). Szonya áldozathozatalát vö. Lizaveta önfeláldozó életmódjával, melyre a későbbiekben még visszatérünk: „éjjel-nappal dolgozik a néjzére” (78, 53).

²⁷¹ Dunya önfeláldozását kiválóan érzékeltetik Raskolnyikov szavai: „A testvéréért, anyjáért *eladja* magát, *mindent* kész odaadni! [...] a jó cél érdekében [...] Luzsin úr törvényes ágyasa!” (54, 37). Ugyanakkor nővere *önzetlen áldozathozatalát* Raskolnyikov szavai az *élősködés* motívumába, az *élősködő áldozathozatalba* fordítják át: „Megérti, [...] hogy a Luzsinék tisztasága pontosan ugyanaz, mint a Szonyecskaké, sőt talán még rosszabb, még aljasabb és undorítóbb, mert hiszen kegyed, Dunyecska, mégis *bizonyos jólétre számít*, míg ott a pusztá éhhalálról van szó” (55, 38).

természetesen nem tartozik Raszkolnyikovhoz, a felismerés csak jóval később, Szonya teteteinek megítélésekor tudatosan a hősből: „Mert *igen nagy bűnös vagy*, az igaz [...], *kivált azért nagy a bűnöd*, mert *haszontalanul áldoztad fel és dobtad oda magadat*” (379, 247). Raszkolnyikov megítélésében Szonya bűnösségét tovább fokozza az a sejtélem, amely szerint a lány maga is érzi, hogy önfeláldozása hiábavaló – vö.: „és *magad is tudod* (csak a szemedet kell kinyitni), hogy senkinek sem használj ezzel, senkit semmitől meg nem mentesz?” (379, 247). A hős illetékességi szintjén tehát első ízben válik verbális úton értelmezés tárgyává Szonya kettős jelleme: „hogyan fér össze benned ez a gyalázat, aljasság egészen ellentétes, szent érzésekkel?” (379, 247). Az idézetek egymás mellett való szerepeltetése felfedezhetővé teszi, miként jut el Raszkolnyikov a gyilkosság elkövetése után oda, hogy Szonya jellemének és teteteinek beható tanulmányozásán keresztül Lizaveta ártatlan, szelíd alakjához is odarendelje a bűnösség jegyét a másokért hozott felesleges áldozat miatt. Ez az *önvédelem hiányából fakadó bűnösség* azonban még a főhős szemszögéből nézve sem azonos Aljona Ivanovna *élősködésének* elítélésével, hiszen az áldozatvállalásból kizárólag az életéről lemondó Lizavetának, illetve Szonyának származik kára. Mégis felmerül a kérdés, hogy vajon mi az a különbség Lizaveta és Szonya hasonmásalakjában, mely miatt az egyik leány elveszíti az élet megtartásának jogát, és halálra van ítélve, míg a másik abban a „kitüntetésben” részesül, hogy Raszkolnyikov mellett élheti le az életét?

Induljunk ki abból a már említett fontos információból, amely szerint Lizaveta, Szonyához hasonlóan, engedékenynek, sőt túlzottan engedékenynek mutatkozik a férfiak közeledésével szemben, ennek következményeként a diák elbeszélése szerint „minduntalan *teherben van...*” (78, vö.: „Лизавета поминутно была *беременна...*”, 54).²⁷² A lány *terhessége* cselekményes szinten ahhoz a raszkolnyikovi álomból már jól ismert fakóhoz teszi őt hasonlatossá, aki nem képes arra, hogy a mások által rárakott terhet elvontassa: „Láttam már

²⁷² Boros Lili idézett tanulmányában rámutat arra, hogy Lizaveta terhességének motívuma a regény kézirat változatában tételesen ki van bontva, Boros 2004: 212. A lánynak már van egy gyermeke, Szaszja, aki Bakovintól született, és mind Szonyával, mind pedig Raszkolnyikovval kapcsolatba kerül. Dosztojevskij kéziratának szövege Lizavetát hathónapos várandós anyának ábrázolja a baltával való lejtűtás pillanatában, ekképp a főhős alakja, ahogy Boros Lili is utal rá, valóban értelmezhető háromszoros gyilkosként: „megölték a *terhesét*” (saját nyersford., Sz. A.; vö.: „А убили *беременную*”, 64). Az idézet közvetlen folytatásaként kiviláglik, hogy bár a terhes hősnőt Raszkolnyikov veri agyon, mások, és köztük nővére is, szintén egyfolytában ütök-verik, tekintet nélkül várandós állapotára: „*a semmiért verték*, hiszen aki akart, az szitkozódhatott felette [rossz kedvét tölthette rajta]” (saját nyersford., Sz. A.; vö.: „*нипочем били*, ведь над нею кто захотел, тот наругался”, 64);

ilyet! Ezzel a rossz kis kancával ekkora *terhet* húzat!” (69; vö.: „Видано ль, чтобы така лошаденка таку *поклажу* везла”, 48). E gondolat a „lovás” álom kifejezéssikján a pretextusból is ismert „nyomorék-ló” *tehetetlenségének*, *erőtlenységének* motívumváltozatát mozgósítja Ny. A. Nyekraszov *Időjárás* versciklusának *Alkonyatig* című költeményéből: „*Erőlködik a nyomorék-ló / Erejét meghaladó terhet* vontatva” (vö.: „*Надрывается* лошадь-калека / *Непосильную ношу* влача”, 220). Az ostorcsapások alatt kínlódo, terhétől a halál pillanatában megváló ló alakja a gyilkosság előtt látott álomból motivikusan Lizavetára rímeltethető rá, aki az őt ért baltacsapás hatására kezében szorongatott batyuját (terhét, ld.: „узел”) a földre ejti.²⁷³ Lizaveta batyuja, amelyben a foltozásra váró fehérműt gyűjti össze a lány, nemcsak a mások által ráaggatott terhet szimbolizálja, de az elszakadt fehérmű jelképesen a „magára nagyon tiszta” (78) Lizaveta „tisztátalan” életvitelére is utalhat. Ahogy arra Boros Lili rámutat tanulmányában, a fehérművel teletömött batyu formája a megtermékenyített anyaméh látványát hívja elő, és míg a rajta lévő csomó jelképesen Lizaveta megszakadt terhességeit jelezheti, a lány életét kitöltő foltvarró tevékenység, véleményünk szerint, az elvesztett becsület, a tisztaság helyreállítását asszociálhatja. Lizaveta várandóssága (terhessége, ld.: „*бремя*”²⁷⁴) szemantikailag ugyanis a lovas álomban és a költeményben

vö.: „Az öregasszony őt *terhesen ütötte-verte*. Én magam láttam. *Terhes, hathónapos terhes*”, saját nyersford., Sz. A.; vö.: „Е старуха *беременную колотила*. Я сам видел. *Беременная, беременная шестой*” (64).

²⁷³ Lizaveta batyujára, mint a megterhelést (a terhet) és a terhességet kifejező attribútum elemzésére Boros Lili szintén kitér tanulmányában, Boros 2004: 194–217. A szerző gondolatkifejtése inspirálta írásunkban a *batyu* motívumának a *teherrel*, s idetartozóan az erejüket megfeszítőlovak tehervontató képességének a vizsgálatával való összekötését. Míg disszertációnk Lizaveta figuráját a „kicsinyítő tükör”, a „szöveg a szövegben” és a hasonmásalakok strukturájának elméleti oldaláról és az elemzés gyakorlatában vizsgálja, Boros Lili tanulmányának módszertani kiindulópontja ettől eltérő, bár az alakosztályozást és a kutatási eredményeket tekintve a tanulmány szerzője rokon eredményeket mutat fel. Lizaveta alakjának értelmezhetőségét igyekszik egy másik problémakörbe vonni: elsődlegesen a Karamzin *Szegény Liza* című művéhez kapcsolódó orosz irodalmi tradíció révén, amely a Liza nevű irodalmi hősök poétikai státusát nagymértékben meghatározza, másodsorban pedig e vizsgálati szempontból és a névadás poétikájából kiindulva a bibliai pretextusok, s bennük a Lizaveta figurájának interpretációját érintő motívumok felderítésével.

Jahl Katrin Lizaveta batyuját („узел”) a gordiuszi csomó metaforájához vezeti vissza. Az asszociációt tanulmánya szerint Dosztojevskij szövege úgy működtet, hogy a *vágás* („*рубить*”) aktusát az „узел” („batyu”, „csomó”) tárgyával köti össze, ezáltal állítható párhuzamba Raszkolnyikov gyilkossága a gordiuszi csomó megoldásával, Яхл 1998: 93.

²⁷⁴ A *tehertől való megszabadulás* motívuma nemcsak a terhét elvető Lizaveta halálát, majd feltámasztását idézi fel a regényből, de az álom fakója mellett a Nyekraszov-költeményből ismert parasztlóét is, amely megújuló erejével képes a megtraktott szeker elvontatására. E gondolatot érdemes összevetni az álomból felébredő Raszkolnyikov megkönnyebbülését leíró sorokkal, melyekben a *teher* a gyilkosság végrehajtására vonatkozik:

felbukkanó „teher” szóhoz (ld.: „поклажа”, „ноша”)²⁷⁵ köthető, és ahhoz a *Bűn és bűnhődés*ben témamotívummá váló cselekményelemhez, amely a „kibirás”, *kitartás*on (ld.: „вынести”) keresztül az *életben maradás* képességét jelöli meg.²⁷⁶ Ez utóbbi jelentés figyelembevételével elmondható, hogy Lizaveta terhessége a várandósság kibírásának (ld.: „вынести”) képtelenségére, avagy a megfogant gyermekek megőrzésének alkalmatlanságára mutat rá.

A gondolkifejtésünkől fakadó következtetéseket összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy a *Bűn és bűnhődés*ben a Lizavetának az alakját megszemélyesítő tárgyi tartozék (ld.: a batyu) földre ejtése a gyilkosság pillanatában nemcsak a védekezés nélküli leány tehetetlenségére hívja fel a figyelmet, de arra is, hogy a batyu tulajdonosa úgy szabadul meg e

„Úgy érezte, *ledobta* az iszonyú *terhet*, amely olyan régen nyomja” (73, vö.: „Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя, давившее его так долго”, 50). Az idézetből kitűnik, hogy Raszkolnyikov „terhe” („бремя”) az orosz kifejezés tanúsága szerint Lizaveta „terhességének” („беременная”) a jelentéskörét mozgósítja, így a két alak hasonmását, egymásban való tükröződését a poétikai anyag nyelvi megformálása is alátámasztja a regényben.

Lizaveta alakértelmezéséhez érdemes még felidézni Kovács Árpád *Почему лицо Сони Мармеладовой узловатое? (Miért szögletes Szonya Marmeladova arca?)* című tanulmányának azt a gondolatát, mely szerint a minduntalan teherben lévő Lizaveta a gyilkosság pillanatában, mint véletlen áldozat, elveszti ezt a karakterjegyet. A kutató szerint Lizavetának a funkciója abban rejlik, hogy majd a gyilkosság megvallásának pillanatában Szonya alakjában és gesztusaiban újfent testet öltő alakja Raszkolnyikovot a kettős felismerés útjára terelje. Szonya félénk, gyermekien szelíd gesztusai és szögletes, Lizavetára emlékeztető sápadt arca egyfelől emlékeztik a főhőst a gyilkosság elkövetésének tényére és arra, hogy magát gyilkosként azonosítsa, másfelől pedig arra készítetik Raszkolnyikovot, hogy e mozzulatokban és ebben az arcban ne csak Lizavetát azonosítsa áldozatként, hanem saját magát is. Lizaveta terhességének megszakításával a gyilkosság pillanatában Kovács Árpád szerint tehát nemcsak a halál aktusa realizálódik, de létrejön a születés is Raszkolnyikov újjaszülése és eszmélése révén. Erre utal egyrészt a főhős kereszt- és becenevében megformált „születés” („род”, ld. „Родион”, „Родя”) tő, másrészt pedig a Szonyának tett beismerés pillanatát követően a főhős arcvonásainak részletes ábrázolása, melyben a véletlen áldozatoknak, Szonyának és Lizavetának az arckifejezése tükröződik vissza, Kovács 1994c: 154–155.

²⁷⁵ Vö.: Фасмер 1964: 155. A Lizaveta terhességét jelölő *бремя* motívumvariánsait és a szó alakváltozatait az alábbi módon írhatjuk le: a lovas álomban a fakó terhe, ahogy említettük: „поклажа”, a gyermek Raszkolnyikov ott felidéződő emlékeiben: „воз”, a Nyekraszov-versben a nyomorék ló „ноша”-val küzd, a felébredéskor Raszkolnyikov a gyilkosságot jelöli meg tehernek: „бремя”-nak, míg az ölés tényleges bekövetkeztekor az „узел”, a Lizaveta megterheltségét szimbolizáló és etimológiailag is kifejező „batyu” esik a földre.

²⁷⁶ A *kibirás* témamotívum, ahogy elemzésünk során már többször hivatkoztunk rá, nemcsak az ostorcsapásoknak ellenálló gebe, de a fakó segítségére rohanó gyermek, valamint a borzalmas álomból kiáltással felébredő, majd még a gyilkosságra készülő felnőtt Raszkolnyikov alakkibontásában is megjelenik, kapcsolódva az *életben maradás* témakifejtéséhez.

világi terheitől, mint ahogyan leendő gyermekeitől vesz búcsút. Az ártatlan leány védekező mozdulatainak hiánya, amelyhez nem társul az élet megőrzésére törekvés határozott gesztusa, Raszkolnyikov második gyilkosságában (az első hasonmáspárjában) Lizaveta alakértelmezését kettőzi meg. Egyfelől az *önfeláldozás hiábavalóságára* mutat rá, bűnként kommentálva az élet „elkötvyetyélését”, másfelől viszont *mások életének megtámadását*, az Aljona Ivanovnáat jellemző *pusztítás* motívumát mozgósítja. A költői jelentésvilágban tehát az *élet elpusztítása*, illetve az *élet megtartása képtelenségének* gondolatán keresztül válik egyé Lizaveta ártatlannak tűnő alakja nővére elnyomó természetével. A két testvér tükörfigurájának összeilleszthetőségében rejlik az a poétikai szinten kimutatható motiváció, amely okán Raszkolnyikov baltája az uzsorásasszonyé mellett Lizaveta életét is kioltja,²⁷⁷ míg Szonya önfeláldozásából a hős úgy merít, hogy a lány szeretetén keresztül hagyja magát ismét bekapcsolódni az élet áramába.²⁷⁸

Az *áldozatiság* és *áldozathozatal* kérdéskörének interpretációját azért fontos Lizaveta tragikusan bekövetkező halála felől összegeznünk, mert a lány alakbrázolásában rejlik ellentétes jelentéstartalmak kibontása teszi lehetővé a gyilkosságnak a poétikai világban való kettős értelmezhetőségét. Az áldozathozatal szerepe szerint egyfelől a szereplők *túlélésének* lehetőségét biztosítja a *Bűn és bűnhődésben* (ld. *életet mentő segítségnyújtás*), másrészt pedig az *életrevalóság hiányát* példázva a hősöknek az önpusztításból eredő katartikus „halálát”²⁷⁹ készíti elő (vö.: *életre törés*). Ennek megfelelően Raszkolnyikov saját két hasonmása életét

²⁷⁷ Mivel Lizaveta a műben „gyermeknek” minősül, e szövegolvasat felől érthetővé válik, hogy a regény végleges változatának cselekményvilágában miért nem adhat gyermeknek életet a lány. A *szaporodásra való képtelenség* viszont Raszkolnyikov teóriájához vezet el bennünket, hiszen ott ez a tulajdonság csak a „kiválasztottakat” illeti meg, míg a „közönségesek” csoportja képviseli a „szaporodásra képes nyersanyagot” (301–311). A Lizavetához hasonló szelíd teremtéseket Raszkolnyikov utolsó, a húsvéti feltámadás idején látott álma mutatja be, ahol a pusztító járványban az egymást ütő, harapó, felfaló emberek közül éppen a *némák*, a *csendesek* maradnak életben – ők a kiválasztottak, és ezért ők gondoskodhatnak a világ megmentéséről, amely a *szelíd, néma segítségnyújtás szaporításával* maradhat fenn. Ez az utolsó álom tehát a „kicsinyítő tükörnek” azt a szerepét tölti be Dosztojevskij regényében, mely a gyilkosság visszaidézését az *életetés* motívum széles körűen értelmezhető tematikus kifejtése mentén hozza létre, és Raszkolnyikov teoretikus világlátásának átértelmezésével a főhőst a feltámadásra készíti elő.

²⁷⁸ V. F. Pereverzev a *szelídek* jellemzésekor rámutat, hogy az ő szerelmük egy sajátos formát képvisel, melyet „áldozatnak, sőt keresztnek, vértanú-szerelemnek lehetne nevezni”, Переверзев 1998: 624.

²⁷⁹ Bár Szonya és Dunya szintén az önfeláldozó hősök körébe sorolhatók, fizikai haláluk Raszkolnyikov hathatós segítségnyújtásának köszönhetően nem valósul meg a regényben. Ennek ellenére mindkét szereplő sorsában elérkezik az a pillanat, amikor régi életéből feleszmélve, és azt maga mögött hagyva egy újfajta élet megvalósításának az útjára lép.

kioltó kettős gyilkosságában az emberölést tagadó gyermek, és a gyilkosságot végrehajtó felnőtt Raszkolnyikov élete is áldozati oltárra kerül, az előbbi Lizaveta megölésekor „pusztul el”, míg az utóbbi énalakváltozat az „uzsorásnő” halálával morzsolódik fel. A *pusztulás* szövegszemantikai vizsgálata ugyanakkor arra mutat rá, hogy a gyilkosságok az élet megújítását: a „halál” aktusából kivezetett *feltámadást* készítik elő a regényben úgy Aljona Ivanovna és Lizaveta, mint Raszkolnyikov alakkibontásához kötöten.

Az elméleti vizsgálatot abból a feltételezésből indítottuk el, hogy Dosztojevszkij regénye a főszereplő gyilkosságát tükörképek formájában ábrázoló jelenetek, leírások strukturált alakzatának tekinthető. E leírások mint szerkezeti elemek összeilleszthetők, és bizonyos fokon maguk is megjelenítik a *gyilkosságra való rákészülés* és a *bűnhődés* szemantikai egybetartozását. Mivel Raszkolnyikov szándéka és terve ellenére egy gyilkosság helyett kettőt hajt végre, a megduplázott gyilkosság motívumai különös nyomatékot kapnak.

Az *áldozathozatal* és *bűnelkövetés* (az *ölés*) vizsgálatán keresztül azt a Dällenbach koncepciójában ábrázolt felvetést igyekeztünk igazolni, miszerint az irodalmi mű témája – jelen esetben a *bűn* és a *bűnhődés* – valóban úgy tükröződik a szereplők szintjén, hogy az egyes hősök a téma kibontásának különféle variációkban megjelenő cselekményes hordozóivá válnak. Dosztojevszkij szereplőinek vizsgálata a cselekményes és szemantikai motívumok figyelembevételével ahhoz a következtetéshez juttatott bennünket, hogy a bűnelkövető és áldozattá váló szereplők, mint például a mások kenyerén élösködő Aljona Ivanovna és Raszkolnyikov álmából a vétlen és védtelen lóáldozat, egymás hasonmásainak feleltethetők meg. E megfeleltetésre az *élösködés* motívum poétikai kibontása kínál lehetőséget. Ezért e szereplők, mint a szöveg tematikai komplexumát kicsinyítő formában reprodukáló tükrök, képesek arra, hogy a többi hőssel – például Dunyával, vagy a férfiakon „élösködő” Szonyával, akik ugyancsak a téma cselekményes kifejtéséért felelős funkciót töltenek be a regényben – megütközzenek, és más-más látószögből, mintegy (elágaztatott) témavariánsokként vetítsék eléink a főszálon futó kérdésfelvetést: az áldozathozatalként felvállalt *bűnelkövetést* és az érte járó *vezeklést*. A látszólag jól elkülöníthető szereplők tehát az események sodrásában észrevehetően felveszik a másik oldalon álló inverz hasonmáspárjuk kiemelt alakjegyét. A hasonmásalakosság és a „kicsinyítő tükrözés” egymást feltételező volta az áldozatok figurájának szemantikai árnyalásához vezet, ekképp a gyilkosság értelmezhetőségének körét újabb és újabb jelentésrétegekkel tágítja. Így kerülhet párhuzamba például Lizaveta alakja nem csupán Szonyával, Raszkolnyikovval és az uzsorásasszonnyal, hanem az ölésre készülődő

Raszkolnyikov álmából a fakóval mint hasonmásfigurával, mely ugyanakkor mozgósítja a Nyekraszov-pretextusból ismert nyomorék ló alakjának a tehervontatási képesség hiányából származó jellemzőit. A terhének elvontatására alkalmatlan és a muzsik ütéseit szótlan megadással tűrő ló figurája Lizaveta alakkibontásához kötötten a *túlzott engedékenységből* következő *életvesztés* motívumává transzformálódik Dosztojevszkij regényében. Az előbbi motívum Szonyának a férfiakkal szembeni viselkedését készíti elő, míg az utóbbi az anyaméhben fogant teher kihordására („elvontatására”–„megőrzésére”, tulajdonképpen: „kisznevésére”) alkalmatlan lány halálát eredményezi. Lizaveta és Aljona Ivanovna alakjának árnyalásakor igyekeztünk rámutatni arra, hogy az áldozatok viselkedésének megítélése Raszkolnyikov eszmélésében alapvetően fontos szerepet játszik, minthogy az emberölés szükségtelen és büntetendő jellegének beismerésével a hős a feltámadás nem kevésbé göröngyös útjára léphet rá.

4. Kicsinyítő tükrök: a külső és a belső intertextualitás jelensége Dosztojevszkij műveiben a „parasztló agyonverése”–„gyilkosság” témareláció nézőpontjából

„Sajátos lelkiereje volt, ami soha nem hagyta el, – őszinte, szenvedélyes, s ami a legfőbb, közvetlen szeretet a nép iránt.”

(F. M. Dosztojevszkij *Az író naplója*)²⁸⁰

Ny. A. Nyekraszov hatása F. M. Dosztojevszkij életútjára

Miután az előző fejezet részben az *életképtelenség* és a *gyilkosság* szemantikai közelítését bemutattuk a *Bűn és bűnhődés* jelentésvilágában, összekötve a kérdést Bahtyin hasonmásalak-fogalmának értelmezésével és Dällenbach „kicsinyítő tükré”-nek a megvilágításával, lehetőségünk nyílik e témához kapcsolódó rövid alfejezetben egy másik dällenbachi fogalomra utalni, a belső intertextualitásra. Alább ugyanis arra teszünk kísérletet, hogy rámutassunk: Nyekraszov vizsgált költeményének a megidézése a Dosztojevszkij-életműben nem csupán a *Bűn és bűnhődés*ben tölt be fontos funkciót. Nem kevésbé lényeges szerepet kap Dosztojevszkij utolsó regényében, *A Karamazov testvérek*ben is. Mielőtt még e kérdést taglalnánk, érdekes lehet megtekintenünk, milyen szerepet játszott a költő az író életútjának alakulásában.

²⁸⁰ Достоевский 1981: 118.

Dosztojevszkijnek szibériai száműzetése során egyik legkedvesebb olvasmányává, későbbi irodalmi munkásságát meghatározó forrássá váltak az orosz nép jellegzetes arculatáról, szabadságélményéről és nyomoráról szóló Nyekraszov-versek, valamint a szibériai száműzöttekről megemlékező *Szerencsétlenek (Несчастные)* című elbeszélő költemény.²⁸¹ Hogy mennyire fontos volt Dosztojevszkij számára Nyekraszov, arról a költő nyitott sírja felett elhangzott szavak tanúskodnak, azt jelezve, hogy művészeténél fogva Nyekraszov, egy bizonyos nézőpontból tekintve, múzsa-szerepkörében is értelmezhető. Dosztojevszkij így vall: „Ez egy sebesült szív volt, sebesült egész életére. S e soha be nem gyógyuló seb volt kútforrása és ihletője egész életében szenvedélyes és szenvedő költészetének, eme ember kínzásig szenvedélyes szeretetének minden iránt, ami szenved az erőszaktól, a féktelen akarat kegyetlenségétől, ami asszonyainkat és gyermekeinket sújtja az orosz családban, a mi egyszerű embereinket a gyakran oly keserű sorsban. [...] Nyekraszov teljes egészében rászolgált a halhatatlanságra, [...] mert meghajolt a nép igazsága előtt, s ez nem azért történt, mintha utánzott volna valakit, sőt nem is annyira tudatosan történt, mint elemi erejű belső szükségességből”.²⁸²

Nyekraszov Az időjárásról című versciklusának jelentésképző szerepe A Karamazov testvérek című regényben, a Bűn és bűnhődés poétikai hátterén

Nyekraszov versének Dosztojevszkij alkotó munkásságára tett hatása bemutatását kezdjük a disszertációnk korábbi fejezeteiben már több oldalról értelmezett Nyekraszov-költemény következő sorára történő hivatkozással: „»Gyí!« – a hajtó már *ütötte* is, *ütötte, ütötte!*” (220). E sor nem csupán a *Bűn és bűnhődés* négy különböző jelenetében – Raszkolnyikov lovas és az öregasszonyt megelevenítő álmaiban a gyilkosság előtt illetve után, a főhős gyermekkori emlékeiben, valamint Aljona Ivanovna uzsorásasszony megölésének ábrázolásában – szerepel, hanem *A Karamazov testvérek*ben Ivan Karamazov elbeszélésének tolmácsolásában is felbukkan.

²⁸¹ Nyekraszov hatásáról Dosztojevszkij önéletrajzi emlékeinek tükrében ld.: Туниманов 1971: 33–66.

²⁸² Saját fordítás, Sz. A., vö. az alábbi orosz szövegrészlettel: „Это было раненное сердце, раз на всю жизнь, и не закрывавшаяся рана эта и была источником всей его поэзии, всей страстной до мучения любви этого человека ко всему, что страдает от насилия, от жестокости необузданной воли, что гнетет нашу русскую женщину, нашего ребенка в русской семье, нашего простолюдина в горькой, так часто, доле его...”, Достоевский 1929: 348. Nyekraszov személyiségéről és alkotói munkásságáról a publicisztikai

A versben felvetett dilemmát: a hasznavehetetlen nyomorék ló *élethez való jogának* kérdését igen szemléletes módon taglalja Ivan Karamazov elbeszélése. „Nyekraszovnak van egy verse arról, ahogy egy paraszt ostorral veri a lova szemét, »azt a szelíd szemét«²⁸³ – kezdi meg előadását Dosztojevszkij utolsó regényében a főhős. Ivan célja, hogy jámborságáról ismert, valamint megbocsátást hirdető öccsét rávegye erkölcsi elveinek feladására és az olykor bosszúból elkövetett emberölés jogosságának elismerésére. Ezért a szerzetesi hivatást felvállaló testvérének olyan történeteket mesél az újságokból, versekből, elbeszélésekből összegyűjtögetett história-kollekciójából, amelyek a kegyetlen emberi bánásmódot, a gyengék és a védtelenek szenvedését, kiszolgáltatottságát a lehető legszemléletesebben festik meg. Aljosa véleménye a regény egy későbbi pontján különösen fontossá válik Ivan számára. A hős ugyanis azt hiszi, hogy az ő „mindent szabad” elvet hirdető „tanítása” bujtotta fel törvénytelen féltestvérüket, Szmeryakovot a közös édesapa, Fjodor Pavlovics Karamazov meggyilkolására, aki egy meglehetősen visszataszító, bűnös ember jellemzését kapja a műben. A cselekmény e pontján merül fel az „ölés” létjogosultsága mások, akár az édesapa kegyetlenségének megszüntetése érdekében, mely gondolat Ivan erkölcsfilozófiai kérdéseként tematizálódik úgy az Aljosával, mint a Szmeryakovval folytatott eszmecsere során. A hasznavehetetlen nyomorék ló *élethez való jogának* dilemmája és a *bosszúból elkövetett emberölés* problémaköre tehát Dosztojevszkij e kései alkotásában mélyen beágyazódik az apagyilkosság témájának a kontextusába. Hasonló ez ahhoz az előzőekben már tárgyalt kettős gondolathoz, mely a gyilkosság jogosságának dilemmáját festi meg Dosztojevszkij korábbi nagyregényében, a *Bűn és bűnhődés*ben is, amikor Raszkolnyikov azon töpreng, hogy vajon az olyan „kártékony féreg”, mint az uzorakamatokból mások életén élősködő Aljona Ivanovnáknak az elpusztítása büntetendő emberölésnek tekintendő-e, vagy esetleg jótéteményként könyvelhető el az emberiség számára.

Az eddig mondottakkal kapcsolatosan érdemes kiemelni, hogy *A Karamazov testvérek*ben és a *Bűn és bűnhődés*ben is – a gyilkosságok áldozatai mások szerencsétlenségéből hasznot húzó, lélekben és külsejükben is rút emberek, akik – mint például Aljona Ivanovna – bár hatalmas összegeket áldoznak egy-egy kolostor szentmiséire, rászorult, kiszolgáltatott embertársaiknak csupán uzorakamatra adnak kisebb-nagyobb

nekrológok tükrében ld.: Тихомиров 1998, Nyekraszov Dosztojevszkij művészetére tett hatásáról ld. uo.: 163–164.

²⁸³ Ld.: Dosztojevszkij 1971/1: 309–310. *A Karamazov testvérek*re vonatkozó lapszámokat a továbbiakban a főszövegben jelöljük.

pénzkölcsönt: „Csak egy nappal késsen az ember, és fuccs a zálognak. Negyedannyit se ad rá, mint amennyit ér, és öt, sőt hét százalékot is szed havonta” (77) – olvashatjuk a diák és a katonatiszt beszélgetésében.²⁸⁴ *A Karamazov testvérekben* Fjodor Pavlovics Karamazov alakját hasonlóképp határozza meg a szöveg: „egyszeriben fogott ezer rubelt, és elvitte a kolostorunkba, hogy misézzenek hitvesének, de nem a másodiknak, nem Aljosa anyjának, nem a »nyavalatórósnek«, hanem az elsőnek, annak az Adelaida Ivanovnáknak a lelki üdvéért, aki el-eldöngötte” (1, 29); vö.: „A város és a járás lakosai közül sokan mindjárt kölcsönt kértek tőle, adott is, természetesen a legbiztosabb zálogok fejében” (1, 28).

²⁸⁴ A *lélek és az élet elárverezése*nek motívuma más Dosztojevszkij-művekben is megjelenik (ld. *A házasszonyt és A félkegyelműt*), ahol az ördög szerepkörét betöltő férfiak pénzt ajánlanak fel egy-egy kiválasztott nő szerelmének birtoklásáért. Tudjuk, hogy Katerina Ivanovna gyermekeinek az éhhaláltól való megmentéséért adja oda magát Marmeladovnak, Szonya és Dunya szintén a családjáért hoz áldozatot: az előbbi prostituáltként, az utóbbi egy gazdag férjjelölt elfogadásával. Mivel Raszkolnyikov meg szeretné akadályozni, hogy hozzá hasonlóan Dunya is eladja a lelkét a Luzsin képében szebb jövő ígéréteivel kecsegtető „ördögnek”, így áttelesen Dunya életének megmentése végett az uszorásasszonyhoz kell fordulnia, hogy pénzt szerezzen tőle és húga áldozathozatalát (szerződés kötését az ördöggel) feleslegessé tegye. Az öregasszony figurája ezért elvezet bennünket az *ördög (ördöngösség)* motívumának nyomon követéséhez a regényben, annál is inkább, mivel Raszkolnyikov alakja a *lélek és az élet elárverezése*nek motívumán keresztül mozgósítja az ördöggel való szerződés kötés számunkra már más Dosztojevszkij-művekből is ismert történetét. E gondolatot támasztják alá a regényben Raszkolnyikovnak az *ördögi* öregasszonyra vonatkoztatott megjegyzései.

Az uszorásasszony ördögi attribútuma visszavezet bennünket a varázsmesék birodalmába, ahol az ördöggel való szerződés kötés szintén a lélek eladásáról (elvesztéséről) szól valamilyen anyagi javadalom fejében. Vö. azzal, hogy Dunya gyűrűje és az édesapától örökölt óra szintén Aljona Ivanovna birtokába kerül, így a zálogosasszony tulajdonképpen mindkét testvér lelke felett hatalmat nyer. Másfelől pedig tudjuk, hogy Raszkolnyikov végül – Aljona Ivanovna helyett – a vizsgálóbírótól, Porfirijtől kapja vissza elvesztettnek hitt zálogtárgyait, mint ahogy a fizikai szabadság megnyirbálásának fejében tőle nyeri anyagi, erkölcsi és lelki felemelkedésének egy bizonyos lehetőségét, a teljes és szabad élet megélhetéséhez vezető utat. Míg tehát Aljona Ivanovna a *lélek elvesztését* aktualizáló figurává válhat a regényben, Porfirij vele ellentétben, a *lélek megtalálójának*, Raszkolnyikov lelke *visszatérítőjének* tekinthető, még akkor is, ha alakját a *hunyorogás*, a *(ki)nevetés*, az egész testre kiható *hullámlás* motívumok mentén szintén az ördöngösség jegyeivel ruhazza fel a szöveg – ld.: „A vizsgálóbíró most már szinte leplezetlen gúnnyal nézett rá, *szemét összehúzta, sőt mintha ráhunyorított volna*. Vagy csak neki rémlett így? Egy pillanatot tartott mindössze, de valamit látott, *megesküdött volna, hogy ráhunyorított, ördög tudja, miért?*” (293, 193); „Porfirij *ráhunyorogott*, pislogott, *huncut mosoly* suhant át az arcán, [...] és hirtelen kitört belőle a *nevetés*. Hosszan, idegesen nevetett, *csak úgy ringott, hullámozott az egész teste*, és közben egyenesen Raszkolnyikov *szembe nézett*” (393, 256). Érdemes azonban szétválasztani az uszorásasszonyra vonatkoztatott *ördöngösséget* Porfirij alakábrázolásától. Aljona Ivanovna *birtokló, élősködő, lélekfaló* ördögi mivoltával szemben a vizsgálóbíró ördöngössége a *Pikk dáma* grófnőjéhez hasonlóan, véleményünk szerint, elsősorban a *tudásból* származtatható: „»Tudja!« – cikázott át [Raszkolnyikov] agyán”, (293, 193). Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy Porfirij alakja jelentős mértékben eltér Szonyaiétól is, aki a *lélek visszatérítője* értelem feltárása mentén bizonyos fokig szintén a bíró alakmásként jelenik meg a regényben.

A két regény erkölcsfilozófiai eszmeifuttatásaiban körvonalazódó gyilkosság–dilemma kontextus vázolásán után térjünk most vissza Ivan Karamazov Nyekraszov-idézetéhez. Különösen érdekes ez, hiszen Ivan szavai: „veri a lova szemét [...] Nyekraszovnál ez borzalmas!” (I, 309) valamilyen formán Dosztojevskij értékelését is magukban rejtik Nyekraszov költészetéről, gondoljunk csak a III. fejezetet indító mottóra: „Nyekraszov mint költő milyen sokat jelentett ez alatt a 30 év alatt az életemben!” *A Karamazov testvérekben* és a *Bűn és bűnhődésben* megrajzolt gyilkosságok elkövetésének módja, rárimel a Nyekraszov-költeményben leírt alaphelyzere, a védtelen ló ütlegetésére. A jelenetet elsőként szintűgy Ivan gondolatain keresztül idézzük meg: „A paraszt *üti*, veszett dühvel *üti*, végül már úgy *üti*, hogy maga se tudja, mit csinál, és a veréstől megrészegülve *számtalan fájdalmas ütest mér rá*” (I, 309–310).

A Nyekraszov-költeményt felelevenítő sorokat érdemes összevetni Fjodor Karamazov meggyilkolásának leírásával, melyet most már Szmergyakov Ivannak tett vallomásából követhetünk nyomon. Szmergyakov Ivan szabadelvűségére, istentagadására, az apja iránti kézzelfogható megvetésére és a halálát szomjúhozó gyűlöletére hivatkozva számol be Fjodor Pavlovics megöléséről: „így hát ő is egészen kihajolt az ablakon. Erre én felkaptam azt az öntöttvas levélnyomót – az asztalán állt, emlékszik –, megvolt vagy három font, nekihazakodom, és hátulról *rásújtottam* a sarkával a feje tetejére. Meg se nyikkant. Csak lerogyott hirtelen, én pedig *másodszor is, harmadszor is*... harmadjára éreztem, hogy betörtem a koponyáját. Erre hanyatt dőlt, arccal felfelé, és csupa vér lett. Jól megnéztem...” (II, 392). Az idézetben érzékelhető, hogy az üteket osztó gyilkos a Nyekraszov-versben ábrázolt kocsihoz hasonlóan kíméletlenül bántalmazza áldozatát: újra és újra lesújt rá, addig ütlegeti, míg meg nem öli. Az elmondottakhoz azonban szükséges hozzátennünk, hogy a költeményben a középpontba állított ló, ahogy erre korábban már rámutattunk, túléli a verést, szemben Szmergyakov áldozatával: „De a hajtó nemhiába munkálkodott, [...] A ló hirtelen összeszedte minden erejét – és elindult (221)”.

A *Bűn és bűnhődés* főhőse, Raszkolnyikov szintén hasonló módon követi el az uzorás vénasszony megölését – akárcsak a ló gazdája vagy a szolga Szmergyakov, a fejet veszi célba, és váratlanul, minden előzetes figyelmeztetés nélkül ront áldozatára, majd addig méri rá az üteket, míg agyon nem veri őt. A párhuzam érzékeltetése céljából ismét megidézzük a leírást: „A *csapás* éppen a feje búbját érte, [...] Raszkolnyikov most teljes erővel *rávágott még egyszer*, és *harmadszor is*, mindig a balta fokával, mindig a feje búbjára” (92–93). Ahogy az előző fejezetekben láthattuk, Raszkolnyikov gyilkosságának cselekményes megformálása a

Bűn és bűnhődés korábbi és későbbi részeiben is helyet kap, méghozzá elsődlegesen a főszereplő álmainak eseményleírásán keresztül. Minthogy Raszkolnyikovnak az öregasszony alakját a középpontba emelő álma cselekményesen újra lejátssza a főhős baltacsapásainak ismétlődéseit, témahangsúlyt ad annak a ténynek, hogy a gyilkosság mozzanatai az áldozat életrealitásától függenek: „rávágott az öregasszony feje búbjára, egyszer, aztán még egyszer. De különös: még csak meg se mozdult az ütésre [...] teljes erővel ütni kezdte az öregasszony fejét, de minden baltacsapás után erősebben hallatszott a kuncogás” (325–326). Ez aláhúzza a korábbi elemzéseinkben már hangsúlyozott tényt: Raszkolnyikovnak az egyszeri csapás helyett még álmában is újra és újra le kell sújtania, hogy a vele szemben nem várt életerőt felmutató áldozatot, az ő ütéseit gúnyosan kikacagó öregasszonyt a földre kényszerítse.

Ehhez hasonlóan emeli ki Dosztojevszkij a Nyekraszov-versből Ivan Karamazov elbeszélésén keresztül is a sovány gebe életigenlését, kítartását, sőt, az ütések túlélő akaraterő példáját: „Szegény gebe majd megszakad, a gazdája meg most már a könnyező, »szelíd szemét« kezdi ütni a védtelen jószágnak. A ló magánkívül rántott egyet a szekéren, kihúzta és egész testében remegve, alig lihegve, valahogy oldalvást, torz és csúf szökdeléssel továbbindult vele” (1, 310).

E VI. fejezet utolsó részében arra próbáltunk meg rámutatni, hogy a három műalkotás összefüződését tekintve egyfelől vizsgálhatjuk a művek közötti ún. *külső intertextuális kapcsolódási pontokat*: a *Bűn és bűnhődés* és a Nyekraszov-költemény, *A Karamazov testvérek* és a Nyekraszov-vers viszonyát. Az így képződő párhuzamok alapján összezsenedülnek: 1) Raszkolnyikov most meg nem idézett emlékei a lovas álomból: „a muzsik kegyetlenül csapkodja őket az ostorra!” (68); 2) az e látomás jelenének idősíkján zajló történések: Mikolka „kezébe veszi az ostort, előre élvezi, hogy megcsapja majd a fakót” (68); 3) Ivan elbeszélése: „veri a lova szemét [...] Nyekraszovnál ez borzalmas!” (1, 309) és 4) Nyekraszov költeménye: „→Gyí!« – a hajtó már ütötte is, ütötte, ütötte!” (220–221). Mindezek alapján nyilvánvalóan szembetűnnek az ún. „*belső intertextuális*” viszonyok, értjük ezalatt Lucien Dällenbach fogalomhasználatával²⁸⁵ élve Dosztojevszkij életművében a *Bűn és bűnhődés* és *A Karamazov testvérek* tematikájának egymásba hajlását. Látható tehát, hogy Dosztojevszkij munkásságán belül is kutathatóvá válik a Nyekraszov költészetét jellemző motívumok fejlődése: az *erőszak*, a *gyilkosság* és az *áldozathozatal* problematikája.

²⁸⁵ Vö. újfent Dällenbach „belső intertextualitás” fogalmának értelmezésével: Dällenbach 1996: 51–66.

Reményeink szerint kiderült, hogy a Nyekraszov-költemény részletekbe menő ábrázolása és továbbírása Dosztojevszkij két bemutatott nagyregényében nemcsak azért fontos, mert mint egy külső történet új jelentésréteggel: például az *együttérzés* és a *segítségnyújtás* árnyalatával tölti fel Raszkolnyikov és Ivan dilemmáját a gyilkosság elkövetésével–megbánásával kapcsolatban. A vers számbavétele a jelentéstulajdonítás kontextusában kilátásba helyezheti Dosztojevszkij életművén belül a „lázado hősök” teóriájának, így az első nagyregényben megszületett figura, Raszkolnyikov „van mersze ölni” gondolatának a szorosabb összevethetőségét az utolsó nagy alkotásban Ivan Karamazov „mindent szabad” felvetésével, melynek érvényére maga Ivan alakjának poétikai kidolgozottsága cáfol rá a regényben. Ezen túlmenően Nyekraszov alkotása arra is hivatott, hogy témafelvetését illetően leképezze a *Bűn és bűnhődés* és *A Karamazov testvérek* cselekményes ívének középpontjában álló agyonverés-történetet, Aljona Ivanovna és Fjodor Pavlovics Karamazov megölését. Így állíthatjuk, hogy a költő verse mind a *Bűn és bűnhődés*, mind pedig *A Karamazov testvérek* előképűl, előtörténetétül szolgál a cselekmény (azaz az eseménybonyolítás) és a szövegsemantika (vagyis az elbeszélés leírásának, a történetmondásnak) jelentéssíkján, illetve e síkokhoz tartozó bizonyos aspektusok kidomborításában.

VII. M. Ju. Lermontov *A három pálma* című költeménye mint jelentésformáló alakzat Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében



V. D. Polenov *Karaván az arab sivatagban*
(M. Ju. Lermontov *A három pálma* című
költeményéhez készült illusztráció) 1891, akvarell

„... a látomás paradox módon megjósolja a tragédiát. [...] Az olvasó nem ismerte fel, hogy a látomás prototípusa *A három pálma*, de emlékezete perifériáján homályos asszociáció keletkezett a tragédiáról.”²⁸⁶

(Nazirov: *Dosztojevszkij néhány szereplőjének prototípusáról*)

„számunkra Dosztojevszkij teljesen csak Lermontovon és Gogolon keresztül válhat érthetővé.”²⁸⁷

(Alexandr Blok Dosztojevszkijről; ford. Sz. A.)

1. M. Ju. Lermontov *A három pálma* című költeményének és Raszkolnyikov „oázis-álmának” érintkezése

A disszertáció jelen fejezetében arra teszünk kísérletet, hogy rávilágítsunk a gyilkosság megjelenítésének poétikai módjára Raszkolnyikov soron következő második, ún. „oázis-álmában”²⁸⁸. További törekvésünk, hogy ebben a büntett elkövetését megelőző látomásban lehetőség szerint felfedjük a hősnek az ölés elkerülésére, avagy a gyilkosság gondolatának az elvetésére irányuló szándékát. A feladat már csak azért sem könnyű, mivel a pálmafák alatt pihenő tevekaraván békés képét megfestő látomásban látszólag semmi sem utal a gyilkosság gondolatára, nemhogy annak esetleges bekövetkeztére.

²⁸⁶ Saját fordítás, Sz. A. Az idézet orosz nyelvű szövege az alábbi módon fest: „видение парадоксально предсказывает трагедию. [...] Читатель не узнал, что прототип видения: *Три пальмы*, но на периферии его памяти возникла смутная трагическая ассоциация”, Назиров 1976: 95.

²⁸⁷ Блок 1962: 79. Az idézet orosz nyelvű szövege a következőképp hangzik: „нам окончательно понятен Достоевский только через Лермонтова и Гоголя”. Lermontov szerepéről Dosztojevszkij életművében ld.: még Удодов 1973: 654–669. Lermontov hatásáról és a Lermontov-kultusz és -mitoszteremtés kialakulásáról, virágzásáról és lényegi aspektusairól a 19. században és a századfordulón ld.: Мережковский 1911; Маркович 1995.

²⁸⁸ Az „oázis-álmom” saját elnevezés, a továbbiakban az idézőjel nélküli jelölést alkalmazzuk.

„Képek rémlettek előtte, szüntelenül, különösnél különösebb képek. Egyik vissza-visszatért: valahol Afrikában van, Egyiptomban, egy oázison. A karaván pihen, a tevék csöndesen fekszenek, körös-körül pálmák. Mindenki ebédel. De ő csak iszik, egyre issza a friss vizet a patakból, amely ott mellette folyik és csobog. És milyen friss, hideg, milyen csudálatos halványkék az a víz, színes kavicson fut és tiszta, aranyosan csillogó homokon...” (82).²⁸⁹

Ha felelevenítjük a Dosztojevszkij korabeli orosz irodalmi kontextust, a következő sorok juthatnak eszünkbe: „S lám, már odaér a zajos karaván, / vígan letanyáznak a lombok alá, / [...] / De jaj, be sem várva az alkonyatot, / szívós gyökerekre szekerce csapott” (75, 120)²⁹⁰. Az idézett költeményrészletből talán érzékelhető, hogy az oázis-álmom rejtetten kilátásba helyezheti a gyilkosság eshetőségét Dosztojevszkij regényében, hiszen asszociatív úton M. Ju. Lermontov *A három pálma* című versét hívja elő az olvasó kulturális emlékezetéből. Az intertextuális allúziót a költemény és a regény párhuzamos szűzsékbontása hitelesíti.

<p style="text-align: center;">Михаил Юрьевич Лермонтов <i>Три пальмы</i> (<i>Восточное сказание</i>)</p>  <p>В песчаных степях аравийской земли Три гордые пальмы высоко росли. Родник между ними из почвы бесплодной, Журча, пробивался волною холодной,</p>	<p style="text-align: center;">Mihail Jurjevics Lermontov <i>A három pálma</i></p>  <p>Arábia lángtüzű napja alatt három deli pálma nevelt sudarat, hol ontva a hús habokat szakadatlan, forrás csobogott a kopár sivatagban.</p>
--	---

²⁸⁹ Az idézet orosz nyelvű forrását ld.: „Ему всё грезилось, и всё странные такие были грезы: всего чаще представлялось ему, что он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе. Караван отдыхает, смиренно лежат верблюды; кругом пальмы растут целым кругом; все обедают. Он же всё пьет воду, прямо из ручья, который тут же, у бока, течет и журчит. И прохладно так, и чудесная-чудесная такая голубая вода, холодная, бежит по разноцветным камням и по такому чистому с золотыми блестками песку...” (56).

²⁹⁰ Lermontov 1961: 75. Az elemzés során a továbbiakban ezt a Lator László féle fordítást fogjuk alkalmazni, Sz. A. A költemény szövegének teljes terjedelmét, melyet az alábbiakban megidézünk ld.: Lermontov 1961: 74–76 és Uő. (Лермонтов) 1965: 119–120. Az idézetet vö. az orosz nyelvű szöveggel: „Вот к пальмам подходит шумя караван: / В тени их веселый раскинулся стан.[...] Но только что сумрак на землю упал, / По корням упругим топор застучал”, Лермонтов 1965: 120. *A három pálma* című Lermontov-költemény szöveghelyeinek hivatkozásakor, szintén először a magyar, majd pedig az orosz kiadás alapján tüntetjük fel a zárójelben az oldalszámokat, Sz. A.

<p>Хранимый, под сенью зеленых листов, От знойных лучей и летучих песков.</p> <p>И многие годы неслышно прошли; Но странник усталый из чуждой земли Пылающей грудью ко влаге студеной Еще не склонялся под кушей зеленой, И стали уж сохнуть от знойных лучей Роскошные листья и звучный ручей.</p> <p>И стали три пальмы на бога роптать: «На то ль мы родились, чтоб здесь увядать? Без пользы в пустыне росли и цвели мы, Колелемы вихрем и зноем палимы, Ничей благосклонный не радуя взор?.. Не прав твой, о небо, святой приговор!»</p> <p>И только замолкли – в дали голубой Столбом уж крутился песок золотой, Звонков раздавались нестройные звуки, Пестрели коврами покрытые выюки, И шел кольхаясь, как в море челнок, Верблюд за верблюдом, взрывая песок.</p> <p>Мотаясь висели меж твердых горбов Узорные полы походных шатров; Их смуглые ручки порой подымали, И черные очи оттуда сверкали... И, стан худощавый к луке наклона, Араб горячил вороного коня.</p> <p>И конь на дыбы подымался порой, И прыгал, как барс, пораженный стрелой; И белой одежды красивые складки По плечам фариса вились в беспорядке; И с криком и свистом несясь по песку, Бросал и ловил он копьё на скаку.</p> <p>Вот к пальмам подходит шума караван: В тени их веселый раскинулся стан. Кувшины звуча налилися водою,</p>	<p>Főléje borultak a zöld levelek, ne lepje homok, ne apassza meleg.</p> <p>S múlt a jeltelenül sok idő, de soha más, messze vidék kimerült utasa nem dőlt le nyugodni a lombok alá még, hogy enyhitené a hideg víz, az árnyék. S perzselte kegyetlen a fákat a nap, S már tikkatagon csacsogott a patak.</p> <p>Kezdek zugolódni az égnek a fák: „Így élni, halódni mívégre tovább?”</p> <p>Felnőni, virulni miért, mire volt hát hőségben epedni, kiállni vad orkánt, ha nincs, ki e helyt menedékre talál? Végzésed igaztalan, égi Király!”</p> <p>Így szóltak a fák – s im, a messze határ kékjében arany homok oszlopa száll, s már hallani csengetyűszót, kusza lármát, szőnyegbe csavarva rikítnak a málhák, s hintázva, akár a hajók, a tevék hosszú sora jön közelébb, közelébb.</p> <p>Hord némelyik állat a púnya felett ringó úti sátrat, aranyhimeset. Meglebben a függönye néha, s a résen kiváncsi szemek tüze csap ki sötétén. Nyargal legelől inas-izmos arab, vad tánkra szorítja a büszke lovat.</p> <p>Ágaskodik, ugrik a jó telivér, mint párdúc, amelyet a nyíl szügyön ér.</p> <p>Omlik gyönyörűn a lovas derekára a bő ruha gyolcsa redőkbé zilálva. Vágtatva, fűtyülve, rikoltva a sejk felhányja-dobálja a hosszú gerelyt.</p> <p>S lám, már odaér a zajos karaván, vigan letanyáznak a lombok alá, színiültig a korsaikat teleöntik.</p>
--	---

<p>И гордо кивая махровой главою, Приветствуют пальмы неожиданных гостей, И щедро поит их студёный ручей.</p> <p>Но только что сумрак на землю упал, По корням упругим топор застучал, И пали без жизни питомцы столетий! Одежду их сорвали малые дети, Изрублены были тела их потом, И медленно жгли их до утра огнем.</p> <p>Когда же на запад умчался туман, Урочный свой путь совершал караван; И следом печальным на почве бесплодной</p> <p>Виделся лишь пепел седой и холодный; И солнце остатки сухие дожгло, А ветром их в степи потом разнесло.</p> <p>И ныне все дико и пусто кругом – Не шепчутся листья с гремучим ключом: Напрасно пророка о тени он просит – Его лишь песок раскаленный заносит, Да коршун хохлатый, степной нелюдим, Добычу терзает и щиплет над ним.</p> <p>(1839)</p>	<p>Bólongva, zizegve, susogva köszöntik a pálmafaágak a vándorokat, csevegve kínálja vizét a patak.</p> <p>De jaj, be se várva az alkonyatot, szívós gyökerekre szekerce csapott, recsegve a földre zuhantak a pálmák, gyerkőcök a köntösüket lecibálták, és hajnalig égtek a tűzre vetett facsonkok, az üszkösödő tetemek.</p> <p>Alighogy az éjt tovaűzte Kelet, a tarka sereg hamar útnak eredt. Itt-ott szomorú nyomaként amaz éjnek</p> <p>kihült hamu, pernye, üszök feketéltet, s a lombkoronák maradékaival végzett a tűző nap, a szél, a vihar.</p> <p>Kopár az a hely ma, halott sivatag, nem suttog az ér buja lombok alatt: dől rá a homok szakadatlan, a Mennynek hiába eseng, könnyörög, nem ad enyhet. A sas veri fel csak a pusztá határt, vijjogva cibálja az áldozatát.</p> <p>(Fordította: Lator László)</p>
---	--

Mint ahogy azt R. G. Nazirov felfedezi a *Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» (Reminiszcencia és parafrázis a Bűn és bűnhődésben)* című tanulmányában,²⁹¹ Raszkolnyikov oázis-álmának lermontovi prototípusában az afrikai táj idillikus csendjét fejszezsattogás veri fel, véget vetve a sivatagi szélben susogó három pálma életének. A kutató meglátásával összhangban mi is elmondhatjuk, hogy az arab vidéknek még ezt a napsütötte, idilli képét teremti újjá az álomban Dosztojevskij, amikor Lermontov művészi anyagából a „lángtüzi nap” (74, 119) és a „csobogó hús forrás” (74, 119) mellé odafesti a „friss, halványkék vízen” (82, 56) áttetsző „tisza, aranyosan csillogó homok” (82,

²⁹¹ Ld.: Назиров 1976: 88–95.

56) és a játékosan megvillanó „színes kavicsok” (82, 56) látványát.²⁹² A két műalkotást összevető vizsgálatban a kritikátörténet folyamán először Nazirov mutat rá arra, hogy a dosztojevszkiji álom hangulata és az azt közvetítő nyelvi részletek Lermontov versének rejtett beidézésén alapulnak, melyeket hűen érzékeltetnek a következő orosz nyelvű idézet részletek. Dosztojevszkij ábrázolásában a patak *kéken és hidegen csörgedezik az arany* színben csillogó *homok*on: „*журчит. [...] и голубая [...], холодная, бежит по [...] чистому с золотыми блестками песку*” (56). Lermontov forrása szintén *hús* habokban *csobog* a sivatag természetlen földjén: „Родник [...] *Журча* пробивался волною *холодной*” (119), nem beszélve arról, – mutat rá Nazirov –, hogy a költeményben feltűnik a „*kék* messzeség” (74) és az „*aranyló homok*” (74) kifejezés is: „*песок золотой*” (119) „в дали *голубой*” (119). Az összecsengő részletek felelevenítése a tanulmányban azt a célt szolgálja, hogy a kutató elárulja: Lermontov versében az idillikus tájleírást²⁹³ gyilkosság váltja fel, mint ahogy Dosztojevszkijnél a vizsgálatunk tárgyát képező álom harmóniát sugárzó tájleírása is mintegy bevezetőül szolgál a gyilkosság képeinek levetítéséhez a Raszkolnyikov felébredését követő cselekménykibontásban. Így tehát, ha visszatérünk ahhoz a problémafelvetésünkhöz, amely szerint a főhős gyilkosságának leírását mintegy kicsinyített formában tükrözheti az afrikai álomjelenet, az álomjelenet cselekményes és nyelvi eszköztárában pedig ott rejtőznek a Lermontov-elődszöveg részletei, akkor kimondhatjuk, hogy míg az első esetben egy belső szövegmegkettőződésnek, „belső tükröződésnek” lehetünk tanúi (ld. az oázis-álmot a gyilkosság eseménysorában), az utóbbi variációban már a művek közötti intertextuális tükröződést vehetjük szemügyre – ld. *A három pálmából* vett párhuzamokat Raszkolnyikov egyiptomi látomás-álmában.²⁹⁴

²⁹² Vö. a „lángtűző nap” (74) és a „csobogó hús forrás” (74) kifejezéseket oroszul Lermontovnál: „Родник [...] *Журча* пробивался *волною холодной*, / Хранимый [...] от *знойных лучей* и летучих песков” (119) és Dosztojevszkijnél, kinek ábrázolásában a nap által keltett forróság elsősorban a sivatagi vándor kitikkadt alakjának vizet ivó mozdulatain keresztül válik érzékelhetővé: „Он *всё пьет воду*, прямо из ручья, [...] и *прохладно* так...” (56).

²⁹³ Lermontov költészetében, s főleg a prózai művekben, így például a *Vagyim* című regényében megtalálható tájképábrázolás funkcióját Je. Szollertyinszkij abban látja, hogy a költő az éles sziluettkontrasztok érzékeltetésével saját hőseinek sorsát hivatott ábrázolni, a jó és a rossz problematikájának körforgásán keresztül, Соллертинский 1964: 240.

²⁹⁴ Bár Dosztojevszkij az oázis-álom ábrázolásakor Lermontov költeményét idézi meg, a sivatagban játszódó látomás témájának, s így *A három pálmának* is több pretextusa létezik az orosz irodalmi hagyományban. Az utóbbi műalkotás egy ilyen elődszövegére hívja fel a figyelmet Ny. F. Szumcov az *О влиянии Пушкина на Лермонтова (Пушкин Лермонтову gyakorolt hatásáról)* című tanulmányában. Itt a kutató Lermontov

Az elemzés e pontján érdemes felidézni a disszertáció korábbi helyein ismertetett Jurij Lotman-féle tükrözéselméletet. A kutató álláspontját figyelembe véve ugyanis megállapítható, hogy valódi tükrözésről csak ebben az utóbbi esetben, a művek közötti intertextuális kapcsolódás létrejöttékor beszélhetünk. Hiszen a Lermontov- és a Dosztojevszkij-művek közötti átjárhatóságban érvényesül igazán a tükörnek az a tulajdonsága, hogy képes átlépni saját szövegének, azaz vizsgálatunkban a *Bűn és bűnhődés*nek a belső határait, és ekképp párbeszédet folytat más művek, például Lermontov költeményének hasonló témájú szövegével. A tükör mint a kicsinyítés vagy a nagyítás eszköze a lotmani értelemben tehát rárimeltethető az intertextualitáson alapuló „szöveg a szövegben” jelenségre is.

2. Motívumtranszformációkat indukáló alakábrázolás Lermontov költeményében

Lermontov pálmáinak alakszemantizációja I. (A tehetetlenség és a hasznavehetetlenség, az erővesztés és a szívósság motívumai)

Alább szeretnénk megvizsgálni, hogy a Lermontov-költeményben a fejszecsapásokat megfestő eseménysor leírása, melyet egy bizonyos nézőpontból tekinthetünk a raszkolnyikovi gyilkosságot kicsinyítő tükörnek, hogyan ágyazódik be Dosztojevszkij művébe: úgy a főhős afrikai álomlátásába, mint a *Bűn és bűnhődés* egyéb, a cselekményemetet meghatározó, illetve az oázis-álmot némiképp körülölelő szöveghelyeibe.

Ahogy Raszkolnyikov esetében részben a tétlen semmittevés problémaköre indítja el a *Bűn és bűnhődés* meseszövegét, és az abban rejtőző *tehetetlenség* motívum görgeti tovább azt az emberölés, illetve az önfeláldozás–önpusztítás gondolatkibontása irányába, Lermontov

költeményéből a pálmák lázadó szavait Puskin *Подражания корану (Korán-utáztatok)* című versének reminiscenciájaként értelmezi, párhuzamba állítva e szavakat az elgyötört sivatagi vándor verbális megnyilatkozásával – ld. Lermontovnál: „Kezdek zúgolódni az égnek a fák” (74; „И стали три пальмы на бога *понтама*”, 119); vö. Puskinnál: „S a fáradt utas *Isten ellen emelte szavát*” (IX. szakasz; „И путник усталый на бога *понтама*”, Puskin 1968: 118–119, szabad ford., Sz. A.), Сумцов 1900: 323. Сумцов megfigyeléseit vö.: Нейман 1914: 107–109 és Удодов 1973: 198 munkáiban adott értelmezésekkel.

A Puskin-féle költeménynek, s így *A három pálmának* és Raszkolnyikov álmának is természetesen, további pretextusai léteznek, erre mutat rá V. N. Turbin a *Lermontov-enciklopédia* hasábjain, Турбин 1981: 580. A kutató meglátása szerint Zsukovszkij *Песнь араба над магилюю коня (Az arab éneke lovának sírja felett)* című költeménye és Kudrjasov *Влюбленный араб (A szerelmes arab)* című verse a *sivatag – arab utazó – pálma* vagy *ló – fejsze* motívumreláció mentén rokoníthatók a Puskin-költeménnyel és a Lermontov-verssel, sőt, értelmezésünk szerint Raszkolnyikov oázis-álmával is a *Bűn és bűnhődés*ben.

versében a gyilkosságba hajló cselekménybonyolítást szintén a *nihil* és az *enyészet* motivikus megjelenése kezdi meg. Hiszen a bevezető képsorok aranyoló tájleírásával szemben a költemény második és harmadik versszaka már éppen a sivatag negatív vonásait, a pusztulásra–pusztításra utaló jeleket domborítja ki a természet ciklikusan ismétlődő körforgásából. Az ábrázolás szerint a növekedő pálmák felett nyomtalanul elsuhanó idő múlását a kegyetlen természeti elemek teszik emlékezetessé. A vadul tűző nap és a viharos forgószelek jeleket vésnek az oázisba: kiszáritják a patak vizét és perzselik, szaggatják a virulni vágyó leveleket: „S perzselte kegyetlen a fákat a nap, s már tikkatagon csacsogott a patak”. Az erejük teljében lévő fák tehetetlenségét, kiszolgáltatottságát, a semmittevésbe fulladó céltalan élet felett érzett elkeseredést hangsúlyozzák az őket megszemélyesítő lírai sorok: „Így élni, halódni mivégre tovább? / Felnőni, virulni miért, mire volt hát / hőségben epedni, kiállni vad orkánt [...]?” (75). A költemény orosz nyelvű szövegében a pálmák önreflexiója előhozza a „без пользы”, azaz a „haszon nélkül”, „haszontalanul” kifejezést, mely a csendes elmúlás és a virágbontó születés kontrasztjában a magyar fordításnál sokkal markánsabban jelöli meg a fák felesleges erőfeszítését a természet pusztításával szemben: „На то ль мы родились, чтоб здесь увядать? / Без пользы в пустыне росли и цвели мы / Колеблемы вихрем и зноем палимы” (119). Lázadásuknak további nyomatékot ad az az orosz és magyar szövegben egyaránt hangsúlyos helyen szereplő vallomás, mely a sivatag vándoraira tett utaláson keresztül felerősíti az enyészet martalékkává váló pálmák hasznavehetetlenségét. Egyetlenegy vándor sincs ugyanis, akinek a rekkenő hőségben menedéket nyújthatnának: „messze vidék kimerült utasa / nem dőlt le nyugodni a lombok alá még, / hogy enyhítené a hideg víz, az árnyék.” (75, 119). A fák lassú pusztulásának ez a negatív utópiába hajló képe a vers bevezető szakaszának ábrázolásában élesen szembenáll az eseménytörténeti fordulóponton megformált, gyors baltacsapásokkal végrehajtott gyilkosság leírásával. Itt a pálmák kivágásának cselekményét a Lermontov-költemény már meglehetősen szűkszavúsággal ecseteli: „De jaj, be sem várva az *alkonyatot*, / *szívós gyökerekre szekerce csapot*” (75, 120), ellentétben azzal, hogy – amint ezt a korábbiakban láthattuk –, igen érzékletesen mutatja be haldoklásukat, eltemetésüket: „Így élni, halódni mivégre tovább? [...] hőségben epedni, kiállni vad orkánt” (74, 119); avagy: „recsegve a földre zuhantak a pálmák, / gyerkőcök a köntösüket lecibálták, / és hajnalig égtek a tűzre vetett / facsonkok, az üszkösödő tetemek” (76, 120).²⁹⁵

²⁹⁵ Ld.: „Но только что сумрак на землю упал, / По корням упругим топор застучал” (120), vs. „«На

Most tekintsük meg, hogyan tükröződnek a versben ábrázolt szekercecsapások Raszkolnyikov gyilkosságának jelenetében: „Míg [Aljona Ivanovna] a zsinog bogozásával bajlódott, és *az ablakhoz fordult, a világosság felé*, [...] Raszkolnyikov kigombolta a felöltőjét, kiakasztotta a baltát a hurokból, [...] két kézzel magasra emelte, és [...] fokával az öregasszony fejére ejtette” (92, 63).²⁹⁶ Ha a kétsoros Lermontov-idézetet – „De jaj, *be sem várva az alkonyatot, / szívós gyökerekre szekerce csapott*” (75, 120) – összevetjük a Dosztojevszkij-féle gyilkosság jóval részletezőbb eseményleírásával, észrevehetjük, hogy az oázis-álomból felriadt Raszkolnyikov a költeményben ábrázolt karaván tagjaihoz hasonlóan szintén *estefelé*²⁹⁷ követi el a gyilkosságot: „Valahol egy óra egyet ütött. »Mi az? Lehetséges, hogy *már fél nyolc?* Nem lehet! Siet az óra!«” (89, 56) – morfondírozik a főhős kétségbeesetten, miközben az uzsorásasszony lakásához igyekszik.²⁹⁸ Az időmegjelölésen túl azonban további egyezés is kimutatható a két műben az ölés végrehajtásának leírásakor. Dosztojevszkij ugyanis úgy emeli be regényébe a Lermontov-költemény rejtett sorait, hogy a pálmákat jellemző *szívósságot* szintén az áldozat, jelen esetben a vén Aljona Ivanovna *kitartásának* alakjegyévé rendeli – ld. Lermontovnál: „*szívós gyökerekre szekerce csapott* (75,

то ль мы родились, чтоб здесь увядать? [...] Колеблемы вихрем и зноем палимы»” (119); avagy: „И пали без жизни питомцы столетий! Одежду их сорвали малые дети, / Изрублены были тела их потом, / И медленно жгли их до утра огнем” (120).

²⁹⁶ Vö. az orosz idézetrészekkel: „[Алена Ивановна] стараясь развязать шнурок и обороты к окну, к свету [...] он расстегнул пальто и высвободил топор из петли, [...] взмахнул его обеими руками, и [...] опустил на голову обухом” (62–63).

²⁹⁷ A *naplemente* motívumának szerepéről Dosztojevszkij regényében ld.: Топоров 1995; a lemenő nap ferde sugaráról, ahogy részben utaltunk már rá, ld.: Ковач 1994: 141–158 (1994c, 1994d); Uő. (Kovács) 2004b: 259–281.

²⁹⁸ A pálmák kivágásához társított napszak megjelölését az orosz szövegben: „Но только что *сумрак* на землю упал, / По корням упругим топор застучал” (120) vö. Raszkolnyikov gyilkosságának előkészületeit indító időpontmegjelöléssel: „как вдруг где-то на дворе раздался чей-то крик: – *Семой час давно!* – Давно! Боже мой!” (57). Ezt az időszakot érdemes még párhuzamba állítani a *Bűn és bűnhődés* legelső sorával, mely egy forró nyári napra vonatkozó időmegjelölésén keresztül éppen a főhősnek az Aljona Ivanovna megölése tervezetéséhez kapcsolódó próbaútjának a leírását indítja el: „*Július elején, egy rendkívül meleg nap alkonyatán*, fiatal férfi lépett ki a Sz... utcai házból” (5); vö.: „В начале июля, в *чрезвычайно жаркое время, под вечер*, один молодой человек вышел из своей каморки” (5). Látható, hogy a Lermontov-költeményben megfestett „lángtűzű” alkonyat már nemcsak a gyilkosság eseményleírásának időelemeként köszön vissza Dosztojevszkij regényében, hanem az ölést ábrázoló tükörjelenetekben is – ekképp Raszkolnyikov próbaútjának ábrázolásában és, többek között, a főhős lovas álmának szintén az első sorában: „Gyermeknek látta magát, a szülővároskájának. Hétéves, és egy ünnepnapon, *estefelé*, arjával sétálni mennek” (66); vö.: „Приснилось ему его детство, еще в их городке. Он лет семи и гуляет в праздничный день, *под вечер*, с своим отцом за городом” (46).

120)”; vö. Dosztojevszkijnél a korábban már értelmezett sorok egy jellemző részletével: „mindjárt a földre rogyott, bár két karját még volt ereje a feje fölé emelni” (92, 63). Éppen ez az áldozatok szívósságából fakadó lermontovi *életerő*-motívum („szívós gyökerek”) változtatja meg a dosztojevszkiji jelenetek cselekménymenetét. Elemzésünk korábbi pontjain részletesen megtárgyaltuk, hogy az áldozatok részéről az *elszánt akarat*, a *kitartás*, a *nem várt erő* felmutatása folyamánként a gyilkosokat érintő *tehetetlenség*, *elerőtlenedés*, a fokozottabb fizikai és lelki igénybevétel jelentésének az irányába átforduló motívum Dosztojevszkij egész regényében az ölés esemény-kibontakozásának a lezárását fékező cselekményelemmé válik. A gondolatot vessük össze a Raszkolnyikov elerőtlenedő állapotát tükröző mozdulatsornak a megfestésével: „*Irtózatosan gyenge* volt a karja, és érezte, hogy pillanatról pillanatra *zsibbad, bénul*. Félt, hogy elereszti, leejti a baltát. És akkor még *forogni is kezdett vele a világ*. [...] *Majdnem teljesen erőtlen volt* abban a pillanatban” (92, 63). A támadók figurájában az erővesztésnek ez a jegye, ütéseknek ez a fajta eredménytelensége, amely a Lermontov-költeményben a pálmákat kivágó vándorok alakmegjelenítéséből teljességgel hiányzik, Dosztojevszkij ábrázolásában erőteljesen jelen van. Ekképp domborodik ki a regényben a kiszolgáltatott fák sorsára rárimelthető, ám a *Bűn és bűnhődés*ben már továbbvitte gyenge, megvénült, látszólag erőtlen áldozatok alakjában (vö.: a fakó, Lizaveta, Szonya) a lermontovi „csattogó” ütésekre válaszoló néma, csendben megszülető erő jegye. A kölcsönös megfeleltethetőség síkján így állítható tehát párhuzamba a lermontovi *szívósságot* jelképező pálmafák alakja a *Bűn és bűnhődés*ben a mások pénztárcáját rendíthetetlenül szipolyozó Aljona Ivanovnával, valamint őt a fenti erőjegyek mentén tükröző fakóval, és az utólagos látomásban kacagó anyókéval.

Az elmondottakhoz azonban még érdemes hozzátennünk, hogy Dosztojevszkij regényében a parasztló- és uzsorásasszony-ábrázolás a költemény pálmáit nem csupán a *szívósságot* és az ütésekkel szembeni *tehetetlenséget* kibontó motívumokon keresztül idézi meg. Az ábrázolás ugyanis a lermontovi fák alakrajzából kiveszi, meghonosítja, majd újraértelmezhetővé teszi az *ártatlanságra-véltenségre* utaló jegyeket is. Ezen jellemzők megidézése Dosztojevszkij művében viszont már inkább a második áldozatnak, Lizavetának a figurájában megbúvó *szelidséget* hivatott tematizálni, mely motívumot részletesen elemeztünk az előző fejezetben.

Lermontov pálmáinak alakszemantizációja 2. (A földre hullás motívuma)

A Lermontov pálmáinak pusztulását jelölő *földre hullás* motívum *halál*hoz köthető jelentése nem idegen a *Bűn és bűnhődés* eseményvilágától. A szereplők sorsának megrajzolását felidézve gondoljunk csak a fakó kimúlására a lovas álomban, vagy például a részeg Marmeladov bukására az álmon kívüli cselekménytérben: esésére a hintó kerekei és a lovak patája alá, majd a betegszoba díványáról a padlóra, de eszünkbe hívhatjuk akár a tüdőbeteg Katyerina Ivanovna és Szvidrigajlov örületbe hajló végzetének beteljesülését is. Elevenítsük fel újra a lermontovi motívumot a fák kivágásához kapcsolódóan: „recsegve a *földre zuhantak* a pálmák, [...] / és hajnalig égtek a *tűzre vetett* / facsonkok, az üszkösödő *tetemek*”. Vö. a Dosztojevszkij-idézetekkel: „a lovacska *megettárorodik és lerogy*, [...] *elterül a földön*, [...] és nehéz sóhajtással *kiműlik*” (71); illetve: „– Elég!... [...] *Agyonhajszolták a gebét!*... [...] [Katyerina Ivanovna] *feje a párnára zuhant*. [...] Egyet sóhajtott, mélyen, nagyon mélyen, és *meghalt*” (512); „[Marmeladov] még fel is próbált támaszkodni az ágyon. [...] a támasztékot elvesztette, *lefordult, lezuhant* a díványról, arccal *elterült a földön*. [...] úgy *halt meg* az apa a lánya karjában” (219). Dosztojevszkij regényében a *halál* jelentéséhez köthető *földre hullás* motívum a pálmák alakábrázolásához képest összetettebb kifejezőmódot nyer. Egyfelől dolgozatunk előző szakaszaiban vizsgáltuk a kanca és Mikolka párharcában való közvetlen megjelenési formáit a hajlongó mozdulatok és a parasztló vertikális mozgása révén. Mivel a regényolvasat egy másik szintjén az álombeli fakó egyenesen Szonyának, Mikolka pedig Raszkolnyikovnak feleltethető meg, rámutattunk arra, hogy a ló és gazdája „tánca” egy bizonyos nézőpontból tekintve a férfi és a nő²⁹⁹ páros botolójaként, a szerelmesek hódítását, párharcát jelképező nási táncként is értelmezhető, melynek koreográfiájából szintén nélkülözhetetlen a *földre hullás – földre esés* motívum megjelenítése. Az interpretáció ezen ága az eredendően lermontovi motívumot a *halál*hoz köthető jelentés mellett már kifejezetten a *szerelem* (a *halálos szerelem*) szemantikai tartalomhoz kapcsolja. Ugyanakkor vizsgálódásaink során kitértünk arra, hogy az álombeli kisfiú lesújtó kézmozdulatait a magát megálmódó felnőtt Raszkolnyikov későbbi *földre esést* okozó baltacsapásainak feleltethetők meg, – e momentumban változik át a korábban az ütések kiálló, védtelen gebével azonosított gyermek figurája immáron a főhős gyilkos alkalmásává. Látható tehát, hogy a *földre hullás* motívum a *támadás, pusztítás* jelentéskörén

²⁹⁹ Az asszony és a ló figurájának a nyelvekben és az ősi rituális kultúrákban, így a sláv mítoszokban is előforduló azonosíthatóságáról Ivanov tanulmánya révén ejtettünk szót, ld. ismét: Иванов 1984: 167.

keresztül tovább szemantizálódik, a *Bűn és bűnhődés* későbbi szakaszaiban pedig még újabb transzformációkon halad végig.³⁰⁰

Raszkolnyikov esetében, például, a *földre esés* motívum fizikai végzetet ábrázoló jelentése a gyilkosság megvallásának situációihoz és a szibériai száműzetés jeleneteihez közeledvén egyre inkább a lelki tartalmakat kifejező jelentések felé tolódik el. Nézetünk igazolása végett az események láncolatából vegyünk ki néhány olyan jelenetet, ahol Raszkolnyikov a környezete tudomására hozza Aljona Ivanovna és Lizaveta gyilkosának kilétét. Elsőként a Szonyának tett vallomást tekintjük meg, csak ezt követően elemezzük a rendőrségre vezető út történéseit: „eltakarta az arcát, fejét *lecsüggesztette*. [...] Szonyára nézett, és *szó nélkül, gépiesen leült* az ágyára. [...] Raszkolnyikov *némán*, felje fordította sápadt arcát, *szája szóra akart nyílni*, de csak *vonaglott*. [...] – Nem talárod ki? – kérdezte a látogató hirtelen, olyan érzéssel, mintha *torony tetejéről vetné le magát*. [...] Nézz csak meg jól! [...] – Úristen! – tört fel a lány melléből a rettenetes jajszó” (480–483, 314–315). A Szonyának tett beismerés kiemelt részleteiből észrevehető, hogy Raszkolnyikov saját erkölcsi bukását a cselekmény e szakaszában még csak a gesztusnyelv és a szemkontaktus segítségével képes közvetíteni – ld.: „*szó nélkül* [...] leült az ágyára” (480–481, 314); „*szája szóra akart nyílni*, de csak *vonaglott*” (481, 314); „*Nézz csak meg jól!*” (482, 315). Maga a jelenet azonban a föld felé irányuló mozgások révén – ld. Raszkolnyikov részéről például a *fejlecsüggesztést*, az ágyra való *leülést*, a *toronyugrásra* tett utalást, majd válaszul Szonya *térdre eső és földre boruló* gesztusait – rárimeltethető úgy a ténylegesen elkövetett gyilkosság situációjára, mint a lovas álomra és a benne már idézett erővesztés-mozdulatsorra, sőt az oázis-álomban a főhős patakparton térdelő, vizet ivó alakjára, és magára a Lermontov-versre is, itt a pálmák hajlongó-bólogató mozdulataira és kivágására.³⁰¹

³⁰⁰ A *földre borulás* motívumáról nem a gyilkosság, hanem kifejezetten a *feltámadás* jelentésalakzat részeként érdemes újfent megidézni az alábbi szakmunkákat: Dosztojevszkij életművének tágabb kontextusára vetítve ld.: Ковач 1994, Kovács 2004; konkrétan a *Bűn és bűnhődés*ben a *könny* és a *megértés* motívumokat is tartalmazó alakzatban ld.: Крпоо 1994b; *A Karamazov testvérek és A kamasz* című regények értelmezése felől ld.: Хорват 1995, S. Horváth 2002.

³⁰¹ Az önmagáról álmodó Raszkolnyikov látomásán keresztül a beékelődött intertextus révén megismerhetővé válik az afrikai oázis története, melynek poétikai kibontása a *Bűn és bűnhődés* hősének történetével mutat párhuzamot. Az oázison keresztül tehát magának Raszkolnyikovnak a történetére, sőt az oázis pusztulásán keresztül, melynek a patak és a pálmafák a hordozói, Dosztojevszkij a *pusztítást hozó és pusztulás felé tartó* hősének alakváltozására ismerhetünk rá.

Feltűnő a vallomásjelenetben, hogy a *pusztítás/pusztulás/halál* jelentéskörhöz társítható *földre hullás* motívum tematikus kibomlása együtt jár a *szótlanság* és *csend* megjelenésével. A példák felsorolásánál maradva, ha még Aljona Ivanovna megölésének leírását is számba vesszük, eszünkbe juthat, hogy Raskolnyikov baltacsapásai „*szó nélkül*”, „*gépiesen*” sújtanak le a pillanatnyi megélhetést biztosító uzsorásasszonyra – ld.: „*Egy pillanat se volt vesztegetni való idő*. Elővette a baltát, [...] szinte *gépiesen* [...] az öregasszony fejére ejtette [...] a test hátrabukott” (92, 63), ahogy a költemény ábrázolása szerint is a vándorok a korábbi zajongás és vidám rikoltozás, füttyülés helyett *némán* csattogtatják szekercéjüküket a tűző nap ellen árnyékot biztosító fákon – vö.: „*szívós gyökerekre szekerce csapott, / recsegve a földre zuhantak a pálmák, / gyerkőcök a köntösüket lecibálták* (76, 120)”. A *földre hullás* motíválta *némaság* és *szótlanság* motívum további, sokkal részletezőbb tematikus kifejtése a költemény utolsó versszakában, a Dosztojevszkij-regényben pedig Raskolnyikov már idézett vallomásában egy olyan új funkciót tölt be, hogy az ölés cselekményesen realizálható tettének megformálása helyett e *csendet* mintázó gesztussal csupán csak megidézi a gyilkosságot. Ld. a Lermontov-költeményben: „*Kopár ez a hely ma, halott sivatag / nem suttog az ér buja lombok alatt / [...] / A sas veri fel csak a puszta határt*” (76, 120); vö. a büntett beismerésének szituációjával: „*a már egyszer átélt pillanat* dermesztő hidege csapta meg: [...] [Szonya] lassan felállt az ágyról, és *hátrább, hátrább húzódott, tekintete mind merevebb lett*” (483, 315). A vallomás és a gyilkosság jelenetei közötti hasonlóságra egyébként maga az író is felhívja a figyelmet, méghozzá a Raskolnyikov lelkében zajló érzelmi folyamatok tükrötzetésén keresztül: „*Ijesztően hasonló volt ez a pillanat* [a vallomás pillanata, Sz. A.] *ahhoz a másikhöz, amikor az öregasszony háta mögött állt, már kiakasztotta a baltát a hurokból, és tudta, hogy egy másodperc sincs vesztegetni való idő*” (481, 314).

Látható tehát, hogy a Szonyának tett beismerés jelenetében a nem verbális testnyelv az a közlési forma, mely a hős *némaságán* és a *föld felé irányuló mozgásán* keresztül jelöli meg Aljona Ivanovna és Lizaveta halálát, rámutatva ezzel Raskolnyikovnak mint gyilkosnak a kiletére, sőt, jelezve az embertelen cselekedete felett érzett megbánást: „*Újra eltakarta az arcát, fejét lecsüggesztette. Elsápadt. [...] Raskolnyikov nem tudott szólni. Nem így, éppenséggel nem így képzelte ezt a »nyilatkozatot«* [...] *Szíve elszorult. Kibirhatatlan volt*” (480–481, 314). A gesztussor emellett arra is hivatott, hogy a szemkontaktus révén utaljon a *szerelem*, tehát a Szonyában megtalálható *végső menedék elvesztésének* a lehetőségére, melyet Raskolnyikov *saját maga elpusztításaként*, lelki értelemben vett *öngyilkosságaként* él meg, – ld. a már ismert sorokat a regényből: „– Nem találsz ki? – kérdezte a látogató hirtelen, olyan

érzéssel, mintha *torony tetejéről vetné le magát*” (482, 315). Az idézet érdemes összevetnünk a főhős későbbi szavaival még ugyanebben a jelenetben: „*senkim sincs most már kívüled. [...] Látnod csak most, csak ebben a pillanatban értettem meg én magam is [...] csak azért hívtalak, csak azért jöttem hozzád, hogy ne hagyj el!*” (486, 318). Még itt, szintén e jelenetben a lelki fejlődés záróaktusaként Raszkolnyikov ugyanakkor képessé válik büntetést a gesztusnyelv mellett a *nyelvi kifejezés síkján is felvállalni*, s a gyilkosság indítékainak feltárása és elemzése eredményeképpen az áldozatok halálát most már *szavakban megformálva* is a saját életének pusztulásaként értelmezni: „*Magamat öltem meg [...] Egy csapással agyonütöttem magam akkor*” (493, 322).

Elemzésünk összefüggéseként elmondható, hogy a *földre hullás* cselekményes motívum szemantikai bővülése és transzformációja kettéágaztatható. Az „*ütöttek*” alakábrázolásához fűződően azon kívül, hogy megjelöli a *halál (pusztulás)* jelentéstartalmat, kiegészül a *néma, tehetetlen áldozatisággal*, melyet többek között a *szívósság (kitartás)*, a *szótlanság (csend)* és a *dermedtség* motívumok kísérik a szövegben. Az „*ütők*” részéről viszont a *pusztításon (lesújtáson)* kívül a *szerelem elvesztése* és az *öngyilkosság* jelentéskörök kapcsolódnak hozzá, melyek megjelenésére a disszertációban részben már tárgyalt motívumtranszformáció mutat rá – ld. például: *lesújtás* → „*erővesztés*” (ld.: egyre fenyegetőbb támadóeszközök) → *erősödő kiáltások* Mikolkánál vs. *lesújtás* → *erővesztés (fejlőgatás, leülés)* → *szótlanság (áldozatiság)* → *az új szó megszületése* (nyelvi kifejezésekben megformálódó beismerő vallomás) Raszkolnyikov alakjában. Hogy mennyire nem zárható le a *földre hullás* motívumának eddigi tárgyalt szemantikai árnyalása és gazdag transzformációja, azt például az is jelzi, hogy az itt felsorolt jelentésaspektusok és motívumvariációk a regény egy, a szibériai feltámadáshoz közelítő későbbi fejezetében újabb átalakuláson mennek keresztül. Arról van szó, hogy Raszkolnyikov a rendőrség felé vezető úton éppen a *földre hullás*, a *föld átkarolásának* feltűnő ölelő mozdulatával kiáltja ki a „*az egész világnak*” beismerő vallomását: „*Hirtelen megindult a belsejében minden, csak úgy omlott a könnye. Ahol megállt, leroskadt a földre... A tér közepén térdelt, leborult, és csókolta a földet, a mocskos földet, és ez gyönyörűséggel, boldogsággal töltötte el. Felállt és újra leborult*” (618). A jelenetben a *földre hullás* motívum láthatóan már nem a *pusztulás* és *halál*, hanem a beismerés révén éppen az *új életre fakadás* jelentéstartalmat bontja ki, tehát a vég gondolatától a kezdet, az újakezdés felé tolódik el. Így vezet a Raszkolnyikov lelki fejlődését a különböző életszakaszokban elindító, Lermontov költeményéből is származtatható *földre esés* motívum a *halál* és *ölés* irányából Dosztojevszkij

regényében a *bűntett megvallása és felvállalása*, tehát az *újjászületés*, a *lelki megtisztulás és feltámadás* katartikus ábrázolásához.³⁰²

Interpretációnknak az volt a célja, hogy e jól ismert motívum értelmezését a Lermontov-vers intertextuális szerepe felől is alátámasszuk. A vizsgált jelenetekben láthattuk, hogy az egyre bővülő jelentéstartalom mellett a *földre esés* Raszkolnyikov esetében hogyan ível át a halál cselekményes tetteként való realizálásától (ld. a kanca halálábrázolását) a lelki és erkölcsi bukást megjelölő gesztusnyelven keresztül (ld. a szemkontaktust) a kimondott szóig (ld.: „–Öltem!”). Majd szemrevételeztük, hogy hogyan képes ugyanez a motívum a lelki tartalmakat rögzítő nyelvi síktól elvezetni egészen a *földre hullás* újabb cselekményes aktusként való megformálásáig, de ekkor viszont már az *újjászületés* szemantikai körét mozgósítva a főszereplő sorsának megrajzolásában (ld. a *térdre borulást*, és a *föld megsökölésének* aktusát).

A patak alakszemantizációja (Az ütés motívum mint az életfakasztás és a pusztítás eszköze)

Mindezidáig a Lermontov-versben ábrázolt gyilkosságot, melyet a pálmafák kivágásának jelenetével írtunk le, Dosztojevszkij művének olvasata felől vizsgáltuk, s az intertextuális allúziókat a főhős afrikai álmán keresztül főként Aljona Ivanovna megölésére, illetve a fejszecsapásokat megfestő gyilkosság tükörjeleneteire, így az álombeli fakó és a nevető öregasszony agyonütésére, valamint a beismerő vallomás epizódjaira rímeltettük rá. Így jutottunk el a *szívós kitarítás* és a *földre esés* motívumok lermontovi ábrázolása felől a *Bűn és bűnhődés*ben megnyilatkozó *életfakasztás–újjászületés* motívumtranszformációhoz. Mivel a kiinduló motívumok: a *szívós kitarítás* és a *földre hullás* jelentős szerepet játszanak úgy a költemény, mint a regény középpontjában álló gyilkosság eseménysorának leírásában, felvetődik a kérdés, hogy vajon a Dosztojevszkijnél kimutatott *életfakasztás–újjászületés* halálhoz is köthető jelentése megtalálható-e Lermontov költeményében?

A kérdés megválaszolásához kezdjük az elemzést azzal a megállapítással, hogy a vers alaposabb tanulmányozása során egy újabb gyilkosság nyomait fedezhetjük fel Lermontov költeményében. A vers utópisztikus tájleírásból ugyanis kiviláglik, hogy a sivatagi vándorok

³⁰² A *halál utáni születés–újjászületés* téma kifejtését szakrális nézőpontból főleg Raszkolnyikov és hasonmásfigurája, Lizaveta alakértelmezéséhez kötötten ld. az alábbi szakirodalmakban: Меіер 1967; Гачев 1973; Топоров 1973; Сыркин 1991. A *csend, szótlanág–szókeresés* motívumok szakirodalmáról a korábbi fejezetekben pedig már szó esett.

szekercéjükkel nem csupán a pálmákat fosztják meg az élettől. A vidáman csörgedező patakot is elsorvasztják, „megölik” azzal, hogy elveszik tőle a lombok enyhet adó árnyát. Így a tűző nap vizét kiszárítja, az izzó homok medrét betemeti: „nem suttog az ér buja lombok alatt: / dől rá a homok szakadatlan” (76). Az örökzöld pálmák mellett a patak vizének ilyen előre még csak nem is sejtett, véletlenszerű pusztulása Lermontov versében felveti a kettős gyilkosság gondolatát: „kihült hamu, pernye, üszök feketéllett, / s a lombkoronák maradékaival / végzett a tűző nap, a szél, a vihar. / Kopár ez a hely ma, halott sivatag, / nem suttog az ér buja lombok alatt: / [...] A sas veri fel csak a pusztá határt, / vijjogva cibálja az áldozatát” (76). Ezt a sivatagi utazók meggondolatlan cselekedetén alapuló kettős gyilkosságot Dosztojevszkij beépíti a művébe, hiszen, nem mondunk vele újat, hogy az uzorásasszony mellett a véletlenül hazatoppánó Lizavetát szintén Raszkolnyikov áldozatává teszi. Egy merész sarkítás keretében azonban talán érdemes megemlíteni, hogy a költeményben „felhangzó” fejszecsattogások emlékezetbe hívása a három pálma kivágása révén sejtetni engedheti: Dosztojevszkij regényhőse saját elmélete ellenére nemcsak egyszer fog lesújtani fejszéjével, hanem azt bizony többször is használni fogja – akár akkor, amikor az uzorásasszonyra méri csapásait, akár azzal, hogy fejszéje Lizaveta életét is kioltja majd. A gyilkosságoknak ez a váratlan sorsfordulaton alapuló egymásutánisága: a pálmák kivágása és velük együtt a patak pusztulása, az uzorásasszony megölése és Lizaveta felesleges halála felveti ezen áldozatok párhuzamba állításának lehetőségét, előirányozva számunkra egyfelől: az *egy adott szövegen belüli*, és másfelől: *a szövegek (kettő vagy több szöveg) közötti hasonmásság* kérdéskörének a vizsgálatát. A fenti elemzéshez híven továbbra is szem előtt tartjuk ez utóbbi problémakört, most azonban Lermontov versének olvasata felől Aljona Ivanovna helyett Lizaveta alakjára összpontosítunk.

Lermontov ábrázolásában a forrás hús habokat ontva csobog a kopár sivatagban, és életet ad a pálmák zöld leveleinek; a „magára nagyon tiszta” (78, 54) Lizaveta Dosztojevszkij megközelítésében Aljona Ivanovna, szintén a gyilkosság elsődleges áldozata számára jelent kiapadhatatlan forrást. Míg a „töpörödött kis csúfság” (77, 53) a húga „nyakán ül” (75, 51), a lány „éjjel-nappal dolgozik a nényére, [...] minden keresetét odaadja” neki (78, 53). Annak ellenére, hogy a Lizaveta küllemét bemutató leírás inkább a pálmák alakjához teszi őt hasonlatossá, hisz „hosszú, mint egy pózna” (77, 53), „csuda nagyra megnőt” (78, 53), „a lába éktelen hosszú” (78, 54) és „barna bőré” (78, 54), belső tulajdonságainak és cselekedeteinek ábrázolása révén figurálja a patakra való asszociációt is megmozgatja Lermontov költeményéből. A nővére által biztosított lakhelyért cserébe Lizaveta a forráshoz

hasonlóan eteti-táplálja hajlott korú testvérét, anyagilag is ellátja őt, mos rá, és tisztán tartja a lakását: „ő a szakácsné is, meg a mosóné is, amellett még eladásra is varr, *padlót súrol*” (78, 53). A sivatagban csörgedező patak a pálmák enyhét adó árnya alatt, tulajdonképpen szintén a „lakhelyért cserébe”, gondoskodik az élet megújításáról, minthogy vizével mossa, öntözi a százeves fák gyökereit: „*Föléje* [a forrás fölé, Sz. A.] *borultak a zöld levelek, / ne lepje homok, ne apassza meleg*” (74, 119); „három deli pálma nevelt sudarat, / *hol ontva a hús habokat szakadatlan, / forrás csobogott a kopár sivatagban*” (74, 119).

A költemény első versszakának leírása szerint a forrás gondoskodik a mítoszokba illő harmonikus világrend ciklikus körforgásáról is: friss habjaival az orosz szöveg tanúsága szerint „megtörte”, „átütötte” (ld.: „*пробивался*”) a kies homoksivatagot, és viruló oázist hozott létre a terméketlen pusztaság közepén. Ebből a nézőpontból tekintve a patak jól körvonalazott szerep letéteményese a költeményben: *ütése* nem *életet pusztít*, mint ahogy azt teszük a vers későbbi szakaszában a pálmafákra fejszékkel lesújtó vándorok, hanem éppen hogy *életet ad*, az élet továbbviteléről gondoskodik. Az *ütés* motívumnak a *halál* jelentésköre mellett az *életfakasztás* irányába történő rejtett transzformációját Lermontov a forrás „termékenységére”, „megtermékenyítésre” utaló megnevezésén keresztül is jelzi – már a költemény első strófájában. A patak nevét a versben jelölő háromféle variáns közül itt ugyanis nem a „ручей”-t („a vízsugár által folyó áramlat”-ot;³⁰³ ld.: a 2–9. versszakokat), s nem is a „ключ”-ot (a „kulcshoz, a megtaláláshoz, kinyitáshoz, felfedezéshez köthető forrás”-t;³⁰⁴ ld.:

³⁰³ A jelentést ld.: *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) 1994: 678. A szó etimológiai jelentése azonban nemcsak az „áramlatot” jelöli meg, hanem érdekes módon tartalmazza a „vízsugárral való *ütés*”-t is, többek között a bolgár nyelvben megtalálható jelentésspektrus révén („*пъкавам*”, „*ръчна*”: „*вытекаю, бью струей*”), Фасмер 1987/3: 524.

³⁰⁴ A szó jelentését a *Толковый словарь русского языка* (szerk.: Ожегов–Шведова) még további kifejezésekkel együtt tárgyalja, szintén összefüggésben az *ütéssel*: „a vízmosásban/szakadéokban források csobognak (*ütnek*)”: „в овраге *бьют* ключи”; „bugyog, buzog, csobog”, azaz szintén *üt* a forrás: „*буть ключом*”; átvitt értelemben pedig „*lúktet/pezseg [üt]* az élet”: „*жизнь бьет ключом* (перен.: *кипит во 2. знач.*)”, 1994: 273; vö. *Orosz–Magyar Szótár* (szerk.: Hadrovics–Gáldi) 1951: 327. Látható tehát, hogy a költeménynek csak a második versszakától kezdődően állnak kapcsolatban a „patak” szó különböző orosz alakváltozatai etimológiailag vagy a kifejezések nyelvi szintjén az *ütéssel*, mely jelentésmegfelelés a vers patakjának többirányú alakértelmezéséhez kötöten további interpretációknak kardinális részét képezi majd.

Továbbá érdekesnek véljük a „ключ” szónak azt az etimológiai jelentését is, mely a patakot a *zajhoz* köti, Фасмер 1967: 258. A *zaj* (*nevetés*), a *tömeg* és az *ütés* motívumok együttes előfordulása, motívumsorrá váló rendeződése Dosztojevszkij regényében többek között a Raskolnyikov által elkövetett kettős gyilkosság tükröjeleneteiben fordul elő (ld. például a lovas, vagy az öregasszonyt megelevenítő álmot), mintegy modellálva a vég nélküli (balta)csapások sikertelenségét, felesleges, haszontalan jellegét és az áldozat kitarását, életrejét.

utolsó versszak), hanem éppen a „родник” elnevezést, tehát a „род” tőn keresztül a „szülés”– „születés” jegyeket hordozó forrást választja. A „родник” szó etimológiailag ugyanis a „termékenység” szemantikán túl mozgósítja a „táplál – etet”, a „növeszt – nevel” és a „gazdag termés” jelentésspektusokat is (vö. Raszkolnyikov keresztnévének tövével, melynek szemantikája ugyanezt a jelentést tartalmazza: *Rogyon [Родион]*). A művészi ábrázolás e pontján a patak a sivatag áttörésén keresztül tehát nemcsak megszületik, hanem az önteremtő aktusban rögtön szülővé is válik, mint tudjuk, azáltal, hogy oázist hoz létre a terméketlen sivatagban. Még egyszer hangsúlyozzuk tehát, hogy bár a köteményben az *ütés* motívum a cselekménybonyolítás kulminációs pontján – tehát a pálmák kivágásakor – a vándorok alakjához kötöttén a *halál* jelentéssel olvad össze: „szívós gyökerekre szekerce *csapott* (75, 120)”, a forrás, annak ellenére, hogy vízzel a sivatagot üti át, s így bizonyos értelemben a *pusztítás* alanyaként jelenik meg (a patak a kies sivatagra tör), valójában a terméketlenségre, nem pedig az életre sújt le zubogó habjaival. (Vö. a motívumot a főhős vezetéknévvel: *Raszkolnyikov*, mely a „[szét]hasadás”, „[szét]szakadás”, „részekre esés” jelentést hordozza.) Ugyanilyen látens módon töltődik fel az afrikai utazók alakszemantikája. Az események végkifejletében azáltal, hogy szekercéjük újratерemti a sivatagot, tulajdonképpen szülőkké, teremtkké válnak – de nyilván nem az életé, hanem a *halál* teréé, ahol a kietlen pusztaságban szabadon tombolhat a viharos szél, a tűző nap és a mindent eltemető homoktenger: „Kopár ez a hely ma, *halott* sivatag” (76); „s a lombkoronák maradékaival / végzett a tűző nap, a szél, a vihar” (76). A forrás szerepének értelmezéséhez visszatérve elmondhatjuk: ábrázolása mindenben megfelel annak a kettősségnek, amit Lizaveta alakszemantikájának vizsgálata során tártunk fel a korábbiakban, az *ütés–agyonütés–halál* motívumsor pedig az események logikus sorjázásán kívül a nyelvi síkon magyarázhatja a patak kiszáradása és eltemetése lermontovi megfestésének az újraértelmezését Dosztojevszkij regényében.

(Maga a gyilkosság, ahogy korábban már rámutattunk, azonban csendben, hangtalanul, tulajdonképpen egy szó nélkül megy végbe mind Aljona Ivanovna, mind pedig Lizaveta esetében.) Lermontov költeményében a patak „zajongása”: vidám „beszéde” a vers nyelvi síkján is kifejezést nyer, szintén közvetlenül a pusztulást megfestő sorok előtt: „csevegve kínálja vizét a patak” (75, 120); vö. itt a pálmák „beszéd”-ével: „Bólongatva, zizegve, *susogva köszöntik* / a pálmafaágak a vándorokat” (75, 120).

3. Raszkolnyikov alakszemantizációja *A három pálma* című költemény értelmezése nézőpontjából, a *teher* és *tehetetlenség* motívumok szemantikai kontextusában

„Holott olyan egyszerű lenne a dolog, – egyetlen nap,
egyetlenegy óra alatt, egy csapásra rendbe jönne minden!”
(Dosztojevszkij *Egy nevetséges ember álma*)³⁰⁵

Ebben a részben vizsgáljuk meg közelebbről, hogyan, milyen motívumok bevonásával érzékelteti Dosztojevszkij a főszereplőnek azt az alakértelmezését, mely a *Bűn és bűnhődés* első szakaszában a pusztítás–önpusztítás gondolatát érvényesíti. A vizsgálódás folyamán szeretnénk rávilágítani arra, miszerint az ölés eseménye előtti narrációban kimutatható kiüresedés felé vezető lelki út –, mely értelmezésünk szerint a Lermontov-vers cselekményében az *oázistól a pusztaság felé* ívelő cselekménybonyolításnak feleltethető meg –, visszaigazolható a regény második szakaszának története felől is. E szemlélődés közben, az érdekesség kedvéért, érdemes egy röpké pillanatra érinteni azt a kérdést is, hogy a gyilkosságok elkövetése után hogyan fordul meg a hős alakábrázolása, Lermontov nyelvén szólva, az oázis→pusztaság felől, azaz a *Bűn és bűnhődés* kifejezőmódjával élve: a „bizonyos jólét”→gyilkosság felől a pusztaság→oázis, azaz a gyilkosság→feltámadás irányba. E kérdés figyelembevételével ugyanis láthatóvá válik, hogy a versben megrajzolt oázistörténet Raszkolnyikov látomásának elemzésekor utalhat-e a főhős önpusztításba hajló negatív fejlődéstörténetére.

A regényt indító alapszituáció szerint Raszkolnyikov meglehetősen jó szellemi képességekkel rendelkező egyetemista. Gondolatainak gazdagságáról és széles látóköréről nemcsak az édesanyja levelével vitatkozó belső monológja tudósít bennünket, de ez derül ki egy helyi lapnak írt cikkéből is, ahol a bűnöző észjárását és lelkiállapotát vizsgálja a bűn elkövetésének ideje alatt. A szellemi adottságok ellenére ugyanakkor tudjuk, hogy Dosztojevszkij hőse semmittevéssel tölti napjait elnyűtt szobájában. Hiába nógatja, példának okáért, háziasszonyának cselédje, Nasztaszja is, Raszkolnyikov egyre elszigeteltebben éli életét – ld.: „–Kelj fel, te, meddig alszol? – kiáltotta a fülébe. – Míngyár tíz óra” (35); „az okos fejjel csak heversz itt, mint a zsák, nem látni a nagy tudományodat. Azt mondod, azelőtt leckét adtál, gyerekeknek. Hát most mért nem csinálsz valamit, mi?” (36). Az idézetekben érdemes szemügyre vennünk, hogyan jellemzik Nasztaszja szavai a hős tétlen

³⁰⁵ Dosztojevszkij 1971: 692. Az *Egy nevetséges ember* álmából vett idézetet ld. oroszul is: „А между тем так это просто: в один бы день, в один бы час, все бы сразу устроилось!”, Достоевский 1995: 137.

alakját. Bár a lány bíráló megjegyzésében a „zsák” („мешок”) kifejezés Raskolnyikov életképtelen magatartását metaforizálja, a szó gyökerei mégis új megvilágításba helyezhetik a főszereplő viselkedését. A „zsák” etimológiailag kapcsolatban áll többek között az óind és a perzsa „bárány”, „juh” („баран”, „овца”) jelentésekkel.³⁰⁶ Ekképp a Raskolnyikovra vetített „zsák” megfeleltetés a hős tétlenül heverésző figuráját az *eltévedt (elveszett) bárány*, illetve az *áldozati bárány* bibliai jelentéskörrel ruházhatja fel.³⁰⁷ Természetesen e megfeleltethetőség kibontása a regény cselekménybonyolításának ilyen korai szakaszában még csak elvétve érhető tetten. A „zsák” etimológiai jelentéseit továbbra is szem előtt tartva viszont fontos tudnunk, hogy a szó kapcsolódik az óiszlám: „meiss” és a norvég és ónorvég: „meis”/„meisa” kifejezésekhez is, s így felelevenítheti a *teher*hez, *túlterheltség*hez köthető jelentéseket – ld. a szó „fonott *teher*hordó kosár”-ként való megjelenését, mely oroszul a következőképpen hangzik: „плетеная корзина для переноски”, illetőleg a „háton rögzített *teher*hordó eszköz”-nek való megfeleltetését: „приспособление для ношения тяжестей на спине”.³⁰⁸ Ez utóbbi jelentések lehetővé teszik, hogy Raskolnyikov alakját ismételten összekössük az általunk már kutatott *teher*hordó eszköz, a *teher*hordó ló figurájával, aki a korábbi, „lovas álom” tanúsága

³⁰⁶ Ld.: óind „mēsás”: „баран, шкура”; észak perzsa-új perzsa: „mēs: „овца, баран”, Фасмер 1967/2: 616, 612.

³⁰⁷ Raskolnyikov Lizavetával, az *ártatlan, áldozati, „szótalan bárány”*-nyal való azonosíthatóságára a bibliai kontextus fényében Boros Lili is rámutat a már említett tanulmányában: „Raskolnyikov egyenlővé lesz áldozatával, a szótalan báránnyal, s maga is áldozattá válik. Tehát Raskolnyikov Lizavetával való azonosítása a bibliai kontextusban is megerősítést nyer”, Boros 2004: 210. A szerző ímígyen nem a *zsákból* eredeztethető *teher* etimológiájából vezeti le, hanem a leölés pillanatában való *szótalanság* jelentésaspektus révén mutatja ki a bárány–Lizaveta–Raskolnyikov alak-megfeleltethetőséget. A bárány öszövettségi és újszövettségi hagyományban tárgyalt szimbolikájáról ld.: Uő. 2004: 209–211, melyből szeretnénk megidézni Raskolnyikov alakjára vonatkoztatva az Ésaías könyvében leölésre vitt *szótalan áldozati bárány* motívumát a Krisztusra való utalással: „Pedig mi betegségeinket ő viselte, és a mi fájdalmainkat ő hordozta; mi mégis *megvertnek* tekintettük, Istentől sújtottnak és megalázottnak. De őt a mi vétkeinkért szúrták át [...] Mindnyájan, mint a *juhok*, tévelyegtünk, mindenki a maga útjára tért; és az Úr órá rakta mindnyájunk bűnét” (Iz 1997: 819, 53/4–6). Az *eltévedt (elveszett) bárány*, juh mint megtérő bűnös történetét Lukács evangéliumában követhetjük nyomon: „Ha közületek valakinek *száz juha van, és egyet elveszít* közülük, nem hagyja-e ott a kilencvenkilencet a pusztaban, és nem megy-e az elveszett után, amíg meg nem találja? Amikor megtalálja, örömeiben vállalra veszi, hazamegy, összehívja barátait és szomszédait, és azt mondja nekik: »Örüljetek velem, mert megtaláltam elveszett juhomat!« Mondom nektek: éppen így nagyobb öröm lesz a mennyben is egy *megtérő bűnös* miatt, mint kilencvenkilenc igaz miatt, akinek nincs szüksége megtérésre” (Lk 1997: 1183, 15/3–7). A „csendes szereplők”-ről a 19. századi irodalmi hagyományban, a bibliai kontextus fényében ld. szintén: Boros 2004.

³⁰⁸ Ld.: Фасмер 1967/2: 616, 612.

szerint úgy próbálja meg elvonatni a ráaggatott terheket, hogy ebbe maga is beleszakad („надрывается”).

Erre, a sovány kanca és a hős tehetetlensége közötti kapcsolatra hívja fel a figyelmet Raskolnyikovnak a saját terheire (a gyilkosság gondolatára, s ezen keresztül áttételesen az édesanyja, illetve Dunya tehermentesítésére) vonatkozó felkiáltása közvetlenül a lovas álomból való felébredés után. „*He вытерплю, не вытерплю!*” – ismételteti magát a hős, vagyis szó szerint azt hangsúlyozza ebben az önértelmező aktusban, hogy „nem bírja ki”, Görög Imre és G. Beke Margit fordításában pedig „nem bírja megtenni”, nem bírja elkövetni a gyilkosságot – idézzük fel újra: „Nem, nem bírom megtenni, nem bírom. [...] Uramisten! Hisz úgyse számom rá magamat! Nem bírom, nem bírom...” (72–73, 50). A hős elkeseredett szavai arra utalnak, hogy vagy abba pusztul bele, ha alázatosan folytatja szabályozott, tétlen-tehetetlen életét, vagy pedig abba szakad meg, hogy a zsúfolt szekér elé fogott gebéhez hasonlóan megpróbál kitörni a kerékvágásból: öl, mint ahogy az életét féltő ló is kirüg támadói felé: „nem bírja tovább a rázúduló ostorcsapásokat, és tehetetlenségében kirüg” (70, 48). A *tehetetlenség* motívum témába fordulását nagyon jól reprezentálja a magyar fordítás, hiszen híven tükrözi a „вытерпеть” („kibir”, „eltűr”) ige etimológiai jelentéséből az ószláv „megdermed”, „megmerevedik” és a szláv nyelvcsaládból származó horvát, cseh, szlovák, lengyel „szenved”, valamint a latin „érzéketlen” jelentéseket.³⁰⁹ Ekképp Raskolnyikovnak a gyilkosság gondolatára reflektáló szavait az előzőekkel összhangban úgy is értelmezhetjük, hogy a hős nem akar megdermedni, nem akar szenvedni és érzékletlenné válni az ölés gondolatától, avagy végrehajtásától. Ezért mondhatjuk azt, hogy a lovas álomból felébredve Raskolnyikov a gyilkosság véglegesnek tönő elutasítását kiáltja ki a világnak. Ezt a döntéshozattal járó megkönnyebbülést húzzák alá a jelenetet záró sorok a regényben: „Úgy érezte, *ledobta az iszonyú terhet*” (73, 50).

Látható tehát, hogy a „zsákból” származtatott *teher* motívum úgy a sovány kanca mint Raskolnyikov alakértelmezésében kettéágaztatható jelentést hordoz. A ló alakjában egyfelől a szekérvontatásra való alkalmatlanságot jelöli meg, és utal az öreg gebe erőn felüli megterheltségére–tehetetlenségére. Raskolnyikov személyéhez kötötten ez a tehetetlenség a szociális és egzisztenciális problémák megoldatlanságában rejlik, többek között abban, hogy joghallgató lévén nem képes hivatását betölteni, ahogy a teherhordó ló sem bírja feladata szerint elhúzni a társzekeret, vagyis fizikailag képtelen megbirkózni a neki szánt terhekkel.

(Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy Raszkolnyikov sem véletlenül betegeskedik, s a sovány gebéhez hasonlóan szintén az éhezés és fizikai végkimerülés határan áll.) Tehát ez utóbbi esetben a *teher* motívum a fizikai teljesítőképesség határait érzékeltető „*вывезти*” („elvinni”, „elvontatni”) motívummal kapcsolódik össze a regény szövegében: a sovány gebe „rángatja erre-arra a terhet, vinni akarná” (71); vö.: „дворага из всех последних сил в разные стороны, чтобы *вывезти*” (48). Másfelől a *teher* a lelki megmértetéssel áll kapcsolatban, a sorstól elszenvedett ütések átvészelését, „elviselését” jelképezi. Ekképp mind a ló, mind pedig Raszkolnyikov esetében a motívum jelentése összefonódik a *kibirás* és *tehetetlenség, az életben maradás és az életben hagynás* motívumok tematikus megjelenésével, azaz az élet-halál kérdéskörrel.

A *teher* motívumhoz kapcsolódóan érdemes megjegyeznünk, hogy az édesanya felfogásában éppen Dunya az, aki a családban Raszkolnyikov helyett képes a terheket elvinni. Pulherija Alekszandrovna fiának írt levelében arról számol be, hogy „Dunyecska sok mindent *el tud viselni*” (44, 53; „многое может *снести*”, 37), azaz Raszkolnyikov gúnyosan pontos magyarázata szerint: „Ha Szvidrigajlov urat *elviselte*, [...] *el lehet viselni* Luzsin urat is” (oroszul szintén a „*снести*” igével: „Уж когда господина Свидригайлова может *снести*, [...] что и господина Лужина можно *снести*”, 37). A Dunyára vonatkoztatott „elviselni”, szabad fordításban „kibirni” („*снести*”) kifejezés orosz formája meglepő módon tér vissza a levelet követő lovas álomban. Itt nemcsak arról van szó, hogy a „hordozni, vinni” („*носить/нести*”) igető a lányalakot reprezentáló sovány kanca teherhordó képességének motívumkibontó–tematizáló leírásában köszön vissza: azaz a ló 1) vagy elvontatja, „rángatja” a terheket (ld.: a „*вынести*” igével releváns „*вывезти*”: „elvinni”, „elvontatni” megjelenését); vagy 2) elviseli, kibírja a csapásokat (ld.: „*вынести удары*”). Raszkolnyikov ironikus megjegyzését a reflektív olvasat felől akképp is értelmezhetjük, hogy Dunya, akár a teherhordó kanca a lovas álomban, bátyja érdekében képletesen szólva „elhordja a hátán úgy Szvidrigajlov, mint Luzsin urat”, sőt, mint ahogy a hős számára világossá vált, ezért még képes édesanyja terheit is elcipelni.³¹⁰ A fentiekben túl a Dunyát jellemző „*снести*” kifejezés az édesapa tevékenységének leírásában bukkan elő az álomban, aki szintén Raszkolnyikovot szeretné tehermentesíteni: azon fáradozik, hogy a hétéves kislót elvonszolja az

³⁰⁹ Ld. például: az ósláv: „трьпѣти”, ógörög: „φέρειν”, „ὑπόκειναι”, bolgár: „търпна”, „търпя” azonos: „megmerevedik”, „megdermed” („цепенеть”) jelentését, Фасмер 1987/4: 49.

³¹⁰ Dunyának a lóval való alakmegfeleltetését vö. Katyerina Ivanovna alakábrázolásával és általunk már idézett és elemzett halálának leírásával.

ostorcsapásoktól és a kimúló ló látványától. A szöveg az apa sikeres közreműködését ugyancsak a már ismert „kivinni”, „elvinni” („выносить/вынести”) igén keresztül jelöli meg. Bár az édesapa gyermekét csak a ló megölése után képes kimenekíteni a tömegből: „megragadja, és végre elviszi onnan” (71; vö.: „схватывает его наконец и выносит из толпы”, 49), útmutatása, ahogy korábban már bemutattuk, a gyilkosságra készülő Raszkolnyikov számára mégis jelentős.

A főhős alakjának a tehetetlen zsáktól a teherhordó ló figurája felé való elmozdulását a regény először a Pulherija Alekszandrovna levelére adott válaszreakción keresztül érzékelteti. Itt szó esik arról a tervről, mely szerint Dunyának mint leendő menyasszonynak szekérré kellene szállnia, hogy vőlegénye, Luzsin zsugorisága miatt így tegye meg a házasság felé vezető utat: „Ez a Pjotr Petrovics [...] a házasságba is váltott *lovakon robog*, [...] ők ketten meg, a menyasszony az anyjával [...] gyékénnyel takart *szekéren utaznak*” (50–51). Ez a cselekményes szituáció Raszkolnyikov lovas álmának azzal a részével hozható párhuzamba, ahol a mulatozó tömegből egy menyecske is felpattan a megrakott társzekérré, melyet emígyen a fakó kínlódba próbál meg elhúzni. A Pétervár felé tartó Dunya utazása a levél, illetve az álom jelképvilágán keresztül azt a váltást érzékelteti, miszerint a lány éppen ezzel a tetteivel, a testvéérért hozott áldozat miatt válik maga is Raszkolnyikov számára teherré, ahogy a menyecske is a szekéren való utazással terheli meg a sovány gebe életét: „Még ha színaranyból volna is Luzsin úr, vagy hibátlan gyémántból, akkor se lenne a Luzsin úr törvényes ágyasa! [...] Viszont másért igenis, megteszi! [...] A testvéérért, anyjáért eladja magát, minden kész odaadni!” (49–54).

Másfelől pedig a levél felett érzett felháborodás viszi rá a főhóst arra, hogy húga áldozatvállalása helyett – metaforikusan szólva – a teherhordó ló szerepkörébe bújjon: „Ebből a házasságból semmi se lesz, amíg én élek [...] Nem kell az áldozat!” (49, 55). Raszkolnyikov dühösen elkeseredett mondataiban egy napok, hónapok óta dédelgetett elhatározás körvonalazódik, melynek végrehajtása mint végső menedék, Dunya házasságműködését megelőzve gondoskodna a család boldogulásáról: „Megremegett. Egy gondolat futott át az agyán, [...] és félelmesen idegen formában áll előtte... [...] mintha föbe kólintották volna, elfeketedett előtte a világ” (55–57). Arról, hogy a gyilkosságot Raszkolnyikov – legalábbis egy gondolat erejéig – valóban a család megsegítése érdekében hajtja végre, a Szonyának tett vallomás egy részlete is tanúskodik: „Én hát elhatároztam, hogy megszerzem az öregasszony pénzét [...] nem gyötöröm anyámat tovább, biztosítom magamnak az egyetemi tanulást, és az utána következő első lépéseket” (489).

Dunya és Raszkolnyikov *kölcsönös áldozathozatalának* illetve ezen *áldozat elutasításának* boncolgatásakor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a regényrészletet, mely híven tükrözi a testvérek közötti *áldozatvállalás-váltást*. Dunya, értesülve Raszkolnyikov gyilkosságáról, nem enged Szvidrigajlov erőszakos zsarolásának, hogy testét áruba bocsátva gondoskodjon bátyja életének megmentéséről – ld.: „minden kegyedtől függ, egyes-egyedül. [...] Csak... csak egy szót mondjon [...] akkor a bátyja meg van mentve, én, én megmenthetem... Van pénzem, jó barátaim is akadnak. [...] Kegyednek is kiváltom az útlevélet... édesanyjának is... [...] a lelkiismeretét nem terhelné semmi, még ha mondjuk, *fel is áldozná magát a bátyjáért*, mint ahogy én ajánlom... [...] *A bátyja és az anyja sorsa a kezében van*” (579–582). Jól kivehető az a fordulat Dunya lelkivilágában, amely a Luzsin vagyonához igyekvő menyasszony kiütkeresésétől indulva az önfeláldozást akár a Szvidrigajlov meggyilkolásán keresztül is elutasító leány döntéséhez való megérkezésig megy végbe. Ez utóbbi *áldozathozatal megtagadását* mutatja a hősnő gyilkos tekintetének cselekményként történő tematizálása a Szvidrigajlovval vívott lelki csatában: „Ne nézzen így rám, ne nézzen rám így! Ezzel *megöl...* nem tudja...” (580) → „Dunya felemelte a pisztolyt, és halálápadtan, elfehéredett, remegő ajakkal nézett rá, nagy, fekete szeme tüzes szikrákat szórt. [...] *a lövés eldőrdült*” (583).

4. Következtetések

A fejezetben felvetett álomértelmezést e nézetünk motiválta: semmiképpen sem tekinthető véletlennek Dosztojevszkij azon írói eljárása, hogy közvetlenül a gyilkosság előtt és az azt megelőző napon a lelki válságot átélő főhős álmokat lát. Hiszen Raszkolnyikov az első, ún. „lovas”-álomból felébredve határozza el magát véglegesen az uzsorásasszony, Aljona Ivanovna megölésére (vö. „egész valójával rádöbrent, hogy most már nincs meggondolás, nincs akarás többé, az imént egy csapásra eldölt, véglegesen eldölt minden”, 75, 52), és nem lehet szándékolatlan írói fogásnak minősíteni azt sem, hogy a hős közvetlenül az oázis-álomból felriadva hajta végre a gyilkosságot: „Hirtelen élesen hallotta egy óra ütését. [...] Egyszerre minden eszébe jutott, úgy ugrott fel a díványról, mintha valaki felrántotta volna” (82, 57). Ezért igen fontos a véres eseményt megelőző két álom párhuzamba állítása, melyek egymásra következő cselekménymenete a főhős kiütkeresésének, megújulásának történetében a következő leegyszerűsített szerkezetet mutatja.

Ahogy korábbi elemzéseink alkalmával már elmondtuk, az álmok sorjázásában először az öreg kanca agyonverés-története és benne a lovára vasdoronggal lesújtó Mikolka, illetőleg az öklét Mikolkára támadólag felemelő gyermek Raszkolnyikov alakja tűnik fel. Ez az álom az *agyonverés* motívum többoldalú felvonultatásával mintegy a gyilkosság tükréként, az öreg uzsorásasszony agyonütését mintázó eseménysorként tárul eléink. Majd csak ezután találkozik az olvasó az afrikai álommal, mely a frissen csobogó érnek éppen a tápláló, gondoskodó, életet adó vonását hangsúlyozza az ölésre készülő álmódó számára: „csak iszik, egyre issza a friss vizet a patakból” (82, 56). Így utal az álom burkoltan arra, hogy Raszkolnyikovnak meg kell tagadnia a teóriáját, és nem követheti el a gyilkosságot. Ennek szellemében tehát az afrikai oázis képe a lovas álomhoz képest már a gyilkosságtól (mely Mikolka tettében nyilvánul meg), illetve a gyilkosság gondolatától (ld. ugyanitt a kisfiú öklöző kézmozdulatát) való megtisztulást mutatja be, s funkciója szerint az „ölést reprezentáló lovas álommal” szemben a „tisztító álom” szerepét töltheti be a hős kiútkeresésében. Ezért nevezhetjük el az oázis-álmot a *gyilkosság-feltámadás* gondolatkör mentén „újjaszületés-álmoknak”.

Ezzel az interpretációval némileg szembehelyezkedik az a másik lehetséges nézőpont –, amely a fejezet bevezető szakaszában említett Nazirov megközelítéséhez hasonlóan – figyelmet fordít az afrikai álomnak a Lermontov-költeményhez való intertextuális kapcsolódására. Mivel Raszkolnyikov valóban végrehajtja a gyilkosságot, melyet egyedül a költemény mint beépített szövegvilág enged sejteni, e sajátosság előtérbe helyezésével az oázis-álmot „látomás-álmoknak”, „jóslat-álmoknak” tekinthetjük. Az újabb interpretáció létjogosultságát véleményünk szerint Raszkolnyikovnak az oázisban való alakmegjelenítése támasztja alá. A hős figurájában kiemelkedik a *vízivás* motívuma: „De ő csak iszik, egyre issza a friss vizet a patakból” (82, 56). E cselekedetén keresztül és a háttérben pihenő tevekaraván révén Raszkolnyikov egyértelműen a korszójukat forrásvízbe merítő arab lovasok alakjára utalható, akiknek látszólag békés jellemrajzába az *ütés* motívumon keresztül szüremlik be az őket tápláló patak és a nekik enyhét adó pálmák elpusztításának lehetősége. Ebben az esetben a lovas álom eseményeire felelő látomás Raszkolnyikovnak már nem a gyilkosságot, avagy az ölés gondolatát elutasító vágyaként, vágyálmaként értelmezhető, hanem éppen a gyilkosság megvalósulásának újabb eshetősége felől, a *kételey*→*bűnelkövetés*, majd az erre utalódó *bűnhődés* gondolatkörben interpretálható. Ekkor az afrikai álom a maga burkoltan, rejtett költői eszköztárával a gyilkosság ábrázolásának egy újabb lehetséges alternatíváját jeleníti meg. A regényben betöltött pozíciója alapján tehát, Raszkolnyikov első, lovas álmához hasonlóan, méltán tekinthető a kicsinyítő tükrő egy újabb példájának.

Összefoglalóan elmondhatjuk tehát: a fenti értelmezés azt mutatja, hogy a doktori értekezésben kimunkált értelmezés többek között annak bemutatására helyez hangsúlyt, hogy a *Bűn és bűnhődés*ből kiválasztott, Raszkolnyikov gyilkosságát megelőző két álom a regény felépítésében hasonló funkciót tölt be. A beépítő-beépített szövegek többszörösen összetett struktúrájában és intertextuális költői anyagként is mindkettő olyan motívumparadigmák kiépítésére hivatott, amelyek szintagmatikus láncolatba fűzik nemcsak Raszkolnyikov gondolatainak és dinamikus fejlődését megrajzoló átváltozási útjának (vö.: *bűn és bűnhődés*) az egyes állomásait, hanem az ezek ábrázolására hivatott motívumokat is. E struktúrák a szöveg belső komponenseinek olyan folyamatos tükrözési, egymásra reflektálási módjait biztosítják, amelyek követhetővé teszik a regénynek mind a hősökre vonatkozó eseménytörténeti kifejtését, mind pedig a poétikai szövegformálódási folyamatok keretében megvalósuló azon szemantikai paradigmákat, melyeket disszertációnkban mint szűzsé-kibontakoztatási módozatokat vizsgáltunk. Ennek érdekében kötöttük egybe a „szöveg a szövegben”, a „mise en abyme”- (a „kicsinyítő tükör”)-struktúra; és az intertextualitás kérdésköreit a szövegépítkezés paradigmaticus és szintagmatikus struktúrájának feltárásával. Az így kiépülő elméleti-módszertani háttéren mozogva nyílt lehetőségünk arra, hogy Raszkolnyikov álmait (első helyen a lovas álmot, majd az oázis-álmot) a *Bűn és bűnhődés*ben kialakított álomábrázolások poétikai kontextusában olyan szövegközi anyagok medrében értelmezhessek, melyek mitológiai és folklórszövegeket éppúgy magukban foglalnak, mint ahogyan a Dosztojevszkij-életmű fontos belső intertextuális anyagaira is ráutalódnak. E vizsgálat eredményeképpen, úgy gondoljuk, Raszkolnyikov alakjában feltárult az a megformálási mód, mely egyszerre rokonítja őt az elemzett mű főszereplőjeként sok más Dosztojevszkij-hőssel, és teszi őt mégis egyedivé. A *Bűn és bűnhődés* főszereplője az ábrázolás során gazdag kulturális és irodalmi hagyományvilágba betagozódva, többek között éppen a regény sajátos álompoétikája révén válik olyan hőssé, akinek személyiségformálódása valóban személyes, egyedi utakon jár.

Bibliográfia

SZÉPIRODALMI MŰVEK

1. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1965. (=1965a) Szegény emberek. In: *Kisregények és elbeszélések*. 1. Budapest, Európa Kiadó. Uzsgorod, Kárpáti Kiadó. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet. 5–154.
2. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1965. (=1965b) A hasonmás. Pétervári történet. In: *Kisregények és elbeszélések*. 1. Budapest, Európa Kiadó. Uzsgorod, Kárpáti Kiadó. Fordította: Grigássy Éva. 155–321.
3. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1965. (=1965c) Proharsin úr. In: *Kisregények és elbeszélések*. 1. Budapest, Európa Kiadó. Uzsgorod, Kárpáti Kiadó. Fordította: Grigássy Éva. 341–375.
4. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1965. (=1965d) A háziasszony. In: *Kisregények és elbeszélések*. 1. Budapest, Európa Kiadó. Uzsgorod, Kárpáti Kiadó. Fordította: Makai Imre. 377–462.
5. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1965. (=1965e) A nagybácsi álma. In: *Kisregények és elbeszélések*. 2. Budapest, Európa Kiadó. Uzsgorod, Kárpáti Kiadó. Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet. 235–389.
6. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1971. *A Karamazov testvérek*. Budapest, Magyar Helikon. Fordította: Makai Imre.
7. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1972. Pétervári látomások versben és prózában. In: *Tanulmányok, levelek, vallomások*. Budapest, „Magyar Helikon”. Fordította: Recski Ágnes.
8. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1980. Egy nevetséges ember álma. Fantasztikus elbeszélés. In: *Egy nevetséges ember álma. Kisregények*. Budapest, Európa Könyvkiadó. Fordította: Makai Imre. 477–505.
9. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1981. *A félkegyelmű*. Budapest, Európa Kiadó. Fordította: Makai Imre.
10. DOSZTOJEVSZKIJ, F. M. 1993. *Bűn és bűnhődés*. Budapest, Európa. Fordította: Görög Imre és G. Beke Margit.
11. IZAJÁS KÖNYVE 1997. In: *Ó- és újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján*. Budapest. Szent Jeromos Bibliatársulat. 767–833.

12. JÁNOS EVANGÉLIUMA. 1997. In: *Ó- és újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján*. Budapest. Szent Jeromos Bibliatársulat. 1197–1224.
13. LERMONTOV (ЛЕРМОНТОВ), M. Ju. 1961. A három pálma. In: Vekerdi József (szerk.): *Lermontov válogatott versei*. Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó. 74–76. Fordította: Lator László.
14. LUKÁCS EVANGÉLIUMA 1997. In: *Ó- és újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján*. Budapest. Szent Jeromos Bibliatársulat. 1160–1197.
15. OVIDIUS, Publius Naso 1975. *Metamorphoses. Átváltozások*. Budapest. Európa. Fordította: Devecseri Gábor.
16. PUSKIN, A. Sz. 1972. A pikk dáma. In: *Alexandr Puskin válogatott prózai művei*. Budapest, Európa Könyvkiadó. 285–318. Fordította: Trócsányi Zoltán.
17. PUSKIN (ПУШКИН), A. Sz. 1973. Borisz Godunov. In: Uő. *Borisz Godunov, A kapitány lánya*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó. Fordította: Németh László.
18. PUSKIN, A. Sz. 1978. A próféta. In: *Klasszikus orosz költők*. 1. Budapest, Európa. 216–217. Fordította: Szabó Lőrinc.

19. БЛОК, А. 1962. *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 5. Москва, Ленинград, „Государственное издательство художественной литературы”.
20. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1973. Преступление и наказание. In: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 6. Ленинград, „Наука”.
21. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1973. Преступление и наказание. Рукописные редакции. In: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 7. Ленинград, „Наука”.
22. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1976. Братья Карамазовы. In: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Тт. 14–15. Ленинград, „Наука”.
23. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1981. Дневник писателя за 1876 г. In: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 22. Ленинград, „Наука”.
24. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1988 (=1988a). Бедные люди. Роман. In: *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 1. Ленинград, „Наука”. 31–146.
25. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1988 (=1988b). Двойник. Петербургская поэма. In: *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 1. Ленинград, „Наука”. 147–296.

26. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1988 (=1988с). Господин Прохарчин. Рассказ. In: *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 1. Ленинград, „Наука”. 308–336.
27. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1988 (=1988d). Хозяйка. Повесть. In: *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 1. Ленинград, „Наука”. 337–406.
28. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1989. Идиот. In: *Собрание сочинений в 15 томах*. Т. 6. Ленинград, „Наука”.
29. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1995. Сон смешного человека. Фантастический рассказ. In: *Собрание сочинений в пятнадцати томах*. Т. 14. Санкт-Петербург, „Наука”. 120–138.
30. ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. 1965. Три пальмы. (Восточное сказание). In: *Избранные произведения*. Москва, Ленинград, „Лениздат”. 119–120.
31. НЕКРАСОВ, Н. А. 1959. До сумерек. О погоде. In: *Сочинения*. Т. 1. Москва, „Государственное Издательство Художественной Литературы”. 216–228.
32. ПУШКИН, А. С. 1968. Подражания корану. In: Плотникова, Л. А. (ред.): *Избранные произведения*. Ленинград, Лениздат. 114–119.
33. ПУШКИН, А. С. 1975. Пиковая дама. In: *Романы. Повести. Драматические произведения*. Фрунзе, „Издательство «Кыргызстан»”. 200–224.
34. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, М. Е. 1965. К читателю. In: Бушмин, А. С. – Кирпотин, В. Я. –Макашин, С. А. –Покусаев, Е. И. (ред.): *Собрание сочинений в двадцати томах*. Т. 3. Москва, „Художественная Литература”. 257–294.

SZAKIRODALOM

35. ANDERSON, Roger B. 1986. *Dostoevsky: Myths of Duality*. Gainesville, University of Florida Press.
36. ВАХТЫН, М. М. 2001. *Az eszme Dosztojevszkijnél*. Budapest, Osiris. 99–128. Fordította: Könczöl Csaba.
37. ВАХТЫН, М. М. 2001. *A műfaj és a szűzsé-szerkezet sajátosságai Dosztojevszkij műveiben*. Budapest, Osiris. 128–224. Fordította: Szőke Katalin.
38. ВАХТЫН, М. М. 2001. *A szó Dosztojevszkijnél*. Budapest, Osiris. 224–335. Fordította: Hetesi István – Horváth Géza.
39. BIEDERMANN, Hans (szerk.) 1996. *Szimbólumlexikon*. Szekszárd, Corvina.

40. BOROS LILI 2004. Dosztojevszkij „Bűn és bűnhődés” című regényének Lizavetája. Az orosz irodalmi és a bibliai hagyomány felőli értelmezés körvonalai. In: Kroó Katalin (szerk.): *Párbeszéd-kötetek. Ösvények Turgenev és Dosztojevszkij művészi világához*. 1. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. 194–216.
41. CAMPBELL, Joseph 1949. *The Hero with a Thousand Faces*. Bollingen Series XVII. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
42. CHIRKOV, Nicholas M. 1974. A Great Philosophical Novel. In: Jackson, R. L. – Englewood Cliffs (szerk.): *Twentieth Century Interpretations of 'Crime and Punishment'*. New Jersey, Prentice-Hall Inc. 26–40.
43. DÄLLENBACH, Lucien 1989. *The Mirror in the Text*. Chicago, The University of Chicago Press.
44. DÄLLENBACH, Lucien 1996. Intertextus és autotextus. *Helikon*, 1–2, 51–66. Fordította: Bónus Tibor.
45. DIÓSZEGI Vilmos 1960. *Sámánok nyomában Szibéria földjén. Egy néprajzi kutatóút története*. Budapest, Magvető Kiadó.
46. DIÓSZEGI Vilmos 1998. *Sámánizmus*. Budapest, Terebess.
47. DUKKON Ágnes 1998. Az álom és a látomás poétikai szerepe Dosztojevszkij műveiben. In: Pócs Éva (szerk.): *Extázis, álom, látomás. Tanulmányok a transzcendensről*. 1. Budapest, Balassi Kiadó; Pécs, University Press. 488–498.
48. EIKELAND, Kristin 2000. Authorial Rhetoric in Crime and Punishment. In: Jensen, P. A. – Lunde, I. (ed.): *Северный сборник. Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995–2000*. Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature. 80–89.
49. ELIADE, Mircea 1999. *Misztikus születések*. Budapest, Európa. Fordította: Saly Noémi.
50. ELIADE, Mircea 2001. *Samanizmus*. Budapest, Osiris. Fordította: Saly Noémi.
51. FAZEKAS Gergely 2005. Fesztivál a kamaszkoron túl. 15. Budapesti Régi Zene Fórum. Feuer Mária (főszerk.): *Muzsika*. 48/7. Budapest, Pro Musica Alapítvány. 40. Internetes megjelenés: www.muzsika.net, (szerk.): ACT International, (tartalomfejlesztés): Németh Zsuzsa – Miklósy Judit; (programozás): Integrity Informatikai Kft.
52. FLORENSZKIJ, Pavel 2005. *Az ikonosztáz*. Budapest, Typotex Kiadó. Fordította: Kiss Ilona.

53. FRANK, Joseph 1974. The world of Raskolnikov. In: Jackson, R. L. – Englewood Cliffs (ed.): *Twentieth Century Interpretations of 'Crime and Punishment'*. New Jersey, Prentice-Hall Inc. 81–90.
54. FRAZER, James George 1998. *Az aranyág*. Budapest, Osiris Kiadó. Fordította: Bordrogi Tibor és Bónis György.
55. FREUD, Sigmund 2000. *Álomfejtés*. Budapest, Helikon Kiadó.
56. GÁLDI László – UZONYI Pál (szerk.) 2000. Orosz–magyar szótár. Русско – венгерский словарь. Budapest, Akadémiai Kiadó.
57. FRYE, NORTHROP 1998. *A kritika anatómiája*. Budapest, Helikon. Fordította: Szili József.
58. HADROVICS László – GÁLDI László (szerk.) 1951. *Orosz–magyar szótár*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
59. HÄNDEL, Georg Friedrich 1978. *Acis and Galatea*: Szövegkönyv. In: *Acis and Galatea: Ist version – c. Cannons 1718*. Hamburg, Deutsche Grammophon.
60. HOLQUIST, Michael 1974. Disease as Dialectic in 'Crime and Punishment'. In: Jackson, R. L. – Englewood Cliffs (ed.): *Twentieth Century Interpretations of 'Crime and Punishment'*. New Jersey, Prentice-Hall Inc. 109–118.
61. HOLQUIST, Michael 1977. *Dostoevsky and the Novel*. Princeton, New Jersey.
62. HOPPÁL Mihály 1984. Nyelvek és mitológiák – Hoppál Mihály szerkesztői utószava. In: Ivanov, V. V. (szerző): *Nyelv, mitosz, kultúra*. Gondolat. Budapest.
63. HOPPÁL Mihály 1994. *Sámánok. Lelkek és jelképek*. Gyomaendrőd, Helikon.
64. HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcel – NAGY András – SZEMADÁM György (szerk.): 1994. *Jelképtár*. Budapest, Helikon.
65. IVANOV (Иванов), V. V. 1984. *Nyelv, mitosz, kultúra*. Budapest, Gondolat.
66. JACKSON, Robert Luis 1966. *Dostoevsky's Quest for form – A Study of His Philosophy of Art*. New Haven, London.
67. JACKSON, Robert Luis 1974. Philosophical Pro and contra in Part One of 'Crime and Punishment'. In: Jackson, R. L. – Englewood Cliffs (ed.): *Twentieth Century Interpretations of 'Crime and Punishment'*. New Jersey, Prentice-Hall Inc. 26–40.
68. JACKSON, Robert Luis 1981. *The Art of Dostoevsky: The Deliriums and Nocturnes*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
69. JAKOBSON, Roman 1950. Slavic Mythology. In: *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. 1. New York, Funk und Wagnallis Co.

70. JOUVET, Michael 2001. *Álvás és álom*. Test és lélek sorozat. Typotex Kiadó, Budapest. Fordította: Gécseg Zsuzsa.
71. JUNG, Carl Gustav 1996. Gondolatok az álomról és az önismeretről. Győr, Kossuth Kiadó. Fordította: S. Nyíró József.
72. KATZ, Michael R. 1984. Dostoevsky's Variations and Nuances. In: *Dreams and the Unconscious in Nineteenth Century Russian Fiction*. Hanover, London, University Press of New England. 84–116, 167–180.
73. KENEVAN, Phyllis Berdt 1986. Rebirth and the Cognitive Dream: From Dostoevski to Hermann Hesse and C. G. Jung. In: Lambasa, Frank S. – Ozolins, Valija K. – Ugrinsky, Alexej (ed.): *Dostoevski and the Human Condition after a century*. New York, Greenwood Press. 181–191.
74. KENT, Lenonard J. 1969. *The Subconscious in Gogol' and Dostoevskij, and its Antecedents*. (Slavistic Printings and Reprintings. № 75.) The Hague, Paris, The Mouton.
75. KEREZSI Ágnes 1983. *A ló tartása és kultikus tisztelete Észak-Kelet-Európában*. Bölcsészdoktori disszertáció. Kézirat.
76. KHAN, Halimur Rashid 1990. *Dream in Dostoevskij*. PhD disszertáció. The University of Michigan. Témavezető: Mersereau, John Jr.
77. KNAP, Shoshana M. 1986. The Dynamics of the Idea of Napoleon in Crime and Punishment. In: Lambasa, Frank S. – Ozolins, Valija K. – Ugrinsky, Alexej (ed.): *Dostoevski and the Human Condition after a century*. New York, Greenwood Press. 79–89.
78. KOVÁCS Árpád 2004 (=2004a). Szövegsubjektum a versben (Puskin időszerűsége). In: Uő. *Diszkurzív poétika*. Res poetica 3. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó. 109–200.
79. KOVÁCS Árpád 2004 (=2004b). A személyes elbeszélés (Gogol és Dosztojevszkij prózájáról). In: Uő. *Diszkurzív poétika*. Res poetica 3. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó. 201–280.
80. KOZHINOV, Vadim V. 1974. The First Sentence in 'Crime and Punishment', the Word 'Crime', and Other Matters. In: Jackson, R. L. – Englewood Cliffs (ed.): *Twentieth Century Interpretations of 'Crime and Punishment'*. New Jersey, Prentice-Hall Inc. 17–25.
81. KROÓ Katalin 1994 (=1994a). Some Aspects of the Meaning of the *World* in Dostoevsky's Novel *Crime and Punishment*. In: Bernard J. – Neumer K. – Szívós M.

- (Hrsg.): *Zeichen, Sprache, Bewußstein, Österreichisch – Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie*. 2. Wien, Budapest, „Withalm G.”, ÖGS/ISSS. 187–208.
82. KROÓ Katalin 2002. *Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxonjai*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
83. KROÓ Katalin 2003. A feltámadás jelentésalakzata Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében. In: Abonyi Réka – Janurik Szabolcs – Zoltán András (szerk.): *Köszöntő könyv Hollós Attila 70. születésnapjára*. Budapest, 220–235.
84. KROÓ Katalin 2006. Raszkolnyikov gyilkosságának szemantikai minősítéséről a *Bűn és bűnhődés*ben. In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe. Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. 2. Budapest, Bölcsész Konzorcium. 521–540.
85. KUHN, Alfred 1971. A Note on Raskol'nikov's Hats. *SEEJ*. V. XV. 4. 425–432.
86. LOTMAN, Ju. M. 1994 (=1994a). A kommunikáció kétféle modellje. In: Kovács Árpád – V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó. 16–43.
87. LOTMAN, Ju. M. 1994 (=1994b). Szöveg a szövegben. In: Kovács Árpád – V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó. 57–82.
88. LOTMAN, Ju. M. 1994 (=1994b). A szűzsé eredete tipológiai aspektusból. In: Kovács Árpád – V. Gilbert Edit (szerk.): *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó. 82–119.
89. MEGYERI Zoltán 2005. „Boldogtalan szerelmesek” – Händel: Acis & Galatea a Zeneakadémián. In: Herner Dániel – Nehéz Andrea (szerk.); Debreczeni András (programozó): *Magyar Színházi Portál*. www.szinhaz.hu. Színház.hu Kft, Hálózat a Színházért Alapítvány.
90. MEIJER, Jan M. 1958. Situation Rhyme in a Novel of Dostoevskij. In: *Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*. 's-Gravenhage. 115–129.
91. MORTIMER, Ruth 1956. Dostoevsky and the Dream. *Modern Philology*. Vol. 54. 106–116.
92. NAGY István 2003. Történelem és mítosz. In: Uő. (szerk. és válog.): *Történelem és mítosz. Szentpétersvár 300 éve*. Budapest, Argumentum, 447–459.
93. PACHMUSS, Temira 1960. The Tecnique of Dream-Logic in the Works of Dostoevskij. *Slavonic and East European Journal*. Vol. 4. № 3. Autumn. 220–242.

94. PACHMUSS, Temira 1963. F. M. Dostoevsky: *Dualism and Synthesis of the Human Soul*. Carbondale, Southern Illinois University Press.
95. PÁL József–ÚJVÁRI Edit (szerk.) 1997. *Szimbólumtár*. Budapest, Balassi Kiadó.
96. PÁLFY Gyula (szerk.) 1997. *Néptánc kislexikon. A magyar nép tánc kultúrája*. Budapest, Planétás Kiadó.
97. PEACE, Richard 1971. *Dostoevsky. An examination of the major novels. (Companion. Studies)*. Cambridge, Cambridge University Press.
98. PEPPARD, Victor 1988. The Acoustic Dimensions of 'Crime and Punishment'. *Dostoevsky Studies*. 9. 143–155.
99. PHILLIPS, Rachel W. 1975. Dostoevsky's 'Dream of Ridiculous Man': Study in Ambiguity. *Criticism*. 17. 355–363.
100. PIKE, C. 1984. Dostoevsky's 'Dream of a Ridiculous Man': Seeing is Believing. In: Andrew, J. (ed.): *The Structural Analysis of Russian Narrative Fiction. Essays in Poetics Publications*. 1. England, Keele, Keele University Press. 26–63.
101. PROPP, V. Ja. 1999. *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris Kiadó. 33–66.
102. RAHV, Philip 1965. Dostoevsky in 'Crime and Punishment'. In: Wellek, R. – Englewood Cliffs (ed.): *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays*. New Jersey, Prentice-Hall Inc. 16–38.
103. RAGLAN, Fitzroy Richard Somerset, Lord 1934. The Hero of Tradition. *Folklore*. Vol. 45. № 3. Folklore Enterprises Ltd. 212–231.
104. RAGLAN, Fitzroy Richard Somerset, Lord 1936. *The Hero: A Study in Tradition. Myth and Drama*. London, Methuen & Co. Ltd.
105. RIFFATERRE Michael 1996. Az intertextus nyoma. *Helikon*. 1–2. 67–68. Fordította: Sepsi Enikő.
106. SHAW, J. Thomas 1973. Raskol'nikov's Dreams. *Slavonic and East European Journal*. Vol. 17. No. 2. 131–145.
107. S. HORVÁTH Géza 2002. *Dosztojevszkij költői formái. A személyes elbeszélés A kamasz című regényben*. Budapest, Argumentum.
108. S. HORVÁTH Géza 2006. Dosztojevskij polifonikus regénye (Mihail Bahtyin: Dosztojevskij poétikájának problémái). In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe. Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. 2. Budapest, Bölcsész Konzorcium. 541–564.

109. SOLYMOSSY Sándor 1991. *A vasorrú bába és mitikus rokonai*. Budapest, Akadémiai Kiadó. 40–71.
110. STELLEMAN, Jenny 2003. Raskol'nikov and his Women. *Russian Literature*. Vol. 54. 279–296.
111. SZABÓ Tünde 1999. Nőalakok és ikonicitás Dosztojevszkij műveiben. In: *A szótól a szövegig és tovább... Diskurzívák*. 1. Budapest, Argumentum. 411–449.
112. SZÁVAI JÁNOS 2006. Aletheia, avagy nem találunk szavakat. In: Lukács László (szerk.): *Vigilia*. 5. Budapest, Vigilia Kiadóhivatal, 369–376. Internetes elérhetőség: www.vigilia.hu/2006/5/szavai.htm - 30k.
113. SZILÁRD Léna 1989. *A karneválemélet. Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig*. Budapest, Tankönyvkiadó.
114. SZMIRNOV (СМИРНОВ), Igor 1999. Úton az irodalom elmélete felé. Túl a posztstrukturalizmuson, avagy definiálható-e az irodalom? *Helikon*. 1–2. 109–151. Fordította: Szilágyi Zsófia.
115. TERRAS, Victor 1998. *Reading Dostoevsky*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
116. TOROP, Peeter 2006. A hősök átalakulása F. M. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében. In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe. Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. 2. Budapest, Bölcsész Konzorcium. 508–520. Fordította: Kocsis Géza.
117. TRAHAN, Elizabeth Welt 1959. The Golden Age – Dream of a Ridiculous Man? *The Slavic and East European Journal*. Winter, Vol. 3. № 4. 349–371.
118. TROMBITÁS Judit 2004. Paralelizmusrendszerek és „kicsinyítő tükrök” Turgenyev *Tavaszi vizek* című művében. In: Kroó Katalin (szerk.) *Párbeszéd-kötetek I: Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. 34–57.
119. VÉRTES Edit 1990. *Szibériai nyelvrokonaink hivvilága*. Budapest, Tankönyvkiadó.
120. VOIGT Vilmos – TAKÁCS Gábor 1985. Életfák – Világfák. *Artes Populares*. 12. Budapest. 273–293.
121. WASIOLEK, Edward 1964. *Dostoevsky. The Major Fiction*. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology Press.
122. ZAMAROVSKÝ, Vojtech (szerk.) 1970. *Istenek és hősök a görög–római mondavilágban*. Budapest, Háttér Kiadó.

123. АЛЬМИ, И. Л. 1991. О романтическом „пласте” в романе „Преступление и наказание”. In: Fridlender (Фридлендер) G. M. (szerk.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 9. Ленинград, „Наука”. 66–75.
124. АНДЕРСОН, Р. 1994. О визуальной композиции «Преступления и наказания». In: Fridlender (Фридлендер) G. M. (szerk.). *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 11. Санкт-Петербург, „Наука”. 89–95.
125. АННЕНСКИЙ, И. Ф. 1979, 1988. Искусство мысли. Достоевский в художественной идеологии. In: *Книги отражений*. Москва, Ленинград.
126. АСКОЛЬДОВ, С. 1924. Психология характеров у Достоевского. In: Долинин, А. С. (szerk.): *Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы*. Ленинград, Москва. Т. 2. 5–31; In: 1990. Ковач Арпад (ред.): *Русская литература. Хрестоматия по литературоведению. Достоевский*. Budapest, Tankönyvkiadó. 73–98.
127. АФАНАСЬЕВ, А. Н. 1957. *Народные русские сказки в трёх томах*. Москва, „Наука”.
128. АФАНАСЬЕВ, А. Н. 1982. *Древо жизни. Избранные статьи*. Москва, „Современник”.
129. АФАНАСЬЕВ, А. Н. 1994. *Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов*. Т. 1–3. Москва, „Современный писатель”. 1: 592–597, 2: 195–305.
130. БАХТИН, М. М. 1979. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, „Советская Россия”.
131. БЕЛОВ, С. В. 1985. *Роман Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание”*. Москва. 91–98.
132. БЕМ, А. Л. 1936. У истоков творчества Достоевского. Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский. In: *О Достоевском*. Т. 3. Prága, Berlin. „Петрополис”.
133. БЕМ, А. Л. 1983. *Психоаналитические этюды*. Ann Arbor, Michigan.
134. БЕМ, А. Л. 1994. Снотворчество. In: Степанян К. А. (ред.): *Достоевский и мировая культура. Альманах. № 2*. Санкт-Петербург, „Общество Достоевского”. „Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге”. 208.
135. БИЛИНКИС, Я. С. 1976. Романы Достоевского и трагедия Пушкина Борис Годунов.

- К проблеме единства пути русской литературы XIX. столетия. In: Фридлиндер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Ленинград. Т. 2. 164–168.
136. Бицилли, П. 1945–1946. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. *Годищник на Софийский университет. Историко-филологический факультет*. № 42. Sofia. 3–72.
137. БОРИСОВА, В. В. 1996. Об одном фольклорном источнике в романах Достоевского. In: Фридлиндер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 13. Санкт-Петербург. 65–73.
138. БУХШТАБ, Б. 1989. *Н. А. Некрасов. Проблемы творчества*. Ленинград, „Советский писатель”.
139. ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е. 1997. Анализ эпического произведения. Логика положений. „Тот свет” в „Преступлении и наказании”. In: Фридлиндер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. 14. Санкт-Петербург, „Наука”. 117–129.
140. ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е. 2001. Хождение души по мытарствам в „Преступлении и наказании” Достоевского. In: Фридлиндер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 16. Санкт-Петербург, „Наука”. 97–117.
141. ВИГОТСКИЙ, Л. С. 1934. *Мышление и речь. Психологические исследования*. Москва, Ленинград.
142. ВИНОГРАДОВ, В. В. 1999. *Стиль Пушкина*. Москва, „Наука”.
143. ВУДФОРД, Мария 1999. Сновидения в мире Достоевского. На материале из собрания сочинений писателя. In: Степанян К. А. (ред.): *Достоевский и мировая культура. Альманах*. № 12. Москва, „Раритет–Классика плюс”, „Общество Достоевского”. 135–144.
144. ГАЧЕВ, Г. Д. 1973. Космос Достоевского. In: *Проблемы поэтики и истории литературы. Сборник статей*. Саранск. 110–124.
145. ГЕДРОЙЦ, А. Н. 1981. Сон и бред у Достоевского. In: Оболенский, А. П. – Натов, Н. (ред.): *Записки русской академической группы в США*. Т. 14. New York, „Нью-Йоркская Ассоциация русско-американских ученых в США”. 214–230.
146. ГИН, М. М. 1966 (=1966а). Великий замысел. Номерной цикл сатир. In: *О своеобразии реализма Н. А. Некрасова*. Петрозаводск. 170–208.
147. ГИН, М. М. 1966 (=1966б). Извозчик. In: *О своеобразии реализма Н. А. Некрасова*. Petrozavodsk. 140–191.

148. Гин, М. М. 1966 (=1966с). Фабула и бесфабульность. In: *О своеобразии реализма Н. А. Некрасова*. Petrozavodsk. 110–170.
149. ГИНЗБУРГ, Лидия 1979. *О литературном герое*. Ленинград, „Советский писатель”.
150. ГОРЯЧКИНА, М. С. 1971. Карающая лира. In: Ломунов, К. Н. – Николаев, П. А. – Осьмаков, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, „Наука”. 130–170.
151. ГРОССМАН, Л. П. 1934. Достоевский и правительственные круги 1870-х годов. In: *Литературное наследство*. Т. 15. Москва, „Наука”. 83–162.
152. ГРОССМАН, Л. П. 1990. Заметки о языке Достоевского. In: Ковач Арпад (ред.): *Русская литература. Хрестоматия по литературоведению. Достоевский*. Budapest, Tankönyvkiadó. 73–98.
153. ГРОССМАН, Л. П. 1959. Достоевский – художник. In: Степанов, Н. Л. (ред.): *Творчество Ф. М. Достоевского*. Москва. 330–416.
154. ДАЛЬ, В. И. (ред.) 1981–82. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Тт. 1–4. Москва, „Русский язык”.
155. ДЖЕКсон, Р. Л. 1998. *Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны*. Москва, „Радикс”. Перевод с английского: Бузиной, Т. В. – Гуляева, Е.
156. ДРОЗДА, Мирослав 1981. Нарративные маски в „Повестях Белкина”. *Wiener Slawistischer Almanach*. 261–268.
157. ДРЫЖАКОВА, Е. 1985. Сегментация времени в романе „Преступление и наказание”. *Dostoevsky Studies*. №. 6. 67–89.
158. ИВАНОВ, В. В. –Топоров В. Н. (ред.) 1974. *Исследования в области славянских древностей*. Москва. „Наука”.
159. ИВАНОВ, В. В. 1984. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от ASVA-конь. In: *Проблемы истории и культуры народов Индии*. Москва. 75–138.
160. КАСАТКИНА, Т. А. 1993. Краткая полная история человечества. Сон смешного человека Ф. М. Достоевского. In: Степанян К. А. (ред.): *Достоевский и мировая культура. Альманах*. № 1/1. Санкт-Петербург, „Общество Достоевского”. „Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге”. 48–68.

161. КАСАТКИНА, Т. А. 1994. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации. Раскольников. In: Фридлендер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 11. Ленинград. 81–88.
162. КАСАТКИНА, Т. А. 1996. *Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций*. Москва. „Наследие”.
163. КИРПОТИН, В. Я. 1986. *Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Книга о романе Достоевского „Преступление и наказание”*. Москва. „Художественная литература”. 43–52.
164. КОВАЧ Арпад 1981 (=1981a). Роман прозрение. Опыт жанровой поэтики Достоевского. In: Kovács Árpád (ред.): *Studia Russica*. Т. 4. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
165. КОВАЧ Арпад 1981 (=1981b). Жанрообразующий принцип сюжета и персонажа в романе Достоевского «Преступление и наказание». In: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio Philologica Moderna*. Т. 12. 55–64.
166. КОВАЧ Арпад 1985. *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Budapest, Tankönyvkiadó.
167. КОВАЧ Арпад 1991. Смысловой мир «Пророка» Пушкина. In: Kovács Árpád – Nagy István (ред.): Пушкин и Пастернак. Материалы Второго пушкинского коллоквиума (1989). *Studia Russica Budapestinensia*. Т. 1. Budapest. 43–62.
168. КОВАЧ Арпад 1994 (=1994a). *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. (Wolf Schmid [Hrsg.]. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 7.) Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Peter Lang Verlag.
169. КОВАЧ Арпад 2005. Angustia: Тоска у Достоевского. In: Hetényi Zsuzsa – Atanaszova-Szokolova Denise (ред.): Исследования по русской литературе и культуре. Руссистика в Будапештском университете 2005. *Russica Hungarica*. Budapest, Москва. 100–126.
170. КОВСАН, М. Л. 1988. „Преступление и наказание”: „все” и „он”. In: Фридлендер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 8. Ленинград. 72–86.
171. КОЖИНОВ, В. В. 1971. Преступление и наказание Ф. М. Достоевского. In: *Три шедевра русской классики*. Москва. 118–151.
172. КОРМАН, Б. О. 1971. Лирическая система Некрасова. In: Ломунов, К. Н. – Николаев, П. А. – Осьмаков, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, „Наука”. 84–85, 113–122.

173. КРОО Каталин 1993. „Пиковая дама” Пушкина в романе Достоевского „Преступление и наказание”. In: *Konferenciaelőadás, elhangzott: IV. Puskin Kollokvium*. Budapest. Kézirat.
174. КРОО Каталин 1994 (=1994b). Некоторые семантические аспекты воскресения в романе Достоевского «Преступление и наказание». In: Лендваи Е. – Комаров, В. – Мишки, Д. – Хайзер, Л. (ред.): *Teória и практика обучения славянским языкам. A szláv nyelvek oktatásának elmélete és gyakorlata c. nemzetközi konferencia előadásai*. Pécs, JPTE. 431–442.
175. КРОО Каталин 1995. Семантические параллелизмы в романах Ф. М. Достоевского. „Вечный муж” и „Преступление и наказание”. In: Mila Nortman – Laura Rossi – Ivan Verč (ред.): *Slavica Tergestina*. Т. 3. Trieste, Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori. 121–142.
176. КРОО Каталин 2005. *Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст*. Санкт-Петербург, Гуманитарное Агентство „Академический проект”.
177. ЛАПШИН, И. И. 1922. In: Долинин, А. С. (ред.): *Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы*. Т. 1. Санкт-Петербург. 148–150.
178. ЛАХМАН, Рената 1993. О „Слабом сердце” Достоевского: не кроется ли ключ к тексту в самом тексте? In.: Маркович, В. М. – Шмид, В. (ред.): *Русская новелла: Проблемы истории теории. Сборник статей*. Санкт-Петербург, „Издательство Санкт-Петербургского университета”. 135–154.
179. ЛОТМАН, Ю. М. 1971. *Структура художественного текста*. Providence, Rhode Island. 102–119; 120–243; 243–250.
180. ЛОТМАН, Ю. М. 1973. О двух моделях коммуникации в системе культуры. *Труды по знаковым системам (Ученые записки тартуского государственного университета)*. Т. 6. Тарту. 227–243.
181. ЛОТМАН, Ю. М. 1981 (=1981a). Семиотика культуры и понятие текста. *Труды по знаковым системам (Ученые записки тартуского государственного университета)*. Т. 12. Тарту. 3–7.
182. ЛОТМАН, Ю. М. 1981 (=1981b). Текст в тексте. *Труды по знаковым системам (Ученые записки тартуского государственного университета)*. Т. 14. Тарту. 3–18.

183. ЛОТМАН, Ю. М. 1985. Память в культурологическом освещении. *Труды по знаковым системам (Ученые записки тартуского государственного университета)*. Т. 16. Тарту. 5–9.
184. ЛОТМАН, Ю. М. 1992. Происхождение сюжета в типологическом освещении. *Избранные статьи. Статьи по семиотике и типологии культуры*. Т. 1. Таллин, „Александра”. 224–243.
185. МАНУЙЛОВ, В. А. (ред.) 1981. *Лермонтовская энциклопедия*. Москва, Издательство „Советская Энциклопедия”. 579–581.
186. МАРКОВИЧ, В. М. 1995. Миф о Лермонтове на рубеже XIX–XX веков. *Russian Literature*. № 38. North-Holland. 157–188.
187. МЕЙЕР, Г. 1967. Сон и его воплощение. In: Уб. : *Свет в ночи. О „Преступлении и наказании”*. Опыт медленного чтения. Frankfurt/Main, „Посев”. 271–307.
188. МЕЛЬНИК, В. И. 1985. К теме: Раскольников и Наполеон („Преступление и наказание”). In: Фридлендер, Г. М. (ред.): *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 6. Ленинград, „Наука”. 230–236.
189. МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С. 1911. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. In: *Полное собрание сочинений*. Т. 10. Санкт-Петербург, Москва, „Издание т-ва М. О. Вольф”. 288–334.
190. МОЧУЛЬСКИЙ, К. В. 1980. *Достоевский: Жизнь и творчество*. Париж, „ИМКА-ПРЕСС”.
191. МЫСЛЯКОВ, В. А. 1974. Как рассказана „История” Родиона Раскольникова? In: Фридлендер, Г. М. (ред.): *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 1. Ленинград, „Наука”. 147–167.
192. НАЗИРОВ, Р. Г. 1974. О прототипах некоторых персонажей Достоевского. In: Фридлендер, Г. М. (ред.): *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 1. Ленинград, „Наука”. 202–219.
193. НАЗИРОВ, Р. Г. 1976. Реминисценция и парафраза в „Преступлении и наказании”. In: Фридлендер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 2. Ленинград, „Наука”. 88–95.
194. НЕЙМАН, Б. В. 1914. *Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова*. Киев.
195. НЕКРИЛОВА, А. Ф. (ред.) 1991. *Круглый год. Русский земледельческий календарь*. Москва, „Правда”.

196. ОЖЕГОВ, С. И. – SVEDOVA (ШВЕДОВА), Н. Ю. 1994. (ред.) *Толковый словарь русского языка*. Москва, „Азъ”.
197. ОСМОЛОВСКИЙ, О. Н. 1987. Из наблюдений над символической типизацией в романе „Преступление и наказание”. In: Фридлиндер, Г. М. (ред.): *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 7. Ленинград. 81–90.
198. ПЕРЕВЕРЗЕВ, В. Ф. 1998. *У истоков русского реализма – Творчество Достоевского*. Москва, „Современник”.
199. ПОДДУБНАЯ, Р. Н. 1976. О проблеме наказания в романе „Преступление и наказание”. In: Фридлиндер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 2. Ленинград. 96–105.
200. ПОДДУБНАЯ, Р. Н. 1994. Двойничество и самозванство. In: Фридлиндер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 11. Санкт-Петербург. 28–40.
201. ПРОПП, В. Я. 1928. *Морфология сказки*. Ленинград, „Academia”.
202. ПРОПП, В. Я. 1946. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград, „Издательство Ленинградского государственного ордена Ленина университета”.
203. ПУМПЯНСКИЙ, Л. В. 2000. Из наследия Л. В. Пумпянского: Достоевский и античность. In: Уб. *Классическая традиция*. Москва, „Языки русской культуры”. 506–764.
204. ПУШКАРЕВА, В. С. 1974. „Детские” эпизоды в художественных произведениях и в публицистике Достоевского. In: Скатов, Н. Н. (ред.): *Сборник научных трудов*. Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов. Ленинград, „Наука”. 41–55.
205. РОЗАНОВА, Л. А. 1988. „Такая почва добрая – душа народа русского...”. „Кому на Руси жить хорошо” как книга для народа и для всей России. In: Уб. : *Творчество Н. А. Некрасова*. Москва, 178–237.
206. СЛБО Тунде 1994. Библиейские элементы в рассказе Ф. М. Достоевского „Кроткая” в свете Второго послания к коринфянам. In: Mila Nortman – Laura Rossi – Ivan Verč (ред.): *Slavica Tergestina. Studia comparata et russica*. Т. 2. Trieste, Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori. 55–70.
207. САХАРОВ, И. П. (ред.) 1991. *Народный дневник. Народные праздники и обычаи*. Москва, „Дружба народов”.
208. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, Е. 1964. Пейзаж в прозе Лермонтова. In: Фохт, У. Р. (ред.): *Творчество М. Ю. Лермонтова*. Москва, „Наука”. 236–275.

209. СТАРИКОВА, Е. В. 1971. Достоевский о Некрасове. In: Ломунов, К. Н. – Николаев, П. А. – Осьмаков, Н. В. (ред.): *Н. А. Некрасов и русская литература*. Москва, „Наука”. 294–318.
210. СУМЦОВ, Н. Ф. 1900. О влиянии Пушкина на Лермонтова. In: Уб. *А. С. Пушкин*. Харьков.
211. СЫРКИН, А. Я. 1991. Заметки о „Преступлении и наказании”. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Т. 28. Wien. 57–88.
212. СЫРКИН, А. Я. 2001. Пути персонажей и авторов (Толстой, Достоевский и другие). Jerusalem, „Филобиблон”. 8–48.
213. ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. 1974. Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского. In: Скатов, Н. Н. (ред.): *Сборник научных трудов. Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов*. Ленинград. 23–40.
214. ТИХОМИРОВ, В. В. 1998. Газетные и журнальные некрологи как источник сведений о личности и творчестве Некрасова. In: Алексеева, О. Б. –Мельгунов, Б. В. – Мостовская, Н. Н. (ред.): *Некрасовский сборник*. Т. 11–12. Санкт-Петербург, „Наука”.
215. ТОКАРЕВ, С. А. (ред.) 1987. *Мифы народов мира. Энциклопедия*. Москва, „Советская энциклопедия”. 398–403.
216. ТОПОРОВ, В. Н. 1995. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления. „Преступление и наказание”. In: Уб. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва, „Избранное”. 193–258.
217. ТОРОП, Петер 1981. Проблема интекста. *Труды по знаковым системам (Ученые записки Тартуского государственного университета)*. Т. 14. Тарту. 33–44.
218. ТОРОП, Петер 1984. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского. *Труды по знаковым системам (Ученые записки Тартуского государственного университета)*. Т. 17. Тарту. 138–158, In: Уб. 1999. *Достоевский. История и идеология*. Тарту, Тарту University Press. 83–103.
219. ТОРОП, Петер 1988. Перевоплощение персонажей в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». *Труды по знаковым системам (Ученые записки Тартуского государственного университета)*. Т. 22. Тарту. 85–96.
220. ТОРОП, Петер 1999. Поэтика чужого слова. In: Уб. *Достоевский. История и идеология*. Тарту, Тарту University Press. 125–153.

221. ТУНИМАНОВ, В. А. 1971. Достоевский и Некрасов. In: *Достоевский и его время*. Ленинград. 33–66.
222. ТУНИМАНОВ, В. А. 1965. Сатира и утопия („Бобок”, „Сон смешного человека” Ф. М. Достоевского). *Русская литература*. Т. 4. 70–87.
223. ТУРБИН, В. Н. 1981. Три пальмы. In: Мануйлов, В. А. (ред.): *Лермонтовская энциклопедия*. Москва, Издательство „Советская Энциклопедия”. 579–581.
224. УДОДОВ, Б. Т. 1973. *М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы*. Воронеж, „Издательство Воронежского Университета”.
225. ФАРЫНО, Е. 1991. *Введение в литературоведение. Сборник работ по поэтике*. Warszawa.
226. ФАСМЕР, М. (ред.) 1964–1987. *Этимологический словарь русского языка*. Тт. 1–4. Москва, „Прогресс”.
227. ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. 1997. *Поэтика сюжета и жанра*. Москва, „Лабиринт”.
228. ХОРВАТ Геза 1995. Основной миф в романе Ф. М. Достоевского *Братья Карамазовы*. In: Mila Nortman – Ivan Verč (ред.): *Slavica Tergestina 3. Studia comparata et russica*. Trieste, Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori. 143–166.
229. ЧИРКОВ, Н. М. 1967. *О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы*. Москва.
230. ЧУДАКОВ, А. П. 1998. Слово и предмет в стихе Некрасова. In: Алексеева, О. Б. – Мельгунов, Б. В. – Мостовская, Н. Н. *Некрасовский сборник*. Тт. 11–12. Санкт-Петербург.
231. ЧУКОВСКИЙ, К. 1952. *Гоголь и Некрасов*. Москва, „Издательство художественной литературы”.
232. ЧУМАКОВ, Ю. Н. 1993. „Сон” Татьяны как стихотворная новелла. In: Маркович, Б. М. – Шмид, В. (ред.): *Русская новелла. Проблемы теории и истории*. Санкт-Петербург, „Издательство С.-Петербургского университета”. 83–105.
233. ШЕРМАН, Илья 1998. Происхождение одной поэтической формулы. Гоголь и Некрасов. In: *Revue des Études Slaves*. Paris. 641–647.
234. ШКЛОВСКИЙ, В. 1957. Преступление и наказание. In: Уб. *За и против. Заметки о Достоевском*. Москва, „Советский писатель”.

235. ШМИД, Вольф 1998. Проза и поэзия в „Повестях Белкина“. In: Уб. *Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард*. Санкт-Петербург. ИНАПРЕСС. 11–35.
236. ШМИДТ, З. Й. 1978. „Текст” и „история” как базовые категории. In: *Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста*. Т. 8. Москва, „Прогресс”. 89–108.
237. ЭНГЕЛЬГАРТ, Б. М. 1924. Идеологический роман Достоевского. In: Долинин, А. С. (ред.): *Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы*. Т. 2. Ленинград, Москва. 71–109; In: 1990 Ковач Арпад (ред.): *Русская литература. Хрестоматия по литературоведению. Достоевский*. Budapest, Tankönyvkiadó. 7–44.
238. ЯМПОЛЬСКИЙ, И. Г. 1998. Стихи Некрасова в произведениях других писателей. In: Алексеева, О. Б. – Мельгунов, Б. В. – Мостовская, Н. Н. (ред.): *Некрасовский сборник*. Тт. 11–12. Санкт-Петербург.
239. ЯСЕНСКИЙ, С. Ю. 2000. О некоторых особенностях литературного и культурологического контекста романа „Преступление и наказание”. In: Фридендер, Г. М. (ред.): *Достоевский: Материалы и исследования*. Санкт-Петербург. 372–381.
240. ЯХЛ Катрин 1998. Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции. In: Mila Nortman – Laura Rossi – Ivan Verč (ред.): *Slavica Tergestina Studia comparata et russica*. Т. 2. Trieste, Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori. 55–101.

FILMEK

241. HOPPÁL Mihály – NÁDORFI Lajos 1998 (=1998a). *A sámánok földjén. (A jakut sámánok közt készült felvételek.)*
242. HOPPÁL Mihály – NÁDORFI Lajos 1998 (=1998b). *Tuvai sámánok. (Gyógyító sámánok.)*

ILLUSZTRÁCIÓK DOSZTOJEVSKIJ MŰVEIHEZ

243. LORRAIN, Claude 1657. *Acis és Galatea*. Drezda, Gemäldegalerie. Barokk, olaj, 135*100.

244. БРУСОВАНИ, Ю. Е. 1981. (=1981a) *Двойник*. Ленинград. Бумага, графитный карандаш. 36,5*24,5.
245. БРУСОВАНИ, Ю. Е. 1981. (=1981b) *Двойник*. Ленинград. Бумага, графитный карандаш. 37*24,6.
246. БРУСОВАНИ, Ю. Е. 1982. (=1982a) *Преступление и наказание. Раскольников и Порфирий*. Ленинград. Бумага, черный карандаш. 47,5*35,7. (A disszertáció fedőlapján.)
247. БРУСОВАНИ, Ю. Е. 1982. (=1982b) *Преступление и наказание. Сон Раскольникова*. Ленинград. Бумага, черный карандаш. 47,2*35,5.
248. БРУСОВАНИ, Ю. Е. 1982. (=1982c) *Преступление и наказание. Сон Раскольникова*. Ленинград. Бумага, черный карандаш. 35*35; 48*42,3.
249. БРУСОВАНИ, Ю. Е. 1982. (=1982d) *Сон смешного человека*. Ленинград. Бумага, графитный карандаш, тушь. 37*24,5.
250. ВИЛЬНЕР, В. С. 1974. *Преступление и наказание. Преступление*. Ленинград. Бумага, цветная литография. 62,3*39.
251. ПОЛЕНОВ, В. Д. 1956. Караван в Аравийской пустыне. Иллюстрация. In: М. М. Колпакчи (ред.): *Каталоги собраний Государственной Третьяковской Галереи. Каталог рисунка и акварели В. Д. Поленов, И. И. Левитан, В. А. Серов, М. А. Врубель*. Москва, „Искусство Москва”.

A DISSZERTÁCIÓ SZERZŐJÉNEK A TÉMÁBAN MEGJELENT, HIVATKOZOTT TANULMÁNYAI

1. SZEKERES Adrienn 2002 (=2002a). Az álom poétikája Dosztojevskij *Bűn és bűnhődés* című regényében. In: Kroó Katalin (szerk.). *Első század*. Budapest, ELTE BTK HÖK. 133–171.
2. СЕКЕРЕШ Адриенн 2002 (=2002b). Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? («До сумерек» в «Преступлении и наказании»). In: Mila Nortman–Laura Rossi–Ivan Verč (ред.): *Slavica Tergestina*. Т. 10. Trieste, Università degli Studi di Trieste, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori. 137–161.
3. SZEKERES Adrienn 2004. Raszkolnyikov gyilkosságának értelmezhetősége a „kicsinyítő tükör” elméleti kérdéskörének fényében (F. M. Dosztojevskij: *Bűn és*

- bűnhődés). In: Kroó Katalin (szerk.) *Párbeszéd-kötetek I: Ösvények Turgenyev és Dosztojevszkij művészi világához*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. 161–194.
4. SZEKERES Adrienn 2005. Jelrendszerek újraformálása F. M. Dosztojevszkij alkotásaiban (folklor). In: Balázs Géza, H. Varga Gyula, Veszelszki Ágnes (szerk.) *A magyar szemiotika negyedfél évtized után*. Magyar Szemiotikai Társaság Budapest, Eger, Líceum Kiadó. 56–70. Társ szerző: Solti Gergely (matematika rész).
 5. SZEKERES Adrienn 2006. Ny. A. Nyekraszov Dosztojevszkij művészetében. *Az időjárásról* című versciklus *A Karamazov testvérekben* és a *Bűn és bűnhődésben*. In: Kroó Katalin (szerk.): *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe. Alapozó ismeretek az orosz–szláv és az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. 2. Budapest, Bölcsész Konzorcium. 462–473.
 6. SZEKERES Adrienn 2007. M. Ju. Lermontov *A három pálma* című költeménye mint jelentésformáló alakzat Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében. In: Balázs Géza, H. Varga Gyula, Veszelszki Ágnes (szerk.). *Tipológiai ismeretek és alkalmazásuk a komplex jelek létrehozásában és befogadásában*. Magyar Szemiotikai Társaság Budapest. Eger, Líceum Kiadó. Megjelenés alatt.
 7. SZEKERES Adrienn 2008. Ny. A. Nyekraszov alkotói munkásságának hatása F. M. Dosztojevszkij művészi világára. *Az időjárásról* című versciklus szemiotikája *A Karamazov testvérek* és a *Bűn és bűnhődés* ábrázolásában. In: Balázs Géza, H. Varga Gyula, Veszelszki Ágnes (szerk.). *Az abdukció (a jelentéstulajdonítás)*. Magyar Szemiotikai Társaság Budapest. Eger, Líceum Kiadó. Megjelenés alatt.

A DISSZERTÁCIÓ SZERZŐJÉNEK A TÉMÁBAN MEGJELENT REZÜMÉI

8. SZEKERES Adrienn 1999. Az erő mint a térbeli mozgás, az énmeghatározás és új világlátás eszköze Raszkolnyikov álmaiban (A „lovass álom”). In: *XXIV. OTDK Konferencia*. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem. Publikált rezümé.
9. SZEKERES Adrienn 2008. The effect of N. A. Nekrasov’s creative life-work on F. M. Dostoevsky’s artistic world. (The semiotics of the verse cycle *About the Weather* through the description of *Crime and Punishment* and *The Brothers Karamazov*.) Résumé. In: Balázs Géza, H. Varga Gyula (szerk.): *Az abdukció. Az abdukció logikája*,

szemiotikája. *Magyar Szemiotikai Tanulmányok 15–16.* Budapest–Eger, Magyar Szemiotikai Társaság, Líceum Kiadó. Publikált rezümé. 387–388.

A DISSZERTÁCIÓ SZERZŐJÉNEK A TÉMÁHOZ KAPCSOLÓDÓ ELŐADÁSANYAGAI (KONFERENCIÁK)

1. SZEKERES Adrienn 1999. április 5–8. Az erő mint a térbeli mozgás, az énmeghatározás és új világlátás eszköze Raszkolnyikov álmaiban (A „lovass álom”). In: *XIV. Országos Tudományos Diákköri Konferencia*. Pécs. Eredmény: a 19., és a 20. század orosz irodalma, valamint az orosz nyelvészet kategóriákban összevont 1. helyezés.
2. SZEKERES Adrienn 2001. május 21–23. Как «вписывается» слово Некрасова в текст Достоевского? («До сумерек» в преступлении и наказании), In: *„Írás – Szöveg – Kultúra”. Doktoranduszok IV. Nemzetközi Kollokviuma*. Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori Trieste. Trieste.
3. SZEKERES Adrienn 2003. november 7. „Szöveg a szövegben” és a „kicsinyítő tükkör” (Lotman és Dällenbach). In: *Semiosis In Memoriam Georgii Lotman. Emléklés*. Budapest, ELTE BTK Keleti Szláv- és Balti Filológiai Tanszék.
4. SZEKERES Adrienn 2003. november 21–22. Jelrendszerek újraformálása Dosztojevszkij alkotásaiban (folklor). In: *A Magyar Szemiotikai Társaság „Ifjú Szemiotikusok” 2. Konferenciája*. *Semiotica Agriensis 2*. Eger.
5. SZEKERES Adrienn 2006. október 20–22. M. Ju. Lermontov *A három pálma* című költeménye mint jelentésformáló alakzat Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című regényében. In: *Tipológiai ismeretek és alkalmazásuk a komplex jelek létrehozásában és befogadásában*. *A Magyar Szemiotikai Társaság „Ifjú Szemiotikusok” 4. Konferenciája*, *Semiotica Agriensis 4*. Eger.
6. SZEKERES Adrienn 2007. október 19–21. Ny. A. Nyekraszov alkotói munkásságának hatása F. M. Dosztojevszkij művészi világára. *Az időjárásról* című versciklus szemiotikája *A Karamazov testvérek* és a *Bűn és bűnhődés* ábrázolásában. In: *Az abdukció (a jelenéstulajdonítás)*. *A Magyar Szemiotikai Társaság „Ifjú Szemiotikusok” 5. Konferenciája*, *Semiotica Agriensis 5*. Eger.

A DISSZERTÁCIÓ SZERZŐJÉNEK A TÉMÁHOZ KAPCSOLÓDÓ RECENZÍÓJA

1. SZEKERES ADRIENN 2002. Ivo Pospíšil (ed.) A. S. Puškin v evropských kulturních souvislostech. Litteraria Humanitas VII, Brno: Masarykova univerzita, 2000, 322 c. – A 2000-ben Brnoban rendezett VII. Nemzetközi Puskin Konferencia előadásait tartalmazó kötetéről szóló orosz nyelven publikált recenzió, *Studia Slavica Hung.*, 47/1–2, 183–188.

Társszerzők: Solti Gergely, Trombitás Judit.