

STUDIA LITTERARIA

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XXXIV.

REDIGUNT:

I. BITSKEY ET A. TAMÁS

IDÉZET, PARÓDIA ÉS MÍTOSZ FJODOR SZOLOGUB KÉT REGÉNYÉBEN

GORETITY JÓZSEF

DEBRECEN
1995

ISBN 963 472 046 3

ISSN 0562–2867

Felelős kiadó: Dr. Bazsa György, a KLTE rektora
Felelős szerkesztő: Bitskey István
Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
Sokszorosító Üzemében 350 példányban.
Terjedelem: 13,8 A/5 ív
95–595

TARTALOMJEGYZÉK

I. BEVEZETÉS	5
1. Szologub helye az orosz szimbolizmusban	5
2. Poétikai kérdések	10
3. A hétköznapi lét és a teremtő akarat démonizmusa	14
II. A HÉTKÖZNAPI LÉT DÉMONIZMUSA – A KIS ÖRDÖG	20
1. A reminiszcenciák	20
2. A mítoszteremtés	62
III. A TEREMTŐ AKARAT DÉMONIZMUSA – <i>LEGENDA SZÜLETIK</i>	80
1. A trilógia szerkezete – Az álom mint szervező elv	80
2. Tézis: a „jelen” – a társadalmi–történelmi viszonyok „valósága”	88
3. Antitézis: a „múlt” – a lovagkor „álomvilága”	102
4. „Szintézis”: a „jövő” – az utópia	130
IV. ÖSSZEGLÉS	136
JEGYZETEK	
Jegyzetek a <i>Bevezetés</i> hez	140
Jegyzetek <i>A hétköznapi lét démonizmusa</i> című fejezethez	141
Jegyzetek <i>A teremtő akarat démonizmusa</i> című fejezethez	143
Jegyzetek a <i>Befejezés</i> hez	146
IRODALOM	147

I. BEVEZETÉS

1. Szologub helye az orosz szimbolizmusban

Fjodor Szologub (1863–1927) az orosz szimbolizmus irodalmának talán legrejtélyesebb alakja. Műveinek látszólagos egyszerűsége olyan művészi sokrétűséget takar, melynek értelmezése a mai napig szinte megoldhatatlan feladat elé állítja az irodalomtudományt.

Szologub művészetének értelmezésében az első akadály magának az orosz szimbolizmusnak, mint nehezen meghatározható és vitatott irodalomtörténeti kategóriának mibenlétében keresendő. A szovjet irodalomtörténet néhány vulgárisan szociologikus megközelítési kísérlete oly mértékben leegyszerűsítette és elutasítóan lekicsinyelte a századvégi-századeleji művészeti irányzatokat, hogy szimbolizmust-akmeizmust-futurizmust a bíráló-értékelő, pejoratív jelentésűnek szánt dekadens szóval illette. Ezek mellett és ellenében jelentős törekvések születtek, hogy az orosz szimbolizmust mint önálló művészeti-eszmei irányzatot meghatározzák, s a szimbolizmuson *belüli* áramlatokat történeti, esztétikai és világnézeti szempontból egymástól elhatárolják.

Valerij Brjusov, aki 1894–95-ben a *Russzkije szimvolisztii* című kötetekkel még mindenáron az új irányzat egységét próbálta hangsúlyozni, előbb a Georgij Csulkov és Vjacseszlav Ivanov meghirdette „misztikus anarchizmus” (1906–1909) kapcsán bizonyítja a velük folytatott polémiaival, hogy a szimbolizmus nem egységes; majd 1910-ben újra Ivanovval és a „misztikus anarchizmus”-sal folytatott vitában még fegyvertársnak számító Andrej Belijjal polemizál a szimbolizmus mibenlétéről.

Bár az orosz szimbolizmussal foglalkozó szakirodalmakból meglehetősen jól ismert a Brjusov–Belij és a Brjusov–Ivanov vita kiváltó oka, mégsem tartjuk feleslegesnek újra megállapítani a tényt: Brjusov szimbolizmus-felfogása mint tisztán esztétikai, Belij szimbolizmusa, mint misztikus világnézeti jelenségé, valamint Ivanov felfogása, mely szerint a szimbolizmus „szinkretikus vallásos-filozófiai-esztétikai módszer”¹ – ahogyan az a három felfogásból is kiviláglik –, tehát a szimbolizmus mibenlétéről folytatott vita nem maradt (nem maradhatott) meg a tiszta esztétika keretei között. A szimbolizmus számos irányzatra szakadásának oka inkább világnézeti, nem annyira formai jellegű.

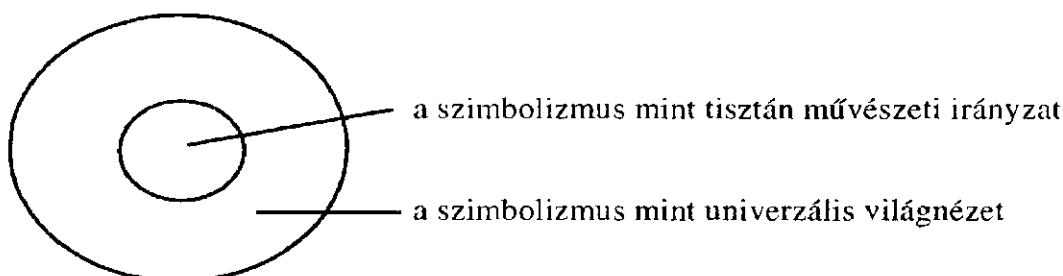
Már az egykorú kritika sem elégedett meg azzal, hogy a szimbolizmust egységes irányzatként értelmezze, sőt az „idősebb nemzedék” – „ifjabb nemzedék” mechanikus történeti felosztásával sem. Ellisz 1910-ben megjelent munkájában² igen árnyaltan vázolja fel a szimbolizmus főbb irányait, mégpedig úgy, hogy az orosz szimbolista irányzatokat az európai szimbolizmus szerves részének tekinti. Ellisz szerint a szimbolizmus két nagy csoportra osztható: A) a tisztán művészeti („öncélú”) szimbolizmusra, és B) az eszmei-ideológiai szimbolizmusra. Az előbbinek (A) két irányzata létezik:

- a) az esztétizmus (Huysmans, Wilde)
- b) a neoromantika (Maeterlinck, Balmont).

Az utóbbinak (B) pedig az alábbi irányait különbözteti meg:

- a) moralizáló (Ibsen)
- b) metafizikus (Mallarmé)
- c) misztikus (A. Dobroljubov)
- d) individualista (Nietzsche)
- e) kollektív (misztikus-közösségi, össznépi)
 - 1. szociális színezettel (Verhaeren)
 - 2. teokratikus és vallásos-társadalmi színezettel (Huysmans, Merezkovszkij, Ivanov)

Ezen kívül Ellisz roppant szellemes és szemléletes képet nyújt a szimbolizmusról:



A belső körbe Ellisz az orosz szimbolisták „idősebb nemzedékét”, Baudelaire-t, Verlaine-t, Poe-t, Huysmans-t sorolja, átmeneti jellegűnek tartja Mallarmé művészetét, akinél szerinte a két szimbolizmus-felfogás összeütközik, a külső körbe pedig Verlaine, Huysmans és Maeterlinck miszticizmusát, valamint Stefan George költészetét utalja.

Az A) irányzat és a belső kör, illetőleg a B) irányzat és a külső kör láthatóan nagy hasonlóságot mutatnak, s tulajdonképpen ugyanazt a szembenállást konstatálják, amit a Brjusov–Belij és a Brjusov–Ivanov vita is mutat: a tisztán esztétikai szimbolizmus és a világnézeti egységként kezelt szimbolizmus szembenállását. Ugyanakkor Ellisz a kritikus pozíciójából megteheti, hogy a két szembenálló felfogást nem egymást kizáró, hanem szorosan összetartozó irányzatnak tartja. S bár rokonszenve egyértelműen a szimbolizmus komplex világnézetként való felfogása mellett van, nézete szerint – mint az a két körből is kitetszik – a szimbolizmust mindkét felfogás alkotja. Szimbolizmus a Brjusov-féle esztétikai koncepció is, és szimbolizmus az Ivanov-féle világnézeti komplexum is, sőt a kettő nemhogy kizárná egymást, hanem szorosan össze is tartozik: csak a tisztán esztétikai alapú szimbolizmusból nőhet ki a szimbolizmus mint egységes világnézet, azaz a szimbolizmus csupán esztétikai koncepcióként felszínes marad, viszont a világnézetként felfogott szimbolizmus nem lehet meg az esztétikai koncepció nélkül. Ily módon Ellisz a szimbolizmus

egészét elhatárolja mind a l'art pour l'art-tól, mind az ideologikus-tendenciózus, nem-esztétikus irodalomtól.

Ellisz sokszínű, részletes felosztása számottevő kívánnivalókat is hagy maga után. E rendszer hibája, hogy nem tisztázza a fogalmakat: nem derül ki például, mit ért neoromantikán vagy misztikus szimbolizmuson. Ellisz rendszerében nem kap helyet a dekadencia, vagy ha mégis, azt kell gondolnunk, hogy a dekadenciát az „idősebb szimbolista nemzedék”-kel azonosította. A felosztás hiányosságai miatt a sémából olyan alkotók maradnak ki (csak az orosz szimbolizmusra koncentrálva), mint Fjodor Szologub vagy Alekszandr Blok. A rendszer kategóriáinak önkényességére vall, hogy egy csoportba (B,e,2) kerülnek a művészi koncepció megvalósításának szempontjából olyan különböző szerzők, mint Dmitrij Merezkovszkij és Vjacseszlav Ivanov.

Napjainkban az orosz szimbolizmussal kapcsolatos eddigi leginkább teljes és eredeti szimbolizmus-felfogás Szalma Natália munkájában³ található. Szalma Natália kilenc szimbolista szerző munkásságának részletes vizsgálata után a következő rendszert alkotta meg:

I. *Dekadensek:*

1. Innokentyij Annyenszkij
2. Konsztantyin Balmont
3. Mihail Kuzmin

II. *Voluntaristák:*

1. intellektuális voluntarizmus (Valerij Brjusov)
2. vallásos voluntarizmus (Dmitrij Merezkovszkij)
3. reflektált esztétikai voluntarizmus (Fjodor Szologub)

III. *Misztikusok*

1. Alekszandr Blok
2. Andrej Belij
3. Vjacseszlav Ivanov

A fogalmi tisztaságon és egyértelműségen túl e munkának érdeme, hogy az eddig jobbra „cyneműnek” tekintett első nemzedéken belül igen meggyőzően elkülönítette a dekadenseket és a voluntaristákat, valamint a voluntaristákon belül is megtette a szükséges elkülönítéseket.

A fenti felosztás is mutatja, hogy az orosz szimbolizmus szempontjából alapvető fontosságú a dekadencia és a voluntarizmus fogalmának tisztázása. Ezért Szologub művészetének megítéléséhez elengedhetetlenül szükségesnek tartjuk, hogy kísérletet tegyünk a dekadencia és a voluntarizmus fogalmának meghatározására. Szerfölött egyszerű lenne az oly sokat vitatott orosz dekadencia problémáját úgy „megoldani”, ahogyan azt L. Gyenyiszov tette a *Lityeratur-nije manyifeszti*⁴ című kiadványban: szerinte az orosz irodalomban néhány sikertelen nyugati utánpótlást kivéve nem volt valódi dekadencia. Kétségtelen, hogy az orosz irodalmi dekadencia a nagyfokú hasonlóságokon túl eltér a nyugat-európaiktól, ilyen értelemben tehát valóban nem létezett orosz talajon dekadencia. A dekadenciának vannak általános, mindenütt érvényes jellemzői:

kulturális hanyatlás, erőtlenség, ernyedtség éreztetése, betegségérzet, eltévedtség- és kiúttalanság-tudat, valamint hamis kiutak keresése: halálvágy, földöntúli világok, múltbafordulás, rafinált izgalmak keresése, örvénylő erotika, az etikai és esztétikai szembeállítás, démonizmus, szadizmus.

Ami az orosz és a nyugat-európai dekadenciák tünetei közötti különbséget illeti, helytállóan tetszik Szalma Natália megállapítása⁵, miszerint az orosz dekadensek sohasem váltak valamiféle „elátkozott művészet” „elátkozott prófétáivá”, ami pedig a nyugat-európai dekadencia jellemzője volt.⁶ Ebből a megállapításból az a következtetés vonható le, hogy a dekadencia okai nem annyira társadalmi, mint inkább individuális eredetűek. Már Nietzsche úgy határozta meg a dekadenciát, mint „meggyengült létezés”-t⁷: amikor az ember önnön létezésével önnön létezésére mondja ki a nemet, azaz más személy szeretne lenni, mint aki; amikor ráébred saját felesleges létezésére. Az orosz dekadentst éppen az különbözteti meg a nyugat-európaiaktól, hogy – mivel az „elátkozottság”, mint az individuális létezés igazolása nincs meg – individualitásának hiányoznak nem csupán társadalmi és pszichológiai, hanem metafizikai garanciái is, amiből az individuum helyzetének abszurditása következik. Az individuális létezés sem társadalmi, sem pszichológiai, sem metafizikai szinten nem biztosított az egyén számára, ugyanakkor viszont az individuum körvonalazottságát elmosó tömeglét posványja sem fogadható el. Ez a feloldhatatlan ellentét: az individuális létezés lehetetlensége és a tömeglét elfogadhatatlansága végső soron az egyén megkettőződéséhez, széteséséhez és atomizált, darabjaira hullott világhoz, káoszhoz vezet.

Dekadenciának tartjuk tehát azt a magatartást, melyben az egyén, felismerve individuális léte metafizikai garanciáinak hiányát, önmaga próbálja individuum voltát a tömegléttől elhatárolni, mégpedig paradox módon olyan reakciókkal, melyek mégis a személyiség felbomlásához vezetnek.

Voluntarizmusnak tartjuk viszont azt az álláspontot, mely szerint a dekadenciához hasonlóan az egyén ugyan a személyiség védelmében lép föl, de a dekadenciától eltérően nem a passzívnak minősíthető reakcióval, hanem a tömeglét fölé emelkedő erős egyéniség aktívan működő, a világrendet átalakítani képes akaratával.

E meghatározások alapján a hagyományosan dekadensnek tartott Merezkovszkij művészete inkább voluntaristának tekinthető, ahogyan az Szalma Natália munkájában is megfigyelhető. Bár Merezkovszkij műveinek, főként a *Krisztus és Antikrisztus* című trilógiának számos dekadens vonása fedezhető fel, ezek a vonások mind a hősök szemszögéből elgondoltak. Úgy véljük, nem szükséges bizonyítani, hogy azok a „dekadens vallomások”⁸, melyek akár Julianus, akár Giovanni Beltraffio szájából elhangzanak, nem feltétlenül Merezkovszkij személyes vallomásai. Kétségtelen viszont az is, hogy Merezkovszkij történelmi stilizációi saját korát voltak hivatottak felvázolni, tehát Beltraffio kiúttalansága vagy Julianus „fájón édes mélabú”-ja és múltbafordulása a századvégi-századeleji életérzés kifejeződései, úgy, ahogyan Merezs-

kovszkij látta. S hogy mennyire nem maradt érintetlen e jelenségektől maga Merezkovszkij sem, bizonyítja, hogy ő is, akár csak hőse, a múltban keres példát és támpontot. Ennyiben tehát Merezkovszkij dekadensnek tekinthető. Másfelől viszont az írói koncepció, mely az esztétikai szempontok rovására tendenciózusan, ily módon igen „tapinthatóan” van jelen műveiben, azt mutatja, hogy Merezkovszkij vélekedése szerint a dekadencia ugyan létezik, de mintegy szükségszerű feltétele annak, hogy a tézis-antitézis-szintézis hegeli-szolovjovi triádja alapján a szintézisben, azaz valamiféle „felsőbbrendű élet”-ben üdvözülhessünk. Ennek a misztikus-vallásos, elragadtatott, igazán élőnek tekintett „felsőbbrendű élet”-nek a kezdete vagy lehetősége állandóan tetten érhető a Merezkovszkij-regényekben (sőt még *Tolsztoj és Dosztojevskij* című munkájában is): gondoljunk például a *Julianus apostata* befejező képsorának szintézisreemtő igényére, arra az eksztatikus állapotra, melyet a pánsíp hangjának és a szerzetesek énekének összeolvadása jelent. Mindez azt bizonyítja, hogy a dekadens vonások ellenére Merezkovszkij művei rendelkeznek azzal az írói személyiség *akarataból* táplálkozó erővel, mely a jelen (vagy a stilizált múlt) embereinek enerváltságát megszünteti, kiúttalanság-érzetük közepette határozott irányt mutat. Túl azon tehát, hogy a Merezkovszkij-művekben a szecesszió jegyei találhatók, a művészi elgondolás okán a szerző mégis a voluntaristák közé sorolható.

2. Poétikai kérdések

Ha a szimbolista mű a kép-szimbólum-mítosz poétikai sor alapján épül fel, akkor legalább három szinten értelmezhető: a reáliák, a szimbólumok és a mítoszok szintjén. A szimbolista mű alapját a jelenségek realista, pontos és aprólékos leírása alkotja. A jelenségek a következő szinten jelképekként értelmeződnek: minden jelenség csak valami mögöttesnek, valami lényeginek a megjelölése. A jelenségek világában semmi sem az, ami valójában, minden jelenség csak valamely mélyebb tartalmat rejtő szimbólum.⁹

A szimbolista teoretikusok abban szinte kivétel nélkül megegyeznek, hogy a szimbólum nem szakadhat el a jelenségek világától, a környező valóságtól, nem lehet tehát önkényes. „A szimbólumoknak a valóság mélyéből kell természetes módon és akaratlanul előtörniük. Ha a szerző mesterségesen gondolja ki azokat, hogy kifejezzen velük valamilyen eszmét, akkor holt allegóriákká változnak, amelyek mint minden halott dolog, nem tudnak mást kiváltani ellenszenvén kívül.”¹⁰ – írja Merezkovszkij. A jelenségek leírása azon kívül, hogy az empirikus valóságnak, környezetünknek pontos ábrázolása, olyan gyűjtemény, olyan rejtett kóddal készült jelrendszer, amit dekódolni kell, meg kell fejteni, mert a rejtett tartalom a valódi valóság, a lényegi világ.

Ennek az alapjában véve platonikus világnézetnek gnoszeológiai következményei is vannak: ha a lényegi világ a jelenségek mögött van, akkor ez a lényeg pozitivistá eszközökkel elérhetetlen. A jelenségek mögötti lényeg tételezése nem jelent mást, mint a materialista világképnek és a világ megismerésére irányuló racionális vizsgálati módszernek kétségbe vonását. A tudományok, főként a természettudományok által a világ megismerhetetlen, annál is inkább, mert a tudományok kutatási módszereibe az empíria is beletartozik, empirikus megismerésünk pedig hamis, mert érzékszerveink megcsalnak bennünket.¹¹ A szimbolizmus elméletírásában nem arról van szó, hogy a világ megismerhetetlen, hanem arról, hogy a tudományok alkalmatlanok a megismerésre. A szimbólum viszont behatol a lényegi világba, ugyanakkor a szimbólum művészeti kategória is, tehát a világ a művészettel, a művészet eszközeivel ismerhető meg. Dosztojevszkij híres mondata – „A szépség megmenti a világot” – így válhatott egy esztétikai alapú, irracionális, intuitív gnoszeológia kiindulópontjává. Az esztétikai megismerés kizárólagossága pánesztetizmushoz, minden dolog esztétikai problémaként való értelmezéséhez vezet: Nietzsche-nek *A tragédia születésében* tett megállapítása szerint a világ létezése csakis esztétikai fenoménként igazolt¹². Amikor ez az eszme az etikai kategóriákat is áthatja, azaz esztétikai szinten értelmezünk etikai problémákat, megengedhetővé, mert széppé válik az amorális (az élet önmagában véve amúgy is amorális – véli Nietzsche), s fontos szerepet kaphat a sátánosság, a szadizmus, a perverzitás. Lényegében ennek a szemléletnek irodalmi eredménye Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regénye, a szimbolizmus előtti orosz irodalomban pedig Dmitrij Karamazov fejjel lefelé zuhanása a mélységbe.¹³

A szimbólumot, mint az esztétikai megismerés eszközt a szimbolista teoretikusok élesen szembeállították az allegóriával (ld. a fenti Merezkovszkij-idézetet), valamint visszautalva Tyutsev híres sorára – *Miszl' izrecsonnaja jeszty lozs'* (A kimondott szó hazugság) – a szóval is: „A költészetben az, ami nincs kimondva, és csak a szimbólum szépségén át csillan fel, erősebben hat a szívre, mint az, amit szavakkal fejeztünk ki.”¹⁴ A szó meghatározza, korlátozza, mert egyértelművé teszi a kifejezni szánt gondolatot, míg a szimbólum titokzatos, mert többértelmű és többjelentésű, Andrej Belij szavaival „a határok határa”¹⁵. „A szimbólum egyszerű hieroglifa, néhány szimbólum összekapcsolása pedig képes beszéd, rejtett közlés, melyet egy ismert kulcs segítségével elolvashatunk.”¹⁶ – állapítja meg Vjacseszlav Ivanov. A szimbólumok összekapcsolása pedig a szimbolista mű szövege.

Már szinte irodalomtudományi közhellyé vált, hogy a modernista irodalmi alkotás „másodlagos anyag”-ból építkezik. Számos szimbolista műalkotás szövegének jelentős részét bonyolult idézet- és utalásrendszer alkotja, s a műalkotás szempontjából fontos információkat éppen ezek az idézetek hordozzák. Az idézet- és utalásrendszer az olvasó számára vélhetőleg már korábbról ismert művészeti, filozófiai munkák, mitológiai történetek és más kultúrtörténeti ismeretek elemeiből áll. Amennyiben az olvasó a megidézett alkotásokat nem ismeri, illetve nem ismeri fel az idézetet és az utalást, úgy kizárta magát a mű teljesebb megértésének lehetőségéből. Ezért szokás a XX. századi modernista irányzatokkal kapcsolatban a művészet „intellektualizálódásá”-ról beszélni.

Az idézetek és utalások sokfélék lehetnek. Lehet az idézet szó szerinti, tartalmi vagy elferdített, esetleg tekinthető az eredeti szöveg parafrázisának, idézhető teljes alkotások, részletek, egy-egy szó, név vagy cím. utalás történhet valamely műre hangzásbeli, stílusbeli, szerkezeti hasonlóság vagy ezek parodisztikus megjelenítésének segítségével. A felidézett mű (konceptiója, hősei, stílusa stb.) elfogadható és elutasítható, kezelhető komolyan vagy ironikus távolságtartással, felhasználható abszurd vagy groteszk helyzetek teremtéséhez.

Az utalás- és idézetrendszer a műben sajátos nyelv feletti nyelvet vagy „metanyelv”-et hoz létre, mely intellektuális megteremtődésének okán a szerző szándékai szerint csak a „beavatottak” számára dekódolható és érthető. Ez a nyelv tekinthető valamiféle „mágikus nyelv”-nek is, amelynek segítségével a művész–teurgosz kapcsolatot tart a lényegi világgal. Ez a metanyelv nem az empirikus világ leírására törekszik csupán, hanem a „másodlagos anyag” felidézése is célja: a műalkotásnak tárgya lesz a „másodlagos anyag”, a műalkotások egész sora.

Filozófiai szempontból ehhez arra van szükség, hogy a szerző valóságosnak tekintse a felidézett műalkotások fiktív valóságát, legalább olyan valóságosnak, mint a megtapasztalható, empirikus jelenségeket. A fiktív és az empirikus valóság jelenségei egyaránt az objektív valóság részei lesznek, ennek következtében a valóság és a fikció felcserélhetővé, a fogalmak pedig relatívvá válnak. Ennek nemcsak az az eredménye, hogy ha a mű kialakításában elsősorban az

empirikus világtól már egyszer elvonatkoztatott, ám most ismét empirikus jelenségként kezelt műalkotások elemei vesznek részt, akkor az új mű már csak harmadlagos, negyedleges valóság lehet az empirikus valósághoz képest, hanem az is, hogy az empirikus jelenségek mint szimbólumok mögött feltároló lényegi világ, mely a megidézett műben látszott megmutatkozni, ismét csak jelenségvilágként, látszatvilágként értékelhető, s ami mögött mint szimbólum mögött feltárolhat a lényeg. Ugyanakkor a szimbolista mű harmadlagossága, negyedlegessége ellenére mégis közelebb kerül az „igazi” valósághoz, a lényegi világhoz, mint az empirikus valóságot leképezni szándékozó realista mű vagy éppen maga az empirikus valóság. A másodlagos, harmadlagos anyagból épülő szimbolista mű azonban maga is egy másik mű idézetévé, s így jelenséggé válhat, ő maga is szimbólummá lehet, és így tovább a végtelenségig. Ez egyben azt is jelenti, hogy a szimbolista művészeti megismerés szüntelenül a lényeg elérésére törekszik, ám azt, bármilyen közel is kerüljön hozzá, nem érheti el. Ebből a szempontból a szimbolista filozófia mégis agnosztikus.

Az orosz szimbolista irodalomban található reminiscenciák elsősorban a XIX. századi orosz irodalmi alkotásokból, a világirodalom klasszikaiból, az antik mitológiákból, a keresztény mitológiából és a középkori kulturális hagyományokból származnak. A műalkotások egy-egy szereplőjét, szituációját általában több, más-más kultúrkörből származó idézet és utalás határozza meg. Az egy hősré vagy szituációra vonatkozó, kaleidoszkópszerűen elrendezett idézetek és utalások kiegészítik egymást, de ellent is mondhatnak egymásnak, sajátos ambivalenciát teremtve ezzel a szituáción vagy az alakon belül. A szituációk és a hősök egysége nem a reminiscenciák szintjén, hanem valamely átfogó írói koncepció szintjén jön létre. E szintézisen belül azonban az alakok metamorfózisok egész során mehetnek keresztül, s ennek legfeljebb csak az írói akarat szabhat határt: az idézetekre épülő műalkotás alapvetően voluntarista szerzői pozíció eredménye.

A Szologub írói pozíciójában rejlő voluntarizmus jó alapot jelent *A kis ördögben* és a *Legenda születikben* fellelhető gazdag idézet- és utalásrendszerhez. A voluntarista pozícióból következő abszolút szabad anyagkezelés Szologub regényeiben olyan metanyelv kialakulásához vezet, melynek szituációi és szereplői a metanyelvben jelen lévő, megidézett alkotások szituációinak és szereplőinek groteszk tükörképei. A szituációk és szereplők a szerzői önkény következtében degradálódnak, a megidézett műnek mint eredetinek szintjéhez viszonyítva elsekélyesedett szinten ismétlődnek meg. A szereplő ezáltal a szerzői önkénynek van kiszolgáltatva; jelképe lehet a marionett, amelyet valamely felsőbb erő vagy a vak sors irányít, vagy éppen az ördögi utánzóképeség nyilvánul meg benne. A megidézett művek hőseinek jellegzetes vonásait groteszk módon tükrözve és e tükörképeket összerakva létrehozott groteszk hősök az állati létre vagy a tárgyak *van-jának* szintjére süllyednek. Jellemvonások helyett álarcok torz fintorai maradnak, a cselekvés helyébe marionettek rángatózása kerül, tagolt beszéd helyett mechanikus zörejek hallhatók. S míg például

Gogol műveinek állati és tárgyi szintre utalt hőseit a hozzájuk romantikus iróniával közelítő szerző inkább csak ijesztgette az elállatiasulás vagy az eltárgyiasulás veszélyével, amikor azt állította róluk, hogy olyanok, mint az állatok vagy a tárgyak, ám ezt éppen annak reményében tette, hogy a hősök, felismerve az állatokhoz vagy a tárgyakhoz való hasonlatosságukat, „megjavulnak” és igazi, élő emberekké válnak, addig Szologub már tudja és be is mutatja, hogy hősei nemcsak hasonlatosak az állatokhoz és a tárgyakhoz, hanem végérvényesen állatokká és tárgyakká is lettek. Nincs remény, hogy újra ember legyen belőlük, mert nem életük külsőségei, hanem létük lényege, létük intenzitása süllyedt állati és tárgyi szintre. Fájdalmas, talán sokak szemében antihumánus is lehet Szologub konzekvenciája, hogy egyszer s mindenkorra ki kell végre mondani: a közöttünk élő, hozzánk hasonló, de lesüllyedt létezésű, embernek látszó egyedek állatok és tárgyak. Ennek elhallgatása álhumanizmus, a valódi emberi létezés ellen elkövetett bűntett. Bár valószínű, hogy valódi emberi létezés már nincs is.

Erkölcsei alapot és garanciát e megállapításokhoz Szologubnak az ad, hogy voluntarizmusa mellett nézeteiben helyet kap a passzív szemlélődés is, az a képesség, hogy hajlandó önmagát is lesüllyedt létezésűnek tételezni, s mint ilyet, önmaga vizsgálódása és nevetése tárgyává tenni. Ám ez a kettősség a szerzői pozíció démonikusságához vezet. Így fény derül a lesüllyedt létezés és a demonizmus kapcsolatára is. Ugyanakkor a kettőződés a komikum forrása is lehet. Itt azonban nem a szatirikus kívülálló nevetéséről van már szó, hanem a szerzői világnézet egészét meghatározó nevetésről, arról a nevetésről, melyben a nevető nem helyezi önmagát a kinevetett jelenségen kívülre. Az egész világon, önmagán és az általa teremtett művön egyaránt nevet: a mű szerves alkotórésze, külső és belső szemléleti pontja lesz a nevetés. Ezt az immanens, pusztító és teremtő nevetést *A kis ördögben* és a *Legenda születikben* a gazdag idézet- és utalásrendszer hordozza.

3. A hétköznapi lét és a teremtő akarat démonizmusa

A Szologub műveiről alkotott ellentétes vélemények, illetőleg általában az a határozatlanság, mellyel műveihez közelítenek, azért lehetséges, mert Szologub a műveiben rejtőzködik: szándékosan elrejt, láthatatlanná igyekszik tenni a szerzői pozíciót. A művek alapján csak nagy nehézségek árán juthatunk túl a lírai hős vagy az elbeszélő pozíciójának tisztázásán. A rejtőzködésnek legfőbb eszköze Szologubnál az álarc. Ahhoz azonban, hogy megpróbáljuk meghatározni, milyen szerepet játszik Szologub rendszerében az álarc, fel kell tárnunk egy másik szologubi kategóriát, pontosabban egy fogalompárt: ahogyan ő meghatározta, a világhoz való „lírai” és „ironikus” hozzáállást.

Szologub két, metaforikusan használt esztétikai kategóriával érzékelteti a világ két ellentétes, de egymással szorosan összefüggő felfogásának módját. Ennek értelmében ír ironikus és lírai világfelfogásról. A *Demoni poetov* című írásában olvashatjuk:

„Minden költészet líra akar lenni, az itteni, véletlen világnak nemet akar mondani, és megismerhető elemeiből egy más világot építeni, szentekkel, »akik nincsenek«. A költő – alkotó, és kezdetben más viszonya a világhoz nem is lehet. A lírai törekvések minden ereje ahhoz az óhajtothoz való közeledésében van, ami még nincs, és abban a meggyőződésben, hogy egy más világ teremtése lehetséges.

De minden igaz költészet iróniával végzi. A lírai hevület lángja elégeti a világ csábító álarcát, s akkor az előtt, aki látni képes – és a vakok nem alkotnak –, meztelenné válik a világ sorsszerű ellentmondásossága és kétértelműsége. És jön az irónia. Feltárja minden megismerés és minden tett szükségszerű kettősségét. Megmutatja a világot a szükségszerűség láncolatában, és az ellentétes végletek azonossága alapján megtanítja, hogy a szükségszerűség és a szabadság egy. És a világnak azt mondja: Igen. És azt mondja a szükségszerűségnek: Te az én szabadságom vagy. És azt mondja a szabadságnak: Te az én szükségszerűségem vagy. És realizálva lehetetlenségüket, mint a földi végtelenségek határát, a Szeretet és a Halál útján a költészetet a tragikus kinyilatkoztatások magasságába emeli. A nagy költészet feltétlenül a lírai és az ironikus momentumok összekapcsolódását mutatja be. Egy adott költészet jellegét ezek ilyen vagy olyan viszonya határozza meg. E momentumok többé-kevésbé érthető volta a költő számára, e momentumok összeforrása vagy sorsszerű vitája előlegezi a költészet viszonyát az ördögi kísértőkhöz, kisebb-nagyobb ellenállását az ördög kísértésével szemben.

Vannak mágikus körök, melyekbe a tisztátalan erő nem hatolhat be. A költő, mint valami varázsló, meghúzza ezeket a köröket, de figyelmetlenségből rést hagy rajtuk, és az alkotás izgalmas pillanataiban a tisztátalan erő behatol a tökéletlenül megrajzolt körbe. A költő figyelmetlensége, az, hogy beengedte alkotásába az ördögöt, abban áll, hogy helytelenül alkalmazta az irónia és a líra

fogásait: egyiket a másik helyett. Ez a veszély leginkább a lírai költőt fenyegeti. A líra mindig nemet mond a világnak, a líra mindig az óhajtott lehetőségek felé fordul, nem pedig a felé a világ felé, mely közvetlenül adott. S akkor a lírai költő egy ördögtől megkísértve lángoló *igent* mond a líra nyelvén az adott világnak. És a költő, »jóság és dicsőség reményében«, égi szavakat mond a földről.”¹⁷

A világ lírai megközelítése tehát az, hogy a költő, látva a jelen világ elfogadhatatlanságát, elutasítja, s fantáziájával új, szebb világot teremt. A teremtés által a világ megszépül: Aldonsából Dulcinea lesz, az ostoba Aisza furcsa¹ és nevetséges véletleneinek világa a szigorú és vigasztaló Ananké világává, a szükség-szerűség és szabadság világává változik. Ez azonban nem jelenti azt, hogy elfogadhatjuk ezt a világot, hanem csupán arról van szó, hogy a művész teremtő *akarásával*, csoda folytán a világot átváltoztatja. De éppen ebben az átváltoztatásban rejlik magának az átváltoztatásnak veszélye is: a művész könnyen beleeshet abba a hibába, hogy nem a *teremtett*, hanem az empirikus világot fogadja el és magasztalja. Ez azonban csak tévedés, amit valószínűleg a világ igazi arcán lévő álarc okoz. Az irónia azonban lerántja a világot harmonikusnak hazudó álarcot, s az álarc mögött feltűnik a világ ellentmondásossága és kétértelmősége, jó és rossz azonossága, ebből következően viszonylagossága, ami egyértelműen következik az esztétikai megközelítésből (líra és irónia esztétikai fogalmak). A világ ezáltal relatívvá válik, de éppen ez a világ és az élet tragédiája, s ezért is, meg a relativitás elve miatt is az irónia tragédiává, a tragédia iróniává változik.

A relatív világban a „farce tragédiává válik”¹⁸ és fordítva, tehát nemcsak az erkölcsi, hanem az esztétikai kategóriák is önmaguk ellentétébe csapnak át. Szologub elgondolása szerint tehát az iróniához hasonlóan a tragédia is leránthatja a leplet a világról. Csakhogy a földi élet tragikomédiájának dekorációja alatt, az álarcok alatt, tehát ott, ahol a világ ellentmondásai, kétértelműségei, relativizmusa vannak, éppen ott található az alkotó Én teremtette világ, a valóság lírai felfogása, az a „szép, bár üres forma”¹⁹, ami magasabbrendű, mint az élet, ami „nincs, de lennie kell”. Ez pedig nem más, mint a teremtő költő, hisz minden ő: „De megérkezik a tragédia, elvékonyítja a dekorációt és a maszkot, és a dekoráción át felragyog az Általam átváltoztatott világ, az Én lelkem világa, egységes Akaratom Teremtménye, és a maszkokon át felragyog egységes Arcom és egységes, átváltozott Testem. Gyönyörű és felszabadult testem.”²⁰

De mert minden Egy – maga a Teremtő –, éppen ezért az álarc lehullása másként is értelmezhető: „Lerántva leplet lepel után, álarcot álarc után, az irónia a leplek és álarcok mögött feltárja az örökké kettős, örökké ellentmondásos, a mindig és örökre eltorzított arcot. A költők angyali, édes zengése mögött, aranyos álmok alakjai mögött az irónia ronda démonok tömegét leplezi le.”²¹

Úgy tűnik tehát, hogy a maszkok Szologubnál egyrészt valami idegen, hamis dolgot jelentenek, másrészt viszont a világ lényegéhez tartoznak. Nem a gogoli világ torz fintorokká merevült ördögi pofái ezek, nem is Vörös Panyko ironikus álarca, sokkal inkább emlékeztetnek ezek a maszkok Peer Gynt hagymapéldá-

zatára. A világ, s benne az ember többrétegűek: a világról sorban lehúzóhatók a leplek, az emberről leránthatók a maszkok, de a lerántott leplek és maszkok alatt mindig csak újabb leplek és maszkok vannak. És éppen ezekből a leplekből és maszkokból áll a világ és az ember, mint ahogyan a hagymalevelekből a hagyma. Egy-egy lepel és maszk azonban nem jelenti a világ egészét vagy a teljes embert, bár fontos részét alkotja. Mégis minden nehézség nélkül eltávolíthatók, elidegeníthetők, mert eltárgyiasultak. Idegenek a világtól és az embertől, mégis magukon hordják a világ és az ember jegyeit. Hiszen a világ és az ember mindig egy-egy lepellettel, maszkkal próbál azonosulni, olyannyira, hogy már ő maga is elhiszi magáról: ez vagy az a lepel vagy maszk.²² A leplek és maszkok különbözőek, de valamiben megegyeznek: hamisak. A költő dolga, hogy a világról és az emberről, önmagáról a lepleket és maszkokat lefejtse, hogy eljusson a középpontig, a lényegig. Peer Gynt nem talál középpontot.²³ Szologub viszont, úgy tűnik, igen: „az örökké kettős, örökké ellentmondásos, a mindig és örökre eltorzított arcot”, a „gyönyörű és felszabadított Testet” és a „ronda démonok tömegét”, az Egy helyett a Kettőt, ami nem más, mint minden és semmi, azaz üresség.

A világ és az ember leplekként és maszkokként való felfogása tehát a szologubi pozíció démonikusságát, istenellenes lázadását takarja. A világ és az ember középpontját keresve istenhívő álláspont mellett feltétlenül az Egyre, magára az Istenre mint középpontra kellett volna találnia. Szologub viszont kettősségre, azaz az ürességre, azaz az Énre bukkant, mint istenségre. Az Isten világának Ivan Karamazov meghirdette elutasításából kiindulva Szologub sem tudja elfogadni ezt a világot. A jelen világ tökéletlenségéért nem az ember, hanem a világ alkotója, az Isten a hibás. A „bűnös isten” eszméjéből kétfelé vezet az út: a) az Isten nem isten, hanem démon, és b) az Isten nem isten, mert nincs isten. Mindkét álláspont a világ elfogadhatatlanságát felismerő ember felsőbbrendűségére is utal.

Szologubnál az is elképzelhető, hogy a világot gonosz isten, démon teremtette és kormányozza, s az is, hogy a világ el-nem-fogadásából Isten nemléte következik. „Isten meghalt”, s a világ a „furcsa és nevetséges véletlenek” világa lett. Ha nincs Isten, akkor nincs metafizikai garanciája az individuális létezésnek, s az individuum védelmében maga az egyén kénytelen garanciákat vállalni. Viszont ha az egyén metafizikai garanciák teremtésére törekszik, ha az egyén felsőbbrendűnek tekinti magát, továbbá ha Isten nincs, akkor maga az individuum, az Én lép Isten helyére, válik istenné. Az individuum, bármennyire jogosultnak tartja is ezt az álláspontot, mégsem tekinthet el a dosztojevszkiji rendszerben „emberisteni”-nek nevezett magatartás démonikusságától. Ezért válik problematikussá Szologub előtt is a világ el-nem-fogadása, illetve a világnak teremtő fantáziával, akarattal történő átalakítása: bármennyire is saját teremtett világának istenévé lép elő az individuum, ez a fellépés démonikus, mert istenellenes.

A *Legenda születik* című trilógia főhőse teremtő fantáziájával, akaratával próbál új világot teremteni. Közben önmagát az új világnak megfelelő új emberré igyekszik tökéletesíteni. A főhős tudós és költő, érezhetően közel áll Szologubhoz: álmodozik, verset ír és feltalál, de éppen az alkotás, az új világ teremtése folytán nem lehet meg az esélye az Istennel való egyesülésre. Az egyesülés lehetőségével, a szép, boldog jövő eljövételével kapcsolatos kételyeit Szologub iróniával, groteszk analógiák alkalmazásával fejezi ki.

A szologubi világ másik jellegzetessége, hogy Szologub műveiben nemcsak különböző mitológiai elemeket, mítoszokat és mitologémákat használ fel mint „univerzális pszichológiai modellek”-et, hanem a „kép-szimbólum-mítosz” sort betetőző egyéni mítoszokat is teremt²⁴. Az egyéni mítosz teremtésének, mint a szimbolista művészet végső céljának elméleti kidolgozása az orosz szimbolizmusban elsősorban Vjacseszlav Ivanov nevéhez fűződik, művészi megvalósítása pedig főként az ifjabb szimbolista nemzedék (Alekszandr Blok, Andrej Belij, Vjacseszlav Ivanov) művészetére jellemző. Ilyen megközelítésben Szologub művészetét a második nemzedék törekvéseivel rokonítható, még akkor is, ha Szologub a személyiség dekadens és voluntarista védelméből jut el a mítoszteremtés gondolatához, míg az ifjabb nemzedék alkotói (főként Ivanov) rendszerében a mítosz azt a világot jelenti, amelyben az egyén misztikus közösségben oldódik fel, s ez a feloldódás éppen az egyéni mítoszt teremtő művészettel (*szobornoje iszkusstvo*) érhető el.²⁵ De a misztikus közösségben való feloldódás nem jelenthet egyet a tömeglétbe való beleszürküléssel. Az individuum misztikus közösségbe olvadásához igazi individuumra, tehát nem egyéniségét vesztett szürke tömegemberre van szükség. A misztikus közösségbe való beolvadás, valamiféle felsőbbrendű élet vagy eksztatikus állapot elérésének igényéhez feltételezéseink szerint mind Szologub, mind Vjacseszlav Ivanov a Nietzsche által elemzett Dionüosz-kultusz tanulmányozása során jutott el.

Addig azonban, amíg Vjacseszlav Ivanov ezt az igényt reálisan elérhető állapotnak fogta fel, Szologub éppen arról írt regényt, éppen arról szóló egyéni mítoszt teremtett, hogy a XX. századra az individuális létezés tömeglétté degradálódott, az emberi kapcsolatok ellehetetlenültek, s hogy ennek nem társadalmi-történelmi, hanem metafizikai okai vannak. A *kis ördög* című regényében Szologub arra keresett választ, hogyan válik a mindent átszövő, közönséges tömeglétekből metafizikai erő, a világot irányító hatalom.

Úgy vélem, Szologub alább tárgyalandó két művében, *A kis ördög* című regényben és a *Legenda születik* című regénytrilógiában a démonikus magatartásnak imént vázolt két változatával van dolgunk. A kétfajta démoni erőről Vjacseszlav Ivanov *Prolegomeni o demonah*²⁶ című írásából pontos képet kaphatunk. Ivanov szerint a világban két alapvető formában mutatkoznak meg az istenellenes erők: Luciferben és Ahrimánban. Lucifer az alkotó, Ahrimán a romboló erőt jelenti. A két erő szorosan összetartozik, hisz mindkettő Isten ellen lép fel, s így Lucifer is, Ahrimán is a Sátánt képviselik. Egységük azonban nem

valósulhat meg, mert a sátáni, a rossz nem igazi létező. Éppen ezért a sátáni nem egységben, hanem a luciferi és ahrimáni erők kettősségében, ellentétében lép fel.

Lucifer önmagába záródó erő. Lucifer tehát a magány, az önállósulni akarás, az elzárkózás az ember életében. Lucifer arra biztatja az embert, hogy önmagát Istenhez hasonlítsa, önmagát istenként határozza meg. „Lucifer azt mondta az embernek: te az vagy, aki azt mondhatja magáról, hasonlóan az Istenhez: én vagyok; tehát uralkodj a világ felett, tartsd meg és fogadd magadba, mint az isten.”²⁷ Lucifer kultúrateremtő, a kultúra pedig le akarja igazni a természetet. Ehhez a kultúrának legveszélyesebb részét, a tudományt hívja segítségül.

Ahrimán széthúzó, szétszóró erő. A pusztulást, a rombolást, az elmúlást szorgalmazza a világban. Az embernek azt bizonygatja, hogy „én nem vagyok”, azaz az embert nemlétezésre szólítja fel. Ahrimán nem teremt kultúrát, ő inkább a kultúra lerombolására törekszik, hogy mindent a vad természeti erők nyeljenek el. Ahrimán a káosz képviselője.

Az Ivanov meghatározta két démoni erő megnyilatkozik Szologub műveiben, de erősen átalakított formában. Ha *A kis ördögöt* és a *Legenda születik* együttesen szemléljük, bennük a sátáni erő ábrázolását kellene látnunk. *A kis ördög* ennek megfelelően az ahrimáni erő működéséről szóló regény lehetne, a *Legenda születik* a luciferi erő működéséről.

Az ahrimáni romboló, pusztító erőnek megfelelően *A kis ördögben* a kultúra rombolása, értelmetlen pusztulás, gyilkosság és szellemi szétzilálódás figyelhető meg. A kozmosz káosz felé tart, minden a vad, ösztönös erők uralma alá kerül.

A *Legenda születikben* ezzel szemben alkotásról, álmodozásról, a teremtő akarat megnyilvánulásáról van szó. A főhős – tudós és költő, aki nemcsak kultúrát, de saját világot, saját kis bolygót teremt. Tettei az isteni tettekkel mérhetők össze. Magányos, mert az „én vagyok” kijelentés után nehéz a „te vagy”-ot is kimondania.

Szologub két műve azonban nem valamely elméleti álláspont illusztrációja, hanem szuverén művészeti alkotás, mely elsősorban esztétikai értékeket képvisel. A vázolt kapcsolat és ellentét a két mű között feltétlenül megvan ugyan, de mindkettő kiegészül Szologub groteszk látásmódjával. A groteszk látásmód következtében *A kis ördög* főhőse nem Ahrimán lesz, hanem csupán a rombolást, pusztítást, halált képviselő Ahrimán groteszk, sekélyes utánzata. A *Legenda születik* főhőse nem Lucifer lesz, hanem a teremtést, a kozmosz és a kultúra létrehozását képviselő luciferi erő groteszk megnyilvánulása.

A kis ördög esetében Szologub arra kereste a választ, hogyan válik a mindent átszövő, közönséges tömeglétebből XX. századi körülmények között metafizikai erő, a világot irányító és elpusztító hatalom. A *Legenda születik* esetében viszont arra a kérdésre válaszolt, hogyan fordulhat visszajára a szép jövőt megteremteni akaró, öntökéletesítő „új ember” profétikus programja. *A kis ördög* című műben

sajátos mítoszteremtéssel, a *Legenda születik* címűben sajátos legenda létrehozásával adta meg a kérdésekre a választ.

Szologub olyan regények létrehozására vállalkozott, melyek a XX. századi ember számára is elfogadható formában képesek valamiféle „igazság”-ot közvetíteni. Műveiben megmutatta, hogy egyrészt a világ művészettel történő megváltása feltétlenül szükséges, tehát a művészetnek teurgikusnak kell lennie. Másfelől e program prófétikus vállalása a XX. századra hitelét veszítette, tehát a világ megváltására irányuló program csak parodisztikusan hirdethető, úgy, hogy a művész-teurgosz egyben bohóc, a teurgikus mű pedig egyben önmaga paródiája is.

II. A HÉTKÖZNAPI LÉT DÉMONIZMUSA – A KIS ÖRDÖG

1. A reminiscenciák

a) A XIX. századi irodalmi hagyományok

Ha *A kis ördögöt* a reáliák szintjén akarjuk értelmezni, akkor realista regényként kell megkísérelnünk elemezni. Poétikai szempontból látszólag „szokványos” realista regény benyomását kelti Szologub műve, mert úgy tűnhet, hiányoznak belőle a modernista regények jellegzetesnek minősített fogásai: a belső monológ, az időfelbontás, a fabula töredezettsége vagy hiánya, a többszemponútú elbeszélői hang stb. Ugyanakkor magán viseli a realista regények poétikai jegyeit: az időrendben folyó, tehát nem időfelbontásos, nem túl bonyolult (itt kétszálú) fabulát, az egységes elbeszélői hangot, hitelesnek tűnő kor- és társadalomrajzot stb.

A regény elbeszélője egyes szám harmadik személyű, vélhetőleg a műben szereplő kisváros egyik lakójával azonosítható. Szenvtelen, hűvös előadásmód, szereplőihez való viszonyában ironikus távolságtartás, s végül az elbeszélés fonalát időnként megszakító, rövid lírai kitérők jellemzik. Értékelő megjegyzései rövidek, pontosak, intellektuálisak. Az elmondott történetet, annak szereplőit és életmódjukat kritikusan szemléli.

A történet helyszíne tipikusnak mondható századvégi orosz kisváros.

A történet röviden a következőkben foglalható össze: Az említett kisváros egyik lakója, a helyi „szellemi elit” egy tagja magasabb beosztást igyekszik elérni. Ennek érdekében bármit hajlandó megtenni. Rabja, monomániákusa lesz ennek a gondolatnak, üldözési mániába esik, s amikor teljesen megőrül, meggyilkolja barátját. E történetbe kapcsolódik bele az egyik helybéli kisasszony és egy gimnazista kamasz között szövődő szerelmi történet. A két szál előbb szinte teljesen független egymástól, majd mind jobban összefonódnak, s végül az álarcosbál vigasságában egészen összefolynak.

A szereplők megformálása szintén követni látszik a realista regény hagyományait: tipikus és egyénített vonások jellemzik a hősöket. Cselkedeteik motiváltak, pszichológiailag látszólag alátámasztottak. Személyiségük gondosan, helyenként szatirikus éllel megformált, és hitelesnek tűnik. A figurák gondolkodó, érző, cselekvő, élő emberek benyomását keltik.

Van azonban valami, ami felületes olvasás mellett is különössé teszi ezt a látszólag „szokványos” realista regényt: megtalálhatjuk benne a realista regények különféle típusait. Karrierregényre utal a főhős kisszerű karrierizmusa, bűnügyi regényt sejtet a gyilkosság, szatirikus regényt a szerzői távolságtartással megírt társadalombírálat, pszichológiai regény benyomását kelti az örülési folyamat ábrázolása, s végül a fabula második szála egy szerelmi történet.

a karrierregény

Peredonov, mint az orosz provinciális értelmiség jellegzetes alakja, a kisvárosi perspektívához mérten nagy, objektívan szemlélve azonban kisszerű karriert szeretne megvalósítani: gimnáziumi irodalomtanárból tanfelügyelővé szeretne előlépni. A karriert protekció révén véli elérhetőnek, hisz ha feleségül veszi a vele vadházasságban élő Varvarát, akkor annak állítólagos befolyásos ismerőse – Varvara ígérete szerint – meg fogja szerezni Peredonovnak az áhított állást. Peredonov némi vívódás után el is veszi feleségül Varvarát, a tanfelügyelőiséget azonban – Varvara csalásának áldozatul esve – mégsem kapja meg. Vágyai meghiúsultával Peredonovra bukás vár: megőrül és megöli barátját.

A történet egyes mozzanatai világosan mutatják a XIX. századi, főként Balzac és Stendhal regényei révén népszerűvé vált karrierregények ismert fordulatait. Peredonov személyében felbukkan a karrierre éhes fiatalember alakja (vö.: Lucien de Rubempré, Julien Sorel), aki protekcióval, szerelmi kalandok, esetleg házasság révén próbál feljebb jutni, a társaságba, a „világba” kerülni. Minden tette ennek az egy célnak van alávetve, a hős ennek az egy eszmének monomániákus követője (vö.: Vautrin megjegyzése a szenvedélyek emberéről¹). Ami a cél körén kívül esik, ami nem a karrier megvalósításához vezet, nem kerül a hős látókörébe sem. E deformált céltudatosság következtében a hős kezdetben elindul az emelkedés útján: Peredonov látszólag egyre közelebb kerül a tanfelügyelői álláshoz, ám a karriert mégsem sikerül megvalósítania, a bukást örültség és gyilkosság jelenti (vö.: Julien Sorel gyilkossági kísérlete).

A hasonlóságok ellenére a Szologub-regényben azonban mégis csak a karrierregények sekélyes utánzatáról beszélhetünk legfeljebb, hisz sem a hős, sem céljai nem mérhetők Balzac vagy Stendhal hőseihez és azok törekvéseihez. Kisszerű hős igyekszik kisszerű eszközökkel elérni kicsinyes céljait a karrierista regények modorában megírt történetben.

a társadalmi szatíra

Az a közeg, melyben Peredonov igyekszik megvalósítani kicsinyes karrierjét, a XIX. század végi orosz provincia társadalma. A kisváros a jellegzetes kelet-európai alföldi kisvárosok tipizált megjelenítése: szinte magunk előtt látjuk a kánikulában porral, esőzések idején tengelyig érő sárral borított utcákat, a szürke házakat.

Az elbeszélő a regényben arra vállalkozik, hogy a „szellemi elit” életét bemutassa. Hiteles képet kapunk eközben a kisváros társadalmának hierarchikus elrendeződéséről, a helyi hatalmasságok fontoskodásáról, a kisvárosi élet fojtó szellemietlenségéről. Ebben a világban a szellemi életet a pletyka jelenti, a szórakozást a kártyázás és a részegeskedés, a gyermeknevelést a megvesszőzés. Kisszerű acsarkodások, hatalmi harcok, ostoba veszekedések és verekedések,

alattomos bosszúállások tarkítják az egyhangúan folyó, alapjában véve unalmas, istenhátamögötti életet. A felszín nyugalma, az „állóvíz” alatt sekélyes egyéni érdekek ütköznek meg, s mozgatják valamelyest az eseményeket.

A kisváros társadalmi életét, rétegződését, a kicsinyes torzsalkodásokat, a deformálódott lelkű és szellemiségű polgárokat az elbeszélő „felülről” szemléli. Elítéli, nevetségessé teszi hőseit és életmódjukat, oly módon, hogy ő maga kívül marad a szereplők alkotta körön. Ez a távolságtartás, valamint a bírált és kinevetett jelenséggel való szembenállás pedig éppen a szatíra jellemzője.

a pszichológiai regény

A *kis ördög* tökéletes realista lélektani regénynek tűnik. Peredonov megőrülésének folyamatát szinte az orvosi feljegyzések hitelességével és pontosságával mutatja be a szerző. A folyamatban Gogol *Egy örült naplója* című művéhez hasonlóan pontról pontra követhetjük az örület újabb és újabb fokozatait. Amikor a regény elején Peredonovval megismerkedünk, még nem láthatjuk rajta az örültség jeleit. Ami felől bizonyosak lehetünk, az csupán annyi, hogy Peredonov nagyon buta, hiszékeny, ugyanakkor betegesen gyanakvó is, zárkózott természetű, s a világra haragvó komor ember. Ebből az alaphelyzetből fejlődik ki benne a monómánia (megszerezni a tanfelügyelői állást), a megalómánia (a leendő tanfelügyelő majdani hatalma), és az üldözési mánia (félelem attól, hogy kinevezését megakadályozzák). A gyanakvás és a félelem ebben a folyamatban jelentős szerepet játszik, hiszen Peredonov örültségének fokát általában azon tudjuk lemérni, hogy éppen mitől fél, és a félelmet kiváltó ok megszüntetésére milyen tettel válaszol. A folyamatban jól megfigyelhető, hogy a potenciálisan megjelenő veszélyek a reálistól az irreális felé haladnak. Peredonov előbb attól fél, hogy figyelik, követik, feljelentik, meggyilkolják, Vologyin a helyébe lép. Később: a macska követi, a kártyfigurák jelentik fel, elvarázsolt sapkával megrontják, halotti kásával etetik meg, s így holtnak nyilvánítják. Továbbá: a macska csendőrré válik, Vologyin birkává változik Peredonov tudatában, s a „nyedüljhozzám” (*nyedotikomka*), a kis, alakváltoztató ördögöcske is egyre erősebben bosszantja. E veszélyeknek megfelelően reagál az eseményekre Peredonov, ugyancsak a „fokozatosság elvé”-nek betartásával: ő maga tesz feljelentéseket, megszagolja az ételeket, nincs-e bennük méreg, eldugja az éles tárgyakat mint gyilkos szerszámokat, ördögűzőket mormol, kiszúrja a szemét és levágja a fejét minden kártyafigurának, borbélyhoz viszi a macskát, felgyújtja a klubot, megöli Vologyint.

Ezzel párhuzamosan változik a Peredonov örültségéről szóló beszámoló befogadása is. Örültségeinek kezdetén, ostobaságait látva még mulatunk rajta, de az örültség elhatalmasodásával tettei egyre inkább elborzasztják az olvasót. A legnagyobb viszolygást és borzongást az utolsó képek, a gyilkosság körülményeinek leírása váltja ki.

Úgy véljük, Szologub a pszichikus folyamatok ábrázolásában a XIX. századi orosz és európai regények lélektani mélységeiig jutott el. Ugyanakkor azonban az is bizonyos, hogy a lélektani ábrázolás a regényben csak paródia, mert Peredonov csupán bábu, marionett, aminek nincsenek pszichikus folyamatai, következésképpen azokat ábrázolni sem lehet.

a bűnügyi regény

A Szologub regényében rejlő bűnügyi történet szoros kapcsolatban áll a lélekelemző vonulattal, hiszen a gyilkosság a pszichológiai regény szempontjából, akárcsak Dosztojevszkij műveiben, egy pszichikus folyamat betetőződése. Ily módon a mű bűnügyi vonatkozásait a lélektani krimivel lehetne leginkább kapcsolatba hozni. Túl azon, hogy a lélektani elemzés komikus a regényben, tehát ez a krimi nem lehet „lélektani”, Szologub krimije abban is jelentősen eltér a szokásos bűnügyi történetektől, hogy némi túlzással azt állíthatjuk: *A kis ördög* ott végződik, ahol a krimik általában kezdődnek, azaz a gyilkoságnál. Szologub regényében ennek következtében nincs nyomozás, a gyilkosság nem rejtélyes, nem kell rejtvénytyszerű feladvánnyként megfejteni a gyilkos kilétét. Annál érdekesebb viszont az, ahogyan a szerző a gyilkosságot „előkészíti”. Párhuzamosan a Peredonovon egyre inkább elhatalmasodó örülettel, Peredonovban fokozatosan kialakul a gyilkosság ötlete: előbb nagyon homályosan, aztán egyre világosabban fogalmazódik meg benne a gyilkolás vágya, ösztöne, mígnem ez a vágy eljut a megvalósításhoz. Peredonov előbb attól fél, hogy ő lesz az áldozat, aztán kialakul benne a rombolás szenvedélye, később jelképesen öl (ld. a kártyafigurák „kivégzése”). A következő státidumban már egy élőlényt pusztít el (megöl egy poloskát), s végül a birkához hasonló Vologyinnak vágja el a torkát.

Ha az előbbi rejtvény-hasonlatunknál maradunk, ebben a rejtvényfejtésben az a „győztes”, aki az előzetes, apró „bűnjelek” alapján hamarabb kitalálja, hogy Peredonov a történet végén gyilkolni fog. A történet végének közeledtével pedig el is szólja magát az elbeszélő: elárulja Peredonov közelgő gyilkosságát. Annyiban ez a történet mindenképpen a krimi negatívjának tekinthető, amennyiben a krimiben a büntett elkövetése után *visszafelé* kell következtetni, s így rekonstruálni a múlt eseményeit, ebben a bűntényben pedig *előrefelé* kellene következtetni, s kitalálni a jövőben bekövetkező eseményeket. Ez viszont már megszünteti a bűnügyi történet bűnügyi történetkénti értelmezhetőségét, s így Szologub története csak a krimi paródiája.

a szerelmi történet

A regény szerelmi története a Peredonov históriájához kapcsolódó eseménysor, a fabula második szála. Ez a szál igazi jelentőségét az előző szállal való

kapcsolatában nyeri el, bár akár csak Peredonov története, önállóan is megállja helyét a regényben.

A szerelmi történetben is tanúi lehetünk a fokozatosságnak: Szasa és Ludmilla kapcsolata a megismerkedéstől fokozatosan mélyül el a nyílt erotikáig. Minden másban eltér azonban a szokásos szerelmi történetektől ez a kapcsolat. A történetben egy kamasz fiú és egy felnőtt korban lévő kisasszony esztétikus–erotikus szerelmi játéka bontakozik ki előttünk. A játék a bolondos, ártatlan évdédéstől a szexuális előjátéknak is beillő erotikus jeleneteken át a perverzió határát érintő gyönyörködtetésig húzódik. Valódi beteljesülést nem hoz (nem hozhat) ez a játék, a bűnösség érzete azonban megszületik belőle. Szasa és Ludmilla története sem érzélgős–tragikus elválással, sem gičses happy end-del nem végződik, ez a történet nem végződik semmivel: ügyetlen és hazug magyarázkodás után, hogy nem történt semmi, egyszerűen megszakad a szerelmi történet. Szerelmi történet volt-e ez vagy sem? Bűnös Szasa és Ludmilla vagy ártatlan? Természetellenes perverzió vagy ártatlan játszadozás zajlott? Mi az igazság és mi a hazugság? Mi a látszat és mi a valóság? Úgy tűnik, az igazi rejtély ezekben a kérdésekben, s nem a szerelmi históriában van. A banálisnak induló szerelmi történet mélyén komoly filozófiai problémák rejlenek, ezáltal a szerelmi történet is elveszíti eredeti funkcióját, maga is más lesz, mint ami valójában.

* * *

Szologub regényének fenti jellegzetességei az alábbi következtetést teszik lehetővé: Szologub a realista regények általánosan alkalmazott jegyeire építve, azok manírjait, fogásait a maga művébe beledolgozva, olyan regény megteremtését célozta meg, amely nem egyszerűen csak megfelelné a realista regény szabályainak, hanem egyesítve a realista regények szinte valamennyi jellemzőjét, mintegy az általános értelemben vett realista regényt modellálná. Ugyanakkor azt is meg kell állapítanunk, hogy „a” realista regény modellálásához Szologub a realista regények fogásait nem valódi, hanem ironikusan megkérdőjelezett, eltorzított vagy parodisztikus alakjukban alkalmazta, s ezzel – miközben „a” realista regény modelljét látszik létrehozni –, azonnal megteremti „a” realista regény paródiáját is. A realista regény paródiájának szövetét pedig a XIX. századi orosz irodalmi hagyományokból vett és parodisztikusan alkalmazott utalások és idézetek alkotják.

Valójában Szologub regényében az irodalmi paródia is parodisztikusan nyilvánul meg, tekintve, hogy az irodalmi paródia is reminiscencia: a Kuzma Prutkov gyűjteményen és Szolovjovnak a már említett Brjusov-kötetekre írott paródiáin kívül Szologub művében e szempontból talán Szaltikov-Scsedrin *Egy város története* című regényének hatását érezhetjük.

A Scsedrin-mű koncepciója sokban megegyezik Szologub regényének koncepciójával, főként ami az irodalmi paródiát és a satirikus társadalombírálatot illeti. Scsedrin az *Egy város történetében* többek között Gogol, Puskin, Csaadajev, Homérosz műveinek, a felvilágosodás eszmerendszerének, a Péter-mítoszoknak, a görög és keresztény mitológiának elemeit dolgozza fel úgy, hogy Glupov városa Oroszország karikatúrája, a város története pedig az orosz történelem paródiája lesz. Ezt az irodalmi technikát emeli be művébe Szologub, mégpedig úgy, hogy közben megmarad az e technikával szembeni ironikus távolságtartása is. Szologubnak nem áll szándékában regénye kisvárosát Oroszország karikatúrájának megrajzolni, az orosz történelmet sem akarja párhuzamba vonni a városban zajló eseményekkel. A megtapasztalható világ, a társadalmi, történelmi, politikai események szempontjából Szologub koncepciója – mondhatnánk – kevésbé nagyszabású, eszmei-filozófiai szempontból azonban többek között éppen az *Egy város történetének* paródiájával messze túlhaladja Scsedrin koncepcióját.

Mindamellettt Scsedrin és Szologub regényének városai sok hasonlóságot mutatnak. Mindkettőben a mindent átható középszer uralkodik, amitől minden elsőkélyesedik. A magasztos eszmék a sárba rántódnak, helyükre kicsinyes érdekek kerülnek. Az emberek félelemben, babonás hiedelmek közepette tengetik életüket. Meghatározó élmény a démonizmus és az apokaliptikus várakozás, de ezek is csak sekélyes, nevetséges formában nyilvánulnak meg. Az elsőkélyesedés következtében az individuális lét személytelen, szürke tömeglété degradálódik, az ember pedig egyre inkább állati vagy mechanikus tárgyi szintre süllyed. Mindkét város lakóinak sajátja az átváltozás képessége: az átváltozás történhet például álarccal, de anélkül is. Itt is, ott is megjelenik a farkassá vagy vérszopó vámpírrá változott ember képe (Szakállas Farkas, illetve Szasa Pilnyikov). Mindkét város az árnyak és holtak városa. Mindkét városban alkalmazzák az analógiás varázslást, s mindkettőben felsejlik szintén az analógia alapján a vadházasság miatt a város lakóit érő büntetés lehetősége. A két városban hasonlóképpen büntetik a csapodárságot: a kikapós hölgy kapuját kátránnyal mázsolják be.

A kátránnyal bemázolt kapu motívuma jól mutatja azt a különbséget, mely Scsedrin és Szologub felfogásában felfedezhető. Scsedrin regényében egy valóban kikapós menyecske házának kapuját mázsolják be, Szologubéban pedig egy mindenáron férjhez menni akaró lányt szégyenítenek így meg, büntetlenül, ráadásul úgy, hogy annak a háznak kapuját kenik be, amelyikben Márta csak vendégeskedik. De ez a csúfság mindkét regényben egy-egy lengyel lánnyal esik meg, s a két regény különbségének szempontjából ez a fontos. Scsedrin regényében a gyalázatról tudomást szerezve két lengyel úr úgy gondolja, ez a dolog éppen elegendő ahhoz, hogy a megszégyenített lány személyében „új követelőt állítsanak a porondra és újabb lengyel ármányt szőjenek”². A második Ál-Dimitrijre, a lengyel Griska Otopjevre tett utalás nyilvánvaló. Scsedrin erősen karikírozott elemekkel feleleveníti, újraalkotja az orosz történelem egy jelleg-

zetes eseményét, s ezzel a történelmi paródiával lerántva a leplet a „nagy történelmi” eseményről mintegy a történelmi „hiúságok hiúságá”-t mutatja meg. Szologub viszont túllép a társadalmi vagy történelmi „hiúságok” szatirikus ábrázolásán, őt nem érdeklik a társadalmi viszonyok vagy a történelmi események önmagukban, empirikus formában. Éppen ezért Szologub regényében a történelmi eseményből szinte semmi sem marad, ha csak az nem, hogy Márta lengyel lány. Szologub számára mindezen túl Scsedrin regénye pontosan olyan valóság, mint az Al-Dimitrij történelmi ténye, így az ő művébe már csak Scsedrin regényének e történelmi tényre utaló, hétköznapi részlete kerül: Márta vendéglátójának kapuját bemázolják kátránnyal. Az, hogy egy lengyel lányt ezen a módon megcsúfolnak, Szologub regényében már csak homályosan, Scsedrin regényén keresztül utal az említett történelmi eseményre, ami ezáltal elveszíti jelentőségét, s legfeljebb annak kifejezője lesz, hogy egyszer már megtörtént események egy alacsonyabb megvalósulási szinten újra és újra megisméltődnek. Szologub regényében a valamely történelmi eseményt parodisztikusan bemutató irodalmi mű paródiája nemcsak azt jelenti, milyen jelentéktelen az adott történelmi esemény, hanem azt is, milyen nevetségessé vált a XX. századra a történelmi eseményt történelmi szatírában megjeleníteni képes írói koncepció.

A Scsedrin társadalombírálatát idéző város nem maradhat a scsedrini keretek között, ezért furcsa átváltozásokon megy keresztül Szologub regényében. Világosan felfedezhetők benne például a *Holt lelkek* kormányzósági városának vagy a *Karamazov testvérek* Baromvásárhelyének jellegzetességei is.

A *Holt lelkek*re tett utalások szintén túlmutatnak az egyszerű társadalombírálaton, s többé-kevésbé a Szologub-regény alapjait érintő kérdéssé válnak. A *Holt lelkek* elsősorban *A kis ördög* szerkezetében játszik fontos szerepet. A regény első negyedének végén (a XIII. fejezetben) Peredonov Csicsikovhoz hasonlóan látogatásokat tesz a város vezetőihez. E látogatások folytatása a gimnazisták meglátogatása is. Peredonov látogatásai a regény felénél szakadnak meg, ott, ahol Szasa Pilnyikov és Ludmilla története elkezdődik. Peredonov Szasánál tett látogatását Ludmilla látogatásai váltják fel, majd ezek is felcserélődnek Szasa Ludmillánál tett látogatásaival. E látogatások eredménye a XIX–XX. fejezetek álarcosbálja, ahol is Peredonov története és a Szasa–Ludmilla-történet összekapcsolódnak. Ezek alapján viszont akkor azt kell vélnünk, hogy az álarcosbálon nem két, egymástól független történet szála futottak össze, hanem egy kettévált történet szála kapcsolódott újra össze. Az a gyanú merülhet fel, hogy Peredonov és Szasa története egy, s csupán a történet más-más fázisát képviseli a két szereplő. (Erre, a mű koncepciójának egészét érintő kérdésre a későbbiekben még visszatérünk.)

Peredonov látogatásait Szologub is arra használja, amire Gogol használta Csicsikovéit: bemutatja rajtuk keresztül a kisváros lakóit és azt az interiört, amelyben ezek az emberek élnek. A környezet leírásai azonban, amellet, hogy megtartják társadalombíráló szerepüket is, amiatt, hogy a gogoli technikán

„megszűrve” jutnak el az olvasóhoz, elveszítik realitásukat, maga a gogoli írói fogás pedig a nevetés tárgyává válik. Így például a Szkucsajevnél található kényelmetlen ülőalkalmatosságok leírása látszólag megismétli a gogoli interiőr-bemutatókat, de igazi jelentését csak a Szobakevics-féle kényelmes fotellel összehasonlítva kapja meg. A Szkucsajev fogadószobájában található, felnagyított bababútorhoz hasonló berendezés és annak a gogoli technikát imitáló bemutatása arra figyelmeztet, hogy itt már nem Gogol egy bizonyos (állati vagy tárgyi) pózba merevedett emberei járnak-kelnek, hanem a felnagyított bababútornak megfelelő nagyságú valódi bábúk, tárgyak. Ezt látszik alátámasztani az is, hogy éppen Szkucsajevnél találkozunk először Tyiskovval, aki valamiféle felhúzott mechanikus szerkezetre emlékeztet, s akinek rímelő beszéde a Csehov-hősök kommunikációra való képtelenségének abszurdig vitt változata.

A hősök eltárgyiasulását mutatják az olyan irodalmi utalások is, mint például Kirillov alakja, vagy az Adamenko replikáiban vissza-visszatérő esernyő. Kirillov Szologubnál olyan, mintha két darabból lenne összeragasztva: alakján keresztül parodisztikusan az *Ördögökre* történik utalás, ahol természetesen nem Kirillovnak, hanem Sztvaroginnak van olyan arca, mintha két különböző darabból állna. Az Adamenko-esernyő azonosulás („a mama csak az esernyőt állította a sarokba”³) pedig Csehov Belikovjának elmaradhatatlan ernyőjét juttatja eszünkbe. Ezt az asszociációt támasztja alá, hogy a Szologub-regényben szereplő Adamenko és a Csehov-elbeszélésben szereplő Kramarenko név összecseng, valamint az is, hogy a *Tokba bújt ember*ről éppen Adamenkoék tesznek említést Peredonovnak: „Olvasta Csehov *Tokba bújt ember*ét? – kérdezte. Ugye milyen találó?” (61)

A gogoli interiőr bemutatásával függ össze Szologub regényében az ügyész házána leírása is. A gogoli technika itt azt a célt szolgálja, hogy általa bizonyossá váljék: a tárgyak is rendelkeznek azokkal a képességekkel, amelyekkel az eltárgyiasult emberek. Az ügyész háza a tulajdonos foglalkozásának megfelelően félelmet kelt Peredonovban: „Az ügyész háza megerősítette és fokozta benne a nyomott hangulatot, a szomorú félelmet. Valóban: ennek a háznak haragos, dühös külseje volt. A magas tető komoran ereszkedett a földhöz nyomott ablakok fölé, valamikor mind a deszkaburkolat, mind a tető élénk, vidám színűre volt festve, de a kortól meg az esőtől komor és szürke lett a festés. A háznál is magasabb, nehéz kapu, amelyet mintha ellenséges támadások visszaverése végett ácsoltak volna ilyen óriásira, mindig zárva volt. Mögötte lánc csörgött, és a kutya tompa, mély hangon minden járókelőt megugatott.” (90)

Peredonovnak talán éppen ez a meghatározhatatlan dologgal szembeni félelme az egyik legfőbb tulajdonsága, s ez szolgáltat leginkább alapot arra is, hogy Belikovhoz, a tokba bújt emberhez hasonlíthassa Szologub. Belikov is és Peredonov is városuk gimnáziumának tanárai, s bennük testesül meg az örültségig fokozódó merevség, rugalmatlanság. Merevségüket mutatja, hogy képtelenek a nevetésre. E hiányosság Peredonovban odáig vezet, hogy ha mások nevetnek, s

ő nem tudja, min, azt hiszi, rajta nevetnek. Propp⁴ szerint a nevetésre képtelen egyének legtöbbször tanárok közül kerülnek ki, Hartmann⁵ pedig az ilyen emberek lelki defektusosságát húzza alá, s azt bizonyítja, hogy a humortalan ember, éppen mert fél a humortól, valóban humorossá, a nevetés tárgyává válik. Propp és Hartmann állításai Csehov és különösen Szologub hőisére teljes mértékig érvényesek.

A „csak nehogy történjen valami” félelme a szabályok és rendeletek pontos betartásához, sőt azok túllícitálásához vezet. Már Szaltikov-Scsedrin említett regényében megtalálható az élet minden részletét szabályozni igyekvő orosz bürokratikus rendszer karikatúrája: Benelovszkij „szürke törvényei” kizárják a gondolkodást, a legnagyobb sületlenségeket írják elő, de mégis mindenki félve betartja azokat. Szabályozzák a legalapvetőbb emberi tevékenységeket is, s egyetlen céljuk az – még ha mindenki a törvény előírta módon cselekedne törvény nélkül is –, hogy korlátozzanak. Ebből következik az olyan korlátolt szellemű egyének szemlélete, mint Benelovszkijé, aki szerint „nem ildomos az embernek még az orrát sem megtörölnie, ha a törvény nem mondja ki világosan, hogy »mindenki, akinél orra megtörölésének szükséglete lép fel, tartozik az orrát megtörölni«”⁶, vagy a Belikové, aki szerint a tanárnak tilos kerékpároznia, mert nincs körrendeletileg engedélyezve, s végül a Peredonové, aki nem gyújt rá az utcán, mert a dohányzás ügyében nincs semmiféle rendelkezés. E példákból is jól látszik, hogy a XX. század felé közeledve, méginkább századunkban, egyre abszurdabbá válik a végtelenségig vitt törvénytisztelet alapján létrejövő magatartás. Ennek az életformának nemcsak az az eredménye, hogy ezeknek az egyéneknek élettelené, mechanikussá válik az életük, hanem az is, hogy mivel a buta törvények szerinti életvitelt másoktól is megkövetelik, környezetük félelmetes ellenőreivé, besúgókká, titkosrendőrökké válnak.

Az állampolgári engedelmség abszolutizálása politikai reakcióhoz vezet, s a hatalom előtti feddhetetlenség minden áron való fenntartása végül is a bürokratikus, totalitárius rendszer kiszolgálójává, engedelmes rabszolgájává teszi a magát függetlennek gondoló egyént. Peredonov esetében e magatartás groteszk formában jelenik meg, mert egyrészt a „magas” politikai hatalmat itt a kisváros kisszerű vezetői, hivatalnokai jelentik, másrészt Peredonov maga sem tudja eldönteni, hogy ő akar-e másokat bevádolni a törvények megszegéséért, vagy őt akarják-e mások ugyanezért feljelenteni. Peredonov látogatásainak célja épp e kettősség jegyében fogalmazódik meg: elosztatni az ellene szóló feljelentések minden alapját, s egyben az esetleges feljelentőt azonnal feljelenteni. A szologubi figurában így megjelenik – s ez már túlmutat Scsedrin és Csehov szereplőin – az önmagát szabadgondolkodónak tételező törvénytisztelő kétes illúziója is. Ezen a ponton Peredonov Sztjepan Trofimovics Verhovenszkijjel mutat hasonlóságot. Mindketten valamilyen titkos irodalom olvasása-rejtegetése, s valami homályos ifjúkori „botlás” miatt rendőri megfigyeléstől tartanak. Egész áthazudott életüket állítólagos üldöztetésükkel és posványos liberalizmusukkal igyekeznek igazolni. Sztjepan Verhovenszkij azonban minden hibája és

bűne ellenére is felismeri életének elhibázottságát, s a dosztojvszkiji humanizmus öntörvénye szerint halálakor megdicsőül.

Peredonov vonatkozásában a humanizmus megmentő ereje már nem működhet, s eltárgyasult, hangsúlyozottan nem-emberi alakjában egymásnak ellentmondó eszmetöredékek kapcsolódhatnak össze. Peredonov „alulról” indulása, demokratikus meggyőződése bizonyítékként igyekszik szabadgondolkodónak látszani, a „feljutás”, a hatalomból való részesedés érdekében viszont a hatalmi struktúrába beilleszkedő magatartást tanúsít. Magára vonatkoztatja a politikai megfigyelő és a politikai megfigyelt státusát egyaránt, s az identitástudat hiánya, valamint az érvényesülés érdekében tett lépések nála teljes ideológiai zűrzavarhoz vezetnek. Ezt az ideológiai zagyalékot a regény olyan szimbolikus értelmű jelentei jelzik, mint amilyen például Peredonov és Veriga beszélgetése, melynek abszurditását a „parlament nélküli alkotmány” (98) képtelensége fejezi ki.

Ugyancsak a politikai magatartás abszurditását mutatják a Mickiewicz és Puskin portréinak cserélgetését bemutató részek is. A liberalizmus és a reakció jegyeit összekeverő gondolkodás struktúrája hierarchikus, s ez a hierarchia határozza meg Peredonov esztétikai nézeteit is, így képtelen elfogadni, hogy Mickiewicz is meg Puskin is jó költő volt, tehát nem rendelhető egymás alá vagy fölé. Az esztétikai értékítéletre képtelen irodalomtanár a két költőt politikai szempontból akarja megítélni, melynek során viszont az alá- és fölérendeltség annak függvényében változik, hogy az adott pillanatban Peredonov zavaros elméjében éppen a liberalizmus vagy a reakció dominál-e. A Peredonov-féle liberalizmus jegyében ítélve meg a két költőt, Mickiewicz portréja kerül a falra, mert lengyel, tehát lázadó volt, Puskin viszont orosz (az orosz szabadgondolkodónak ostromoznia kell honfitársait), ráadásul a cár udvaronca (sic!) volt, ezért portréját le kell venni a falról. A hatalom embereként viszont Peredonov úgy ítéli meg, hogy Puskin portréja kerüljön a Mickiewiczé helyére, mert Mickiewicz lengyel, tehát lázadó, Puskin viszont orosz (a hatalom embere jó hazafi), és a cár környezetéhez tartozott. Hogy a lengyel egyenlő lázadó mennyire érvényes ebben a rendszerben, mutatja a már említett Ál-Dimitrij-utaláson túl az is, hogy Peredonov Mickiewicznek tulajdonítja Herzen *Kolokolját* vagy „egy másik Kolokol”-t. (A szerzők és művek hazugságból és tudatlanságból történő összekeverése egyébként Hlesztakov hazudozásait idézi.)

Peredonov ideológiai zűrzavara, politikai ingadozása logikusan vezet az agent provocateur-i magatartáshoz, illetve annak groteszk változatához. Peredonov úgy provokál, hogy ráveszi Vologyint, kenje vagy kenesse be valakivel Versina (illetve Márta) kapuját kátránnyal, majd amikor egy újabb áttétel révén két kisstílű gazfickó ezt meg is teszi, éppen Peredonov az, aki beárulja őket Versináéknál. Peredonov sekélyes mesterkedése Pjotr Verhovenszkij provokációját idézi, de elképzelhetetlenül nagy a távolság Pjotr Verhovenszkij ördögi ravaszsággal és hidegvérrel kigondolt terve és a még verhovenszkiji aljasságra is képtelen Peredonov ravasznak vélt, ám csupán kicsinyes és nevetséges ármánykodása között.

Az önmagát megfigyelőnek és megfigyeltnek tartó Peredonov, valamint a Puskin és Mickiewicz portréit cserélgető Peredonov alakja egy másik fontos problémát is felvet: a szerzői eszmék groteszk ismétlődésének problémáját. Az egyik jelenet a schellingi alapú, szologubi én-meghatározásnak, a szubjektum objektummá válásának, a másik pedig az eltárgyasított szereplőit önkényesen, marionettekként mozgató szerző voluntarista pozíciójának groteszk megismétlése. Mindkét, a szologubi világszemlélet alapjait érintő eszme ilyentén megjelenítése és nevetségessé tétele a *saját* világnézet problematikusságának elismerését jelenti egy mindent, még önnön eszméit is a nevetés prizmáján át mutató univerzális szemlélet keretei között.

A peredonovi magatartás visszásságainak egyik legfőbb oka, hogy Peredonov a társadalmi hierarchiában nem találja meg a helyét. Peredonov annak az orosz vegyesrendi értelmiségi problémának groteszk megjelenítője, amely az I. Péter intézkedései nyomán kialakult identitás-zavar eredménye. A raznocsinyec hivatali előmenetele a hatalmon lévőkötől függ, ugyanakkor éppen a raznocsinyecre hárul főként a XIX. századi orosz történelem folyamán az olyan „felvilágosító”, európaizáló tevékenység, mely a monolitikus hatalom, s ezzel együtt paradox módon önmaga pozícióit is gyengíti. Tulajdonképpen ennek a társadalmi nonszensznek megszüntetésére irányulnak az orosz irodalomból oly jól ismert „eszmeűsök” tevékenységei: valamely eszme megvalósításával pénz, befolyást, pozíciót, hatalmat szerezni. Ezt a problémát, a raznocsinyec helykeresését állította már Puskin is a *Pikk dáma* középpontjába, Hermann alakjában. Hermann a társadalmi hierarchiában betöltendő (fontos) szerepét keresi, érvényesülni szeretne. Nem riad vissza semmitől: attól sem, hogy kész lenne akár szeretője is lenni a vénséges hercegnőnek, s végül attól sem, hogy – igaz, nem szándékosan – a hercegnő gyilkosa legyen. A titkos kártya-kombinációt fantasztikus módon ugyan még megtudja, de eszméjét mégsem sikerül megvalósítania, nem lesz a kártya révén mérhetetlenül gazdag, mert a hercegnő „megcsalja”. A Napóleon-arcú Hermann útját járja be ilyen szempontból a Puskin-hőst mintegy kettévágva Dosztojevszkij két hőse is: Raszkolnyikov a Napóleon-eszme nevében követ el gyilkosságot, bizonyítandó a kiválasztottakhoz való tartozását, Dolgorukij pedig a Rothschild-eszme jegyében álmodozik a leggazdagabb ember státusáról. Célját egyikük sem éri el. Sem Hermann, sem Raszkolnyikov, sem Dolgorukij nem valósíthatják meg céljukat, nem juthatnak magasabb pozícióba, nem kerülhetnek a hierarchia magasabb (esetleg legmagasabb) szintjére, egészen egyszerűen azért nem, mert nem oda valók. Raszkolnyikovról már maga a pusztá kérdésfeltevés (kiválasztott-e vagy sem?) eldönti, hogy nem lehet felsőbbrendű ember, Puskin elbeszélésében pedig a letűnőben lévő arisztokráciát képviselő hercegnő minden hibája, szeszélyessége mellett is hordoz valami olyan értéket – mégpedig éppen arisztokratikusságát –, ami Hermann számára örökre elérhetetlen marad. S ha a Hermann-féle raznocsinyec mégis a magas hatalom részesévé válik, tehát ha nem a neki megfelelő helyen fog állni, akkor

az beláthatatlan következményekkel járhat: az ilyenekből lesznek a szűk látókörű, kegyetlen zsarnokok.

A probléma a polgárosodás térhódításával a XIX. század végén a nemcsi-polgári ellentétben folytatódik. A polgárt pénzen szerzett befolyása az emberi értékeket tekintve nem emeli a pozícióját vesztett, letűnőben lévő, de a szellemi értékeket hordozó nemesi-földbirtokos réteg fölé, a „mindent megveszek” polgári gőgje nem feledtetheti a polgár otrombaságát és műveletlenségét. Ez a probléma tükröződik a *Cseresznyéskert* Lopuhin–Ranyevszkaja felszín alatt feszülő ellentétében, s e szempontból az ő konfliktusuk áttételesen mindenképpen a Hermann–hercegnő közötti ellentét folytatásának tekinthető.

A *kis ördögben* a raznocsinyec érvényesülési problémája is groteszkbe fordul. Peredonov természetesen bizonyos vonásaiban hasonlít Hermannra: ő is érvényesülni szeretne, s ő is protekcióval. Neki is van egy reményt keltő hercegnője, aki mellett ő is vállalná akár a szerető szerepét is. Ebben a történetben is fontos helyet foglal el a kártya, s a hercegnő itt is pikk dámává változik. A dáma itt is „csal”, Peredonov vágya így nem teljesül, aminek az az eredménye, hogy ő is esztét veszti, mint Hermann. Mindez azonban csak valami értékcsökkenet, posványos változata a Hermann amúgy sem túl nagyszabású történetének. Peredonov „óriási” terve, hogy ne mondjuk: „eszméje” a tanfelügyelői állás. Ez marad Napóleontól, Rothschildtól, felsőbbrendű emberből, mérhetetlen gazdagságból. A hercegnő, akitől Peredonov függni véli karrierjét, mit sem tud semmiről, hisz a Volcsanszkaja által állítólag ígért tanfelügyelői állás nem más, mint Varvara hazugsága és csalása. Így természetesen nem teljesülhet Peredonov vágya, s mivel ezt Peredonov a hercegnő „csalásának” véli, Puskin hercegnőjének misztikus csalása a Varvara hazugságává degradálódik. Pedig Peredonov mindent megtesz a siker érdekében: kártyázik is (igaz, kis tétre, s így is mindig veszít), s hajlandó lenne a hercegnő szeretője is lenni (igaz, erről pedig már mint megvalósult tényről beszél Vologyinnak). A hercegnő pedig Peredonov kétségeitől és reményeitől függően hol pikk dámává, hol vén boszorkánnyá, hol pedig a „távolai hideg kedves”-sé változik. A tanfelügyelői állás monomániákusa örültséggel végzi. Felvillan azonban annak lehetősége is (s a *Lengenda születikben* majd meg is valósul), hogy mi történne, ha Peredonov mégis hatalmat kapna, ha tehát nem a neki megfelelő pozíciót foglalná el: „Peredonov államtanácsos őméltósága – dörmögte az orra alá –, a rubanszki kormányzás második kerületének tanfelügyelője. Ez már igen! – Tudjátok meg, kivel van dolgotok! Peredonov valóságos államtanácsos úr őkegyelmessége, a rubanszki kormányzás népiskoláinak főigazgatója. Le a kalapot! Menjetek nyugdíjba! Mars! Majd én ráncba szedlek benneteket! Peredonov arca döllyfös lett: szegényes képzeletében már kapott egy parányi hatalmat.” (197)

Túl azon, hogy a tanfelügyelői állás a Napoleon- vagy Rothschild-eszme degradált, groteszk megvalósulása a regényben, szimbólummá is válik: a kicsinyes életcél szimbólumává. Kiderül, hogy mindegyik szereplőnek megvan a maga sekélyes célja, saját „tanfelügyelői állása”: Varvara, Versina, Márta, a

Rutyilov-lányok férjhez akarnak menni, Vologyin jól akar nőszülni, Veriga kormányzóságra tör. Ily módon a sekélyes célt jelentő „tanfelügyelői állás” a mű egyik vezérmotívuma lesz, s mint ilyen, a kisszerű karrierizmus jelképrendszerévé szerveződik.

A szereplők céljaikat a posványos létből való kitörés lehetőségeként tűzik maguk elé. Céljaikat a Peredonovéhoz hasonló eszközökkel: protekcióval, pletykával, feljelentéssel, intrikával igyekeznek elérni. A célok kicsinyessége, valamint az eszközök alantassága természetesen a kitörési kísérletet eleve kudarcra ítéli. A célok kitűzése, a kitörési kísérletek, a kitörések sikertelensége a regényben a Csehov-művek jellegzetes motívumait idézik. Az irreális célkitűzés alapján például groteszk párhuzam vonható a három nővér és a Rutyilov-lányok között. A szereplők vágyódnak a cél elérésére, készülődnek rá, és idegen segítséget várnak. Ilyen külső segítség lehet Csehovnál a jaroszlavlai nagynéni (*Cseresznyés kert*), aki segít ugyan, de segítsége nevetségesen jelentéktelen ahhoz, ami a cseresznyés kert megtartásához lenne szükséges. *A kis ördögben* Volcsanszkaja hercegnő még ennyit sem tehet Peredonov céljának eléréseért.

A célok elérhetetlensége, a megvalósítás során fellépő gyengeség, erőtlenség, az úttévesztés érzése a dekadencia jellegzetes vonásai, melyek Szologub más műveinek, főként lírájának⁷ is fontos alkotóelemei, *A kis ördögben* azonban groteszk megformálásban vannak jelen.

Ha a hősök közül valakinek mégis sikerül elérnie célját, kiderül, hogy élete nem sokban változik meg ettől. Csehovnál Nyina, a *Sirályból* és Nágya a *Menyasszonyból* – úgy tetszhet – eléri céljukat: Nyina színésznő lesz, Nágya pétervári egyetemista, de a felhőtlen boldogság számukra sem érkezik el. Szologub regényében Varvara az egyedüli, aki célját eléri: Peredonov őt veszi feleségül. Ettől azonban életükben semmi sem változik, viszonyuk továbbra is olyan, mint volt, legfeljebb csak még durvábbak lettek egymáshoz, mint korábban.

A boldog, szép élet a távoli jövőbe, az utópiák világába utaltatik. A csodálatos, új világ kitartó munkával érhető el – ismételteti az unalomig Tuzenbach és Versinyin a *Három nővérben*:

„– Két-három évszázad múltán az élet bámulatos szép lesz a földön. Az embernek ilyen életre van szüksége, és ha ez eddig még nincs meg itten, meg kell sejtenuünk, várnunk kell, álmodoznunk kell róla, készülnünk kell rá...

– Azt mondja, hogy sok-sok év múlva az élet bámulatos szép lesz a földön. Helyes. De hogy már most részt vegyünk benne, hacsak távolról is, készülnünk kell erre az életre, dolgoznunk kell...”⁸

Már Csehovnál megkérdőjeleződik a boldog, szép élet megvalósulása, éppen azáltal, hogy Versinyin másról sem tud „filozofálni”. Kétségbe vonható az is, hogy a boldog élet kitartó munkával elérhető-e, mert éppen Tuzenbach, a soha egyetlen percet sem dolgozó báró szájából hangzik el a munka szükségessége és dicsérete. Olga és Irina példáján is jól látható, miféle boldogságot biztosít a tanári, postai, hivatali munka.

A munkával megvalósítható boldog jövőről Peredonov és Vologyin is lefolytatja a Versinyin és Tuzenbach között egyszer már lezajlott párbeszédet, groteszk formában:

„– Azt hiszed, hogy két- vagy háromszáz év múlva dolgozni fognak az emberek?
– Hát hogyan?! Ha nem dolgozol, kenyérléket se vehetsz. A kenyérléket pénzécskéért adják, a pénzécskét pedig meg kell keresni.

– Én nem is akarok kenyeret.

– Zsemlye sem lesz, töltött fánk sem – válaszolta vihogva Vologyin. – És vodkácskát sem lesz min vásárolni, és gyümölcslikőröcskét sem lesz miből csinálni.

– Nem, maguk az emberek nem fognak dolgozni – mondta Peredonov –, mindenre gépek lesznek: megforgatsz egy kart, akár a verkiét, és kész. De sokáig forgatni is unalmas.

Vologyin egy kicsit elgondolkodott, lehajtotta a fejét, előrecsücsörítette a száját, és tűnődve azt mondta:

– Hát igen! Ez nagyon jó lesz! Csak hogy mi akkor már nem leszünk.

Peredonov dühösen tekintett rá, és azt mormogta:

– Te nem leszel, de én megérem.” (278)

A nyilvánvaló Csehov-reminiszcencián kívül az idézett regényrészlet a világ töretlen fejlődését és a tudományok mindehatóságát hirdető pozitívizmusnak groteszk eszmenélküliségként való ábrázolása és teljes elutasítása. Megsemmisülnek a vulgáris szociál-darwinista eszmék, a „léteért való küzdelem”⁹ gondolata. A világ töretlen, egyenes vonalú, tudományok általi fejlődése Szologub regényében csak egy őrült elme zagyaságaként nyilvánulhat meg.

Az idézett részletben Vologyin primitív érvelése által degradálódik a materializmus és a racionalizmus is, tehát az a világnézet és vizsgálati módszer is, melynek eredménye az egyenes vonalú fejlődés gondolata, a pragmatizmus és a technokrácia, végső soron pedig a „tökéletes társadalom”. Peredonov számára a „tökéletes társadalm”-at a semmittevés jelenti. Ugyanakkor a Peredonov elképzelt jövő a Nagy Inkvizítor hirdette utópiát idézi groteszk formában. Az Inkvizítor eszméit Szologub regényében a kenyér (pontosabban a „kenyérke”) motívumának Vologyin-féle taglalása jeleníti meg. Az Inkvizítor érvelésének egyik lényeges pontja éppen az, hogy a boldog élet alapja anyagi természetű, s a szép jövő feltétele a jóllakottságot biztosító kenyér. A kenyér megszerzésének gondja, mint az emberi boldogság megvalósításának problémája Vologyin értelmezésében a szellem nélküli, sivár biológiai lét biztosításáért érzett aggodalommal degradálódik. Szologub a végletekig, ad abszurdum viszi az Inkvizítor társadalmi utópiájában rejlő veszélyeket. Az Inkvizítor érvelésében az emberi boldogság kérdése a következő dilemmában fogalmazódik meg: elfogadni valakitől a kenyeret, s ezáltal rabságban élni, de boldognak lenni, vagy vállalni a kenyérlétséget és szabadnak, de boldogtalannak lenni. Boldog tehát csak az lehet, aki a kenyér érdekében lemond az amúgy is csak boldogtalanságot adó,

teherként cipelt szabadságról. A „tökéletes társadalom” rabságon nyugvó épülete azonban azt feltételezi, amit Sigaljev fejt ki híres utópiájában: a „tökéletes társadalom” megvalósítására vonatkozó elmélet a legnagyobb szabadság eszméjéből indul ki és a legteljesebb zsarnoksággal végzi, mert a „boldog” tömeg, mely a társadalom kilenc tized részét teszi ki, az uralkodó egy tized rész zsarnokságának van kiszolgáltatva. Ez a társadalmi elképzelés tehát feltételez egy olyan kisebbséget, amely vállára veszi a többiek helyett is a szabadság terhét, azaz vállalja a boldogtalanságot. Hogy a boldogtalan és szabad egy tized rész hatalma, illetve a rabságban élő jóllakott kilenc tized rész boldogsága megmaradhasson, ehhez van szükség egyrészt az egy tized rész zsarnokságára, másrészt pedig a kilenc tized rész bárgyúságára. A XX. századi antiutópiák szereplőiiig előremutató, bárgyúságban tartott „boldogok” groteszk képviselőjeként jelenik meg Szologub regényének fentebb idézett részletében a sorsával az idiotizmusba hajlón elégedett Vologyin. Peredonov ugyanebben a rendszerben hatalomvágyának megfelelően az uralkodó egy tized rész nem elégedettségében bárgyú, hanem gyanakvásában megőrült, közveszélyes képviselője.

Peredonovot örültsége az orosz irodalom klasszikussá vált örültjeinek groteszk leszármazottjává avatja. Kártyafigurák üldözik, mint Hermannt, nagyzási és üldözési mániában szenved, mint Popriscsin, tudathasadásos állapotban van, mint Goljadkin, hasonmása jelentéktelen, szürke kis ördög képében jelenik meg, mint Ippolitnak, Ivan Karamazovnak, Sztavroginnak.

Peredonov ördögének, a nyúljjhozzám megjelenítésében nagy szerepet játszanak a XIX. századi orosz irodalom ördögeinek ábrázolásai. „Valahonnan odafutott hozzá egy elmosódó körvonallú, kicsi szerzet, egy kis szürke, fűrgé nyúljjhozzám. Kuncogva, rezegve forgott Peredonov körül. Amikor pedig Peredonov feléje nyújtotta a kezét, gyorsan tovasiklott, az ajtó mögé vagy a szekrény alá, de egy perc múlva megint elő-előbukkant az arc nélküli, szürke, fűrgé szerzet, és rezegve csúfolódott.”(126). A nyúljjhozzám lehet igen mulatságos kis ördög, hasonlatos a népi démonológia és Gogol *Esték a gyikanykai tanyán* című elbeszéléskötetének pajkos ördögeihez. Ilyen minőségében mindenféle szórakoztató cselekedet elkövetésére buzdítja az embert, és maga is számos mulatságos tettet hajt végre (táncol, bújócskázik), de alapjában véve ártalmatlan, s akár az ember zsebébe is belebújhat. (“Lehet, hogy ördögöt hordasz a zsebedben.” /127/)

Természetesen ha a nyúljjhozzám Peredonov alteregója, akkor maga Peredonov is kaphat ördögi vonásokat. Peredonovot magánya, a városi elit életéből és a gimnáziumból mint profán paradicsomból való kitalasztottsága, üldöztetése és szomorúsága a heroikus küzdelmet folytató metafizikai rossz romantikus képviselőihez hasonlítja. A magányos, meg nem értett, komor tekintetű Peredonov úgy bolyong a kisváros mocskos utcáin, mint Lermontov Démona a Kaukázus felett: „Az utcákon és a házakban folyó eme gyötrődés közepette, az égtől való eme elidegenedés alatt, a piszkos és erőtlén földön haladt Peredonov; homályos félelem gyötörte, és nem volt számára vigasz a magasságosban, nem

volt öröm a földiben, mert mint mindig, most is élettelen szemmel nézte a világot, mint egy démon, akit komor magányában keserűség és félelem gyötör.”(89). A bűne nagyságától fenségessé váló Démon heroizmusa azonban Peredonovban csak az alantas rosszindulat szintjén realizálódik, még bűnében is csak a romantikus Démon paródiája lehet.

Az ördögnek, mint a metafizikus rossz heroikus képviselőjének ábrázolása mellett már a romantika irodalmában¹⁰ is fellelhetők olyan elképzelések, melyek az ördögöt a középszerűség megtestesítőjeként tartják számon. Az orosz romantikában ilyen vonatkozásban Csicsikov alakja merülhet fel leginkább, aki „nem különösen szép, de nem is csúnya, nem túlságosan kövér, de nem is túlságosan sovány, nem lehetett volna ráfogni, hogy öreg, de azt sem, hogy valami nagyon fiatal”¹¹, egyszóval aki az abszolút középszer megtestesítője, s emellett Mefisztóként holt lelkekkel kereskedik. Peredonov nemcsak abban hasonlít Csicsikovra, hogy végiglátogatja a kisváros előjáróit, hanem abban is, hogy a csicsikovi középszerűség és az ördögi elv benne is összekapcsolódik. Amint azt korábban már láthattuk, a XIX. századi orosz szatirikus irodalom képviselőjének, Szaltikov-Scedrinnek regényében is összefonódik az elszürkülés, az elposványosodás, a középszerűség és az ördögi manipuláció. Glupov város árnyékvilágát az ördög kormányozza.

Az Ivan Karamazovot meglátogató ördögnek is a közpszerűség az egyik legfőbb tulajdonsága. Ivan ördöge piszkos öltözetű, nem túl elegáns, valaha talán jobb napokat is látott ingyenélő alakjában jelenik meg. Dosztojevszkijnél minden és mindenki közönséges, aminek és akinek köze van az ördöghöz (ez alól csak az Inkvizítor heroikus alakja kivétel). Így például Szmergyakov ostoba istentagadásában a közönségesség megtestesítőjévé válik. A középszer, a sekélyesség azonban Dosztojevszkij műveiben nem a következetes ateizmus eredménye, hanem a sem hinni, sem tagadni képtelen ingadozás, a bibliai „lágymelegség”-é. Nem véletlen, hogy Ivan Karamazov is és Sztavrogin is a „döntésképtelenség” talaján állnak: észérvekkel, formális logikával („euklideszi ésszel”) akarnak a hithez vagy a tagadáshoz eljutni, s mindkettőjük sorsa ugyanaz lesz, azaz mindketten meghasonlanak önmagukkal, s mindkettőjüknek megjelenik a szürke kis ördög: Ivannak az ingyenélő, Sztavroginnak pedig egy kis náthás, görvélykóros ördögöcske. S az sem véletlen, hogy Dosztojevszkij éppen az *Ördögökben* kétszer is idézi *János jelenéseiből* a laodiceaiakhoz szóló levélrészletet: „Ismerem tetteidet, hogy se hideg, se meleg nem vagy. Bárcsak hideg volnál vagy meleg! De mivel langyos vagy, se hideg, se meleg, kivetlek a számból.”(Jel. 3/15,16)

A XIX. századi orosz irodalmi hagyományokra támaszkodva alakította ki Merezkovszkij azt az elképzelését, hogy az ördög legfőbb tulajdonsága a középszerűség, illetve, hogy az ördög a középszerűség terméke. A metafizikus ingadozás, tehát éppen a középszerűség kialakulása az alapja Szologub ördögről alkotott elképzelésének is, aminek egyik legérdekesebb művészi megformálását *Az ördög hintája* című költeményében találhatjuk: a metafizikus ingadozást a

hinta ingamozgása fejezi ki, bemutatva ezzel annak a metafizikus unalomnak is lényegét, melynek megnyilvánulása a végnélküli ismétlődés, s amelyről Ivan Karamazov ördöge is beszél. A Szologub-vers hintáját az ördög lökdösi: „Borzas fenyőknek árnyán, / zúgó folyam fölött, / hajtja hintám a sátán, / elfog, majd újra lök.” és: „Sötét fenyőknek árnyán / a kék ég átkacag: / Hintára tett a sátán, / hát hintázz rajta csak!”¹²

Peredonovra és ördögére az imént említett közepszerű ördögök valamennyi tulajdonsága többé-kevésbé ráillik. A nyúljhozám legjobban talán Sztavrogin „incifinci” ördögére hasonlít, Peredonovban pedig végletekig fokozódik az Ivan és Sztavrogin metafizikus ingadozásából adódó közepszerűség. Peredonovot azonban mindenképpen megkülönbözteti Dosztjevszkij ezen hőseitől, hogy míg Ivan, Sztavrogin, de még Szmeryakov is életük végén a humanizmus jegyében utolsó tettük révén az életükben elkövetett ember- és életidegenség ellenére is mintegy emberi arcukat mutatják a világ felé, addig Szologub hősnél fel sem merül annak lehetősége, hogy életteleniségéből élő figurává, emberi lényé váljon. Ez azonban nem Szologub emberellenességét bizonyítja, hanem azt, hogy szerinte éppen a peredonovok emberré nyilvánítása lenne egy hamisan értelmezett humanizmus alapja. Szologub a hangsúlyozottan állati vagy tárgyi szintre süllyedt hősné halálában történő megdicsőítése helyett a problémát a XX. század elejének jellegzetes művészi eszközeivel, egyéni mítosz teremtésével igyekszik megoldani.

Hogy Szologub nem menti fel, nem mutatja meg emberként hőst, nem jelenti azt, hogy maga Peredonov ne igyekeznék minden eszközzel saját egyéniségét bizonyítani, önnön individuum voltát más individuumoktól minél egyértelműbben elhatárolni, a mindent egybemosó, elszűrítő és arctalanná tévő tömeglét degradáló hatásától önmagát megvédeni. Peredonov e törekvésében elsősorban a szologubi dekadencia-felfogásnak: az individuális létezés lehetetlenségének és a tömeglét elfogadhatatlanságának groteszk szinten való megismétlődését kell látnunk, s ebben ismét csak a szerzői *ént* és annak eszmerendszerét sem kímélő univerzális nevetés megnyilvánulását fedezhetjük fel. Peredonov esetében semmiképpen sem beszélhetünk az egyéniség megőrzésének lehetőségéről, hiszen nem-emberi léte és közepszerűsége már éppen egyéniségének elvesztését konstatálja. Abszurd tehát az a helyzet, melyben egy marionett, egy tucat-bábu bizonygatja saját individuális létezését. Peredonov esetében pedig éppen erről van szó. Mert Peredonov a regény kezdetétől fogva attól fél, az ellen ténykedik, nehogy más figurává váljon, nehogy összezsúrolható legyen más bábúkkal, például Vologyinnal. *Kívülről* szemlélve az átváltozás lehetőségét, azt kell gondolnunk, nincs jelentősége az esetleges átváltozásnak vagy szerepcserének: egyik élettelen tárgy helyére egy másik kerül, ennyi az egész. A regény világán *belülről* ítélve meg a dolgot, azt kell mondanunk, hogy nincs lehetősége, nincs „realitása” annak, hogy Peredonovból Vologyin legyen vagy fordítva. Ebből a szempontból tehát teljességgel érthetetlenek és nevetségesek Peredonov védekező cselekedetei: hogy nagy P betűket ír magára, hogy „spanyolos” frizurát

akar csináltatni magának. S végül az is bizonyossá válik, hogy minél inkább törekszik Peredonov megőrizni vélt individualitását, minél inkább védekezik az átváltozás ellen, Szologub annál gyakrabban kényszeríti hőstét átváltozásra: Peredonov groteszk formában számtalan irodalmi és mitológiai hős alakját ölti magára, mindig mást és mást, a helyzettől, a történettől függően. Ezzel is bizonyítást nyer az, hogy Peredonov nem képes (nem *lehet* képes) az individuális létezésre. De ugyanez mondható el a többi szereplőről is.

Miközben pedig Peredonov alakról alakra változik (amiről neki magának sejtelve sincs), őt csak az egyetlen, ám lehetetlen átváltozás vélt veszélye nyomasztja: nem akar Vologyin lenni, illetve nem akarja, hogy Vologyin az ő helyére léphessen. A veszélyérzet növekedésével, ebből következően örülségének elhatalmasodásával egyre egyértelműbben szeretné kinyilvánítani „peredonovságát”. Ki kell lépnie tehát az egyéniség nélküli szürke, arctalan tömeglétből, az alsóbbrendűek közönséges fajából, s a felsőbbrendűek (ama bizonyos egy tized) közé kell kerülnie. Az átváltozást vagy a felcserélhetőséget lehetővé tévő tömegléttől való félelem és az individuális lét bizonyítására tett kísérletek így vezetnek el Peredonov gyilkosságához.

Mint a felsőbbrendű faj képviselője, úgy véli, akár gyilkosságot is elkövethet, sőt, felsőbbrendűségének bizonyosságaként el *kell* követnie a gyilkosságot. Raszkolnyikovnak az emberiséget törvénytisztelőkre és törvénszegőkre, egyben új törvények alkotóira osztó eszmerendszere, mely sokban a nietzschei felsőbbrendű ember eszméjével mutat rokonságot, a peredonovi sekélyesség szintjén így válik rögeszmék káoszává, a raszkolnyikovi kísérlet pedig egy örült vélt veszéllyel szembeni védekezésének szükségszerű következményévé. „Elpusztítottam egy poloskát”(259) – ismétli meg Peredonov Raszkolnyikov szavait, miközben valóban egy poloskával végez. Peredonov Raszkolnyikov-paródiája két szempontból fontos számunkra. Egyrészt azért, mert Peredonov rögeszméje és idézett mondata komikus formában ugyan, de bizonyítja a raszkolnyikovi elképzelés hamisságát is: azt, hogy a gyilkosság önmagában még nem bizonyítja a felsőbbrendűséget, hogy gyilkossággal semmilyen eszme sem igazolható, még akkor sem, ha az eszme látszólag az emberiség jövő érdekeit szolgálná, s azt, hogy a szándéka szerint a köz javát szolgáló eszméért elkövetett büntett isten-tagadással párosuló egoizmust (emberistenséget) takar. Fontos számunkra a fent idézett mondat másrészt azért, mert az adott kontextusban arról tanúskodik, hogy Peredonovban megérett a gyilkosság rögeszméje, s egyben előrevetíti a mű végén bekövetkező gyilkosságot.

A *kis ördög* irodalmi idézeteit vizsgálva úgy véljük, ez a gyilkosság, mely a Peredonov–Varvara–Vologyin háromszögben zajlott le, groteszk formában a Rogozsin–Nasztaszja Filippovna–Miskin háromszögben történt gyilkosságot ismétli meg. A hasonlóság mellett a lényegi eltérés az, hogy a Rogozsin szerepében lévő Peredonov nem a Nasztaszja Filippovná alakító Varvarát, hanem a krisztusi vonásokat hordozó Miskin herceg parodisztikus alteregóját, Vologyint

öli meg. A Vologyin–Krisztus halálát okozó gyilkosság azonban már a mítoszok világát idézi.

b) Az antik mitológiák elemei

A Peredonov elkövette gyilkosság szakrális voltához nem férhet kétség: Peredonov, ez a modernkori Káin, újrajátssza az egyszer már lezajlott tragédiát, az első emberölést. Mert Peredonovot a rombolás és a gyilkosságra való hajlam, s végül a gyilkosság Káin gyermekévé teszi: „Mivel még béklyó volt ezen az állapoton – sok nemzedék rétegződött az ősi Káinra –, egyelőre kielégülést lelt abban, hogy Peredonov fejszével hasogatta, késsel metélgette, törte-zúzta, rongálta a tárgyakat, a kertben fákat vagdosott ki, hogy ne leskelődjön megülni valami besűgő.” (259)

Vologyin nem egyszerűen csak egy bűntény szenvedő alanya, hanem *az áldozat*, Káin mellett Ábel, vagy éppen az áldozati bárány, hisz Vologyin feltűnően hasonlított egy birkára, sőt Peredonov képzeletében Vologyin és a birka ekvivalens fogalmakká váltak. A már említett Vologyin–Miskin párhuzam, valamint a Vologyin–birka azonosulás felveti annak a lehetőségét is, hogy Vologyint groteszk Krisztusnak, „isten báránnyá”-nak fogjuk fel.

A gyilkosság körülményei is szakralitására utalnak: „Peredonov gyorsan előrántotta a kést, rávetette magát Vologyinra, és elmetszette a torkát. Patakban ömlött a vér.” (317) Aztán az emberek lassan bemerészkednek a szobába, körbeveszik Peredonovot, aki gondolatok nélkül, mintegy a sámán révületében „ült odabenn, és valami zagyvaságot, bárgyúságot mormogott.” (318) A révülés, az ész kontrolláló szerepének felfüggesztése, az ösztönök vad kiélése azonban valamiféle eksztatikus állapotnak beállítást jelzi. Természetesen a peredonovi gondolkodás felfüggesztése, azaz Peredonov örültsége legfeljebb paródiája lehet a valódi ekstázisnak, de éppen a párhuzam kedvéért maga az ekstázis is felidéződik. Az ekstázis a „tudat kitágulása”, „az emberi létből az egyetemes létbe való átlépés”¹³, valamely magasabb rendű lét megteremtése földi körülmények között. Az ekstázisban az ember visszacsöppen őseredeti állapotába, a tudatos én elveszti hatalmát a tudattalan felett, a „kultúrmáz” lefojtotta természetes ösztönök és ősi természeti erők felszabadulnak. Az ember elveszíti egyéniségét, önálló arculatát, s beleolvad az ugyancsak eksztatikus állapotban lévő tömeg egységes, misztikus közösségébe. Az ekstázis voltaképpen az, amit Nietzsche dionüszoszi elvként¹⁴ fogalmazott meg: mértékfelettség, az individualitás határainak önfeledtségbe olvadása, szemben az apollóni elvvel, melynek alapja a „Semmit se vígy túlzásba!” mértékletessége és az „Ismerd meg tenmagadat!”¹⁵ individualitása. „Ebben a szent részegségben, orgiasztikus önfeledtségben megkülönböztethetjük a fájdalomig fokozott szent túláradást, az erő csodás nagyságának és bőségének érzetét, a személytelen és akarattalan ösztönösség felismerését, a káoszba merülés borzalmát és örömét, s az Istenben

való feltámadást.”¹⁶ – állapítja meg Vjacseszlav Ivanov, a Dionüszosz-kultusz talán legjobb orosz ismerője. Az ekstatisztikus állapot, a Dionüszosznak való hódolás egyik legfontosabb kifejezője, egyben az istenség megjelenítője a tánc, mert benne a hajlékony és buja mozdulatok révén potenciálisan a túlradó erő nyilvánul meg.

Ha a dionüszoszi ekstatisztikus állapot e vázlatos jegyeit és *A kis ördög* egyes motívumait összevetjük, meglepő eredményre jutunk. A dionüszoszi örületnek a regényben Peredonov örültsége felel meg, a dionüszoszi márnak a részegeskedés, a dionüszoszi orgiának posványos kéjelgés, a dionüszoszi táncnak idéltlen ugrálás. A Dionüszosz-ünnepség groteszk változata a regény álarcosbál-jelenetében teljeseedik ki és zárul le. Az ünnepségre – az istent felidézendő – álarcot¹⁷ öltött egyének jelennek meg, ekstatisztikus, misztikus közösséggé egyesülésük pedig a regényben a részeg, álarcos tömeg verekedésévé válik.

A műben több utalás is történik arra, hogy Dionüszosz ebben a világban nem más, mint Peredonov. Iszákossága, többszöri „táncolása”, maszkszerű arca, a szőlőhöz, pontosabban a mazsolához (!) fűződő kapcsolata, bujasága mind megannyi groteszk utalás Peredonov Dionüszoszhoz való hasonlatosságára. A nyilvánvalóan komikus párhuzam mellett azonban az elbeszélő egyik lírai kitérőjében arról is tudomást szerezhethetünk, hogy Peredonov képtelen a valódi dionüszoszi ekstatisztizsra: „A külön lét és a személyiség csábításától elvakulva egyáltalán nem értette a természetben harsogva ujjongó, elemi dionüszoszi elragadtatást.”(229) Egoizmusának rabjaként Peredonov képtelen a valódi egyéniségekből álló vallásos közösségbe olvadni.

Van azonban a regénynek még egy alakja, aki feltűnően hasonlít – legalább olyan groteszk formában, mint Peredonov – Dionüszoszra. Ez a szereplő: Szasa Pilnyikov. Szasa olyan ifjú, akinek nőies vonásai vannak, s éppen ebből származik minden kellemetlensége. Az, hogy női ruhákba öltözik, hogy az álarcosbálon gésa jelmezbe bújik, nemcsak Peredonov pletykáját (hogy tudniillik Szasa álruhás kisasszony) igazolja ironikus formában, hanem a regény szimbolikus és mitológiai szintjén azt is megmutatja, hogy a helyenként hermafroditának is feltüntetett Dionüszoszhoz hasonlóan Szasának is kétségbe vonható a neme, még akkor is, ha ebben az esetben is profanizálódik a szent. A Pilnyikov nemével kapcsolatos kétségekre utal neve is: a Szasa név egyaránt lehet a férfi Alekszandr és a női Alekszandra becézett alakja.¹⁸ Lányos vonásai és szégyenlőssége miatt Szasát társai és Peredonov valósággal üldözik. Ugyancsak „üldöztetés” lesz a része amiatt is, hogy a városi pletykák szerint elcsábította Ludmillát. Üldözéssel végződik az álarcosbál jelenete is: az örjöngő, felbőszült, részeg tömeg a gésának öltözött Szasa után veti magát¹⁹. A menekülés előtti huzavona, verekedés, a Szasa elleni támadás Dionüszosz titánok általi széttépetésének paródiája, amire leginkább a részeg Grusina ordítása mutat rá: „Csípjétek, csípjétek az aljast.”²⁰ (270) – kiabálja, amit a regény reális szférájának szintjén így is kell értenünk. A szologubi zseniális nyelvhasználat következtében azonban a mon-

dat a regény mélyebb szintjén így is értelmezhető: „Tépjétek, tépjétek szét az aljast!”

A szologubi Dionüszosz-koncepciónak meghatározó forrása volt Nietzsche *A tragédia születése* című munkája. Valószínűleg e munka hatására kerültek a regénybe a groteszk Dionüszosz-utalások ellentétéként a groteszk Apollón-utalások. Az egyik ilyen utalás Ludmilla kedvenc becézése: ő ugyanis együttléteik alkalmával kamasz-istennek hívja Szasát, a kamasz-isten pedig Apollón megjelenése. Kamasz-isten voltából adódóan szakálla sincs – ellentétben Dionüszossal, akit gyakran ábrázoltak szakállasan –, ami sokat nyom a latban abban a vonatkozásban, hogy Ludmillának jobban tessen. Ugyancsak Ludmilla kedveskedése a „napocskám” megszólítás is. S ha Apollón nem is volt napisten, a regyogást, a fényességet mégis neki tulajdonították (ezért kapta a Phoibos jelzést), s így egyre inkább elhomályosította Hélios szerepét. S végül a külső ragyogás mellett Apollónnak tulajdonították a szellem fényességét is, aminek profán megjelenítési formája a regényben az, hogy Szasa jól tanul, jól tudja természetesen a latint és a görögöt. Ez azonban a regény folyamán mindinkább héttérbe szorul, Szasának mind kevésbé lesz fontos a tanulás, a „szellem ragyogása”, és a nietzschei Dionüszosz–Apollón-koncepcióval teljes összhangban az amúgy is jóval szerényebben kidolgozott Apollón-kép egyre inkább halványul, majd egészen elveszíti jelentőségét, s helyét más mitológiai hősök foglalják el.

Szasa „átváltásainak” sorában igen fontos helyet foglal el két, a Ludmilla álmaiban végbement átváltás. Egyik álmában Szasa mint kígyó, a másikban mint hattyú jelenik meg. A hattyú lehet a tisztaság jelképe, s akkor Apollónt jeleníti meg, de a szövegösszefüggést figyelembe véve (egy Ludmillát elcsábító hattyúról van szó) sokkal inkább a Léda-történet Zeuszát álmodja meg Ludmilla. A kígyó viszont minden valószínűséggel az édeni kísértőt jelöli, de – maradvány a görög mitológiánál – elképzelhetőnek látszik a kígyó–Zeusz azonosság is, hisz némely elképzelések szerint Zeusz kígyó képében kísértette meg és ejtette teherbe Perszephonét, Dionüszosz anyját. Asszociálható továbbá maga Dionüszosz is, aki kígyókoszorúval a fején jött a világra. Bárhogyan van is, az bizonyosnak tekinthető, hogy a Szasa–Zeusz és a Szasa–édeni kígyó párhuzamok következtében megvonható a Zeusz–édeni kígyó, sőt a Dionüszosz–kígyó azonosság figyelembevételével a Dionüszosz–édeni kígyó párhuzam is. Úgy tűnik, Szologub fontosnak tartotta, hogy kiemelje a Sátán–Zeusz, s méginkább talán a Sátán–Dionüszosz párhuzamot, ami kultúrtörténetileg igazolható is: a keresztény kultúra ördögei sok tulajdonságukat köszönhetik a pogány isteneknek (elsősorban a Pánnak, Dionüszosznak, Zeusznak, Hermésznek).

A regény egy másik részletéből Ludmilla vallomása alapján megtudjuk, hogy ő pogánynak tartja magát, s jobban szeretne az ókori Athénban élni, mégis vonzza valami Krisztus alakjához is. A vonzalom alapja Krisztus szenvedése, illetve Ludmillának az az alapjában véve dekadens életérzése, amely szerint a szenvedést is mint esztétikai jelenséget fogja fel, s amelynek lényegét az „Édes az, amikor fáj is.” (268) kijelentésben foglalja össze. A már említett nietzschei

mindent csak esztétikai oldaláról szemlélés így jelenik meg Ludmilla vonatkozásában is.

A meggyötört, szenvedő test látványának szépsége²¹ alapján Krisztus és Szasa alakja közelítenek egymáshoz. A Szasa–Dionüszosz–Krisztus párhuzamokból következő Dionüszosz–Krisztus párhuzam szintén indokolható kultúrtörténetileg. A Dionüszosz–Krisztus párhuzam, sőt azonosság valószínűleg Vjacseszlav Ivanov kutatásainak következtében igen elterjedt és népszerű volt a századforduló orosz szellemi életében.²² Az azonosítás alapjául leginkább az szolgált, hogy mindkét istent a születő – szenvedő – erőszakos halált haló – feltámadó tragikus istenségek tipikus képviselőinek tekintették. A meghaló és feltámadó istenségek kultusza az alapja a ciklikus időszemléletnek, mely a mítoszok időkezelésére is jellemző, s amely – mint majd a későbbiekben látni fogjuk – Szologub regényének időszemléletét is alapvetően meghatározza.

Az elmondottakból látható, hogy Szasa alakjában a különböző mitológiák alakjai úgy keverednek, hogy az azonos kultúrkörbe tartozó figurák ellentmondanak egymásnak, elvileg kizárják egymást. Szasa alakjában felfedezni véltük Dionüszoszt és Apollónt, a Sátánt és Krisztust. Az ellentétek illetően egybeolvasztása Szologub regényében véleményünk szerint eszmetörténeti szempontból a szolovjovi szintézisteremtő törekvések ironikus megjelenítése, poétikai szempontból pedig a szimbolista eszköztárban oly kedvelt oximoronnak – melyet már Szolovjov is céltáblájának tett meg a *Russzkije szimvoliszti* köteteire frott paródiáiban²³ – parodisztikus megteremtése.

A regény nőalakjainak is megvannak a maguk groteszk antik mitológiai átváltozásai, ám ezek a metamorfózisok nem tekinthetők teljes mértékben önállóknak, sokkal inkább csak a már említett férfi szereplőkkel párba állítva van meg a jelentőségük, s aszerint alakulnak, ahogyan a hozzájuk tartozó férfihősök átváltoznak. A szépséges Ludmilla, akit állandó kölnifelhő követ, Szasa szemében a jóillatú Aphroditévé válik. Ludmilla–Aphrodité Zeusz bosszújának megfelelően bele is szeret a „földi halandó” Szasába. Amikor Szasa Dionüszosz alakját ölti, Ludmillát mint bakkhánsnőt tudjuk elképzelni. Szasa apollóni tulajdonságaihoz viszont a Ludmilla–Artemisz képzet társul, amit alátámasztanak az ember-nem-járta mezőkön, réteken tett kirándulások, valamint Szasa Ludmilla iránt érzett testvéri szeretetének többszöri emlegetése is. A már említett álmokban is attól függ Ludmilla szerepe, kinek a képében kísérti őt meg Szasa: a hattyúhoz Léda, a kígyóhoz Éva képe társul. A Ludmilla–Peredonov viszonynak is megvan a mitológiai megfelelője: a Rutyilov-lányok (köztük természetesen Ludmilla is) fúriákként űzik-hajtják mindenüvé a bűnös Peredonovot.

A Peredonov–Varvara kapcsolatban Varvara csodálatos testű nimfaként jelenik meg, igaz, egy hervadó szépségű prostituáltéra emlékeztető arccal.

Az álarcosbálon a Dionüszoszra utaló jelképeken túl van még néhány, szintén az ókori görög mitológiából vett, női istenséget megjelenítő női figura. Felbukkan például medve-jelmezben egy tanárnő, akiről joggal hihetjük, hogy Kallisz-

tó paródiája, mert Kallisztó volt az, akit Artemisz bujaságáért medvévé változtatott. Gudajevszkij felesége az álarcosbálon kalásznak öltözött, ami Perszephonét idézi, s így közvetve a Dionüszosz-kultuszhoz kapcsolódik. Grusina szégyentelen jelmezével Diana istennőt ábrázolja. A Diana név latin eredetű, görög változata Dióné, aki istennője volt a tölgyfának, amelyen buja galambok fészkelnek.

A szologubi hősök mitológiai alakokkal történő párhuzamba állítása azonban valódi természetét éppen például a Grusina–Diana párhuzamban mutatja meg. Amikor Grusina először említi Varvarának, hogy Diana jelmezébe fog öltözni (illetve Diana jelmezére fog vetkőzni), Varvara azt hiszi, Grusina a Dianka kutyát akarja megjeleníteni. Ehhez társul még, hogy Grusina alapjában véve szép, meztelen testét bohacsípések borítják, viselkedése pedig durva, szavai közönségesek. A „meggyalázott szépség”–Dianka–Diana–Grusina kapcsolat kitűnően jelzi a regénybeli mitológiai alakokkal végbemenő változásokat: egy pillanatig sem szabad azt hinnünk, hogy a regény szereplői és a mitológiai alakok között *valódi* hasonlóság van. A „szent” profanizálódik, mérhetetlenül posványos szintre ereszkedik, s végső soron a vélt hasonlatosság groteszkbe fordul.

c) A középkori kultúra: ördög és karnevál

A középkori kultúra és Szologub regényének kapcsolatát alapvetően két dolog határozza meg: az egyik az ördög megjelenítése, a másik pedig a Bahtyin óta népi nevetéskultúráként ismert, nem hivatalos, karneváli mulattatás elemének felhasználása.

Az antik mítoszok alakjainak feltárása után a Szologub-szövegben nem nehéz az ördögfigurák egész sorát is felfedeznünk. Az ördög jelenlétére utal már a regény címe is, és a Peredonov örültségének jeleként vagy éppen Peredonov hasonmásaként megjelenő nyúlhozám. Nem nehéz az ördögöket felfedeznünk, hisz Dionüszosz, Apollón és a többi pogány istenség alakjában mindig ördögöt is találunk: a középkori keresztény kultúra nagy előszeretettel azonosította a pogány istenségeket a keresztény vallás ördögeivel. Erről tanúskodnak például Ilarion *Elmélkedéseinek* egyes részletei. „A korai keresztényeknek az ördög a Pánéhoz hasonló alakban jelent meg és örökölte a pásztoristen ismertetőjegyeit.”²⁴ – állapítja meg Seligmann. Oroszországban azonban nemcsak az ókori görög–római istenek változtak ördögökké, hanem a régi orosz pogány természeti vallás istenei is. Így például szokás volt az orosz középkorban Perunt és Veleszt is ördögnek tekinteni, a régi istenekben hívőket pedig az ördög híveinek kikiáltani. Az ördög híveinek tartották a középkori orosz varázslókat, bűbajosokat (*volhvokat*) is, akiknek természetfeletti erejében hittek ugyan, de azt ördögi eredetűnek vélték. Ezek a varázslók valószínűleg a természeti istenekkel való távoli kapcsolatuk folytán egységben álltak a természettel, s így

képesek voltak esőt hozni, megjósolni a folyók áradását, kikutatni a jövő titkait a madarak röpte alapján. Ha figyelembe vesszük, hogy Szologub regényében Peredonov megjelenését gyakran a természet, az időjárási viszonyok leírása (mindig ködös, borongós, esős idő van) kíséri, azt kell feltételeznünk, hogy éppen ördögi mivoltával kapcsolatosan groteszk formában a régi orosz pogány természeti isteneket idézi fel.

Peredonov elképzelhető ugyanakkor a pogány istenségek középkori rokona-
inak, a *volhvok*nak szerepében is, hisz a középkori varázslókhoz hasonlóan ő is alkalmazza a varázslás különféle formáit: a varázsigéket, ráolvasásokat, jóslásokat, varázslatokat. Legjellegzetesebb megjelenései ezeknek a varázslásoknak a regényben Peredonov varázsszavai (*csur-csuráski*) és az azokat kísérő viselkedése (körbeforog, köpköd), valamint a kártyafigurák szemének kiszúrásával vagy fejük levágásával végrehajtott „rontások”. Peredonov–varázsló természetfeletti képességei sajátos hiedelemvilággá olvadnak össze, ami végül is a regény szereplőinek vallásává válik. Ezért lehet a fekete ruhás, állandóan dohányfüstbe burkolózó Versinából bűbajos boszorkány, így változhat át Varvara szakácskönyve a feketemágia rontó erejű könyvévé, s ezért válhat a gonosz szándék hordozójává Peredonov varázslatnak alávetett kalapja.

Ugyancsak a varázslást, illetve a gyógyítást szolgálták a *volhvok* kezében a különböző füvek, növények, amelyeknek ironikusan megjelenített megfelelői a regényben a sárba taposott vízi torma, moha, a Peredonov szedte bogáncs, valamint a Varvarát hite szerint teltebbé tévő csalán. A növények mellett varázslatos, s így ördögi erőt tulajdonítottak bizonyos illatoknak is. Ebből a szemszögből ítélve a dolgot, a Ludmillát körbevevő illatfelhő – származzék az akár rózsa- vagy ciklámenkölnitől, akár szőlőillatú szappantól –, legalább olyan démonikus, mint a Ludmillát körbevevő illatok groteszk párhuzamaként érzékelhető szagok: a Peredonov összemorzsolta beléndek bűze, vagy éppen Szasa illatmeghatározása, miszerint a ciklámenkölninek cukrozott poloska szaga van. A Versinát körüllegő dohányfüst és dohánybűz is ördögi eredetű, mert a középkori elképzelések szerint a dohányt az ördög termeli egy prostituált sírjában.²⁵

A középkori elképzelések szerint az ördög a pogány istenekén kívül még sok más formát is képes felvenni. Az ördög egyik lényeges tulajdonsága, hogy bármilyen alakot magára tud ölteni. A Szologub-hősök sokféle alakja tehát már eleve ördögi mivoltukra utal. De az ördögnek ebből a tulajdonságából következik az is, hogy az átváltozást gyakran lehetővé tévő jelmez, maszk is démonikus eredetű, vagyis az álarcosbál-jelenet az ördögi mesterkedés eredménye, a tisztátalan erők felszabadítása. (A maszk ördögi eredetét magyarázza az is, hogy az a Dionüszosz-kultusz fontos kelléke volt.) Szasa Pilnyikov minden átöltözése is tehát mintegy ördögi sugallatra történik. De a nyúljhozzám egyik legjellegzetesebb tulajdonságainak egyike is az, hogy állandóan más-más formát ölt.

Az ördög, alakváltoztató képességének következtében kiváló utánzó: képes lemásolni – igaz, tökéletlenül – azt, amit Isten teremtett. Pravoszláv elképzelé-

sek szerint az ördögsereg fejedelme, Szatanail (Sátán) második földet és eget teremtett. E tulajdonásga miatt szokás Isten majmának is nevezni, s majomként ábrázolni. Ebben persze megnyilvánul már az utánzásból következő tökéletlenség és paródia is. Szintén e tulajdonsága révén képzeltek el az ördögöt színésznek is. Ennek komikus megfelelője a regényben Bengalszkij színész és az álarcosbálon meg sem jelenő, de gyakran emlegetett Kastanova színész.

Az ördög, ha emberi alakot ölt, lehet még: harcos, rabló, külföldi, szerzetes, szolid filológus, testi fogyatékos (sánta, félszemű, pápaszemes, balkezes stb.), meztelen, nőformájú, simaképű kamasz. E lehetőségeknek megfelelően a regény álarcosbájlján rengeteg a „külföldi”: Szasa japán gésa, Ludmilla cigánylány, Valerija spanyol lány, Darja török lány, Gudejevskij vad indián, Bengálszkij (akinek már a neve is külföldre utal) német férfi. A meztelenséget Grusina képviseli, de ugyancsak (majdnem) meztelenre vetkőzik Szasa is Rutyilovéknál. Szasa ördögi mivoltát jelzi, hogy lányos külsejű kamasz, s hogy Ludmilla éppen azért dicséri, mert nincsen szakálla. Peredonovot viszont „pápaszemes” „filológusként” ismerhettük meg: szemüveget visel, foglalkozása pedig irodalomtanár.

Az ördög megjelenhet valamilyen állat képében is. Leggyakrabban felvett állati formái a következők: kígyó, béka, egér, kutya, macska, farkas, oroszlán, medve, majom, bakkecske, disznó, bolha, bagoly, varjú, nyúl. Szologub regényében ennek megfelelően egész állatkertnyi állat szerepel vagy említődik meg – többségük a regény szereplőire vonatkoztatva, s így ördögi tulajdonságaikra utalva.

A görög mitológia elemei után kutatva már említettük, hogy Szasa kígyóként jelenik meg Ludmilla álmában, s ez a kígyó az édeni kísértőt is jelentheti. Ugyancsak kígyó formájú lesz egy alkalommal a nyúljjhozzám is. A kígyó, mint az ördög megjelenítője annak okosságát hangsúlyozza. Szasa okossága megnyilvánul abban, hogy jó tanuló, a nyúljjhozzám viszont egy groteszk fintorral éppen Peredonov örütségét mutatja.

Szasa kutyaként is megjelenik, amikor Ludmilla egy szójátékkal ugratja: Ludmilla kérdésére („*Kto zselajet?*”) a „*Ja zselaju.*” választ adja, amit Ludmilla a „*Ja zse laju.*”²⁶ alakra bontva fel, Szasát mint ugató kutyát dresszírozza. Kutyaként jelennek meg még a műben Grusina és gyermekei is, valamint egy alkalommal Varvara is. A hagyományok szerint a kutya képében megjelenő ördög általában az ördög csaló voltát jelzi: a regény két csalója, akik hamis leveleket gyártanak Peredonov megtévesztésére, valamint az átöltözéssel az egész várost becsapó Szasa ezért joggal mutatkoznak meg ördögi kutyákként.

A macska az ördög sunyiságát, alattomoságát mutatja meg, így nem véletlen, hogy Peredonovék macskája mindent kifigyelő, hallgatkozó csendőrré változik.

Maga Peredonov gyakran jelenik meg – főként Rutyilov és Varvara jellemzésében – ronda disznóként. A disznó az ördög tisztátalanságát és csámcsogó kéjencségét emeli ki. A kicsapongás, a falánkság és a részegség ördögi, mert szembeállítódik a szentek életfrásaiban szereplő böjtöléssel és önmegtartóztal-

tással, s végsősoron egyfajta negatív aszkézist fejez ki. Peredonov és Varvara kapcsolata nem mellőzi a kéjelgést, de Peredonov disznó voltát mutatja gyakori részegsége és az édességek iránti mohó vágya²⁷ is (gondoljunk arra, hogy zsebében mindig ott a karamella, s hogy felfalta a mazsolát). Az ital és az édesség kedvelése miatt azonban a regény szinte valamennyi szereplője ördögi disznóvá változik, hisz majdnem mindegyikük részeges, beleszámítva a nőket, még a Rutyilov-lányokat is. A régi orosz hagyományok szerint az orosz embert az ördög kapatta rá az italra. Nem véletlen, hogy az ördögi kéjsóvárság másik megjelenítőjét, a méz kedvelőjét az álarcosbálon vodkával itatják, s hogy medvének éppen a buja Szkobocskina öltözött.

Az édességet kedvelik még mások is: Márta például, amikor elfogadja Peredonovtól a karamellát, tulajdonképpen annak ad kifejezést, hogy nem lenne ellenére a Peredonovval való bujálkodás. Márta egyébként az ördögnek egy másik megjelenési formájában látható: békára hasonlít, a béka viszont azt jelképezi, milyen ocsmány és undorító az ördög. Szereti az édességet Szasa is: ő ugyan nem mazsolát eszik, hanem fügét, nem kínálja a nőket édességgel, hanem őt eteti vele Ludmilla, de a párhuzam Peredonov és Szasa kéjencsége között így is jól látható. Ez egyben azt is jelenti, hogy a Ludmilla és Szasa erotikus–esztétikus kapcsolata sem mentes a Peredonov–Varvara-féle alantas kéjelgéstől. Ezt látszik aláhúzni az is, hogy Varvara csak kancáknak hívja a Rutyilov-lányokat, így Ludmillát is.

A férfi–nő kapcsolatból indul ki Peredonov egy verselemzés során: a Puskin versében szereplő hím- és nőstényfarkas Peredonov szerint allegória, aminek valódi jelentése, hogy a nő mindig köteles alávetni magát a férfi akaratának. Túl azon, hogy ebben a buta érvelésben az allegóriát mint tropust gúnyolja ki Szologub, elővillan egy ironikus szimbólum is, mert a farkas az ördög, illetve ebben az összefüggésben Peredonov ragadozó voltára utal: mint veszett farkas, veti magát zsákmányára, a tanfelügyelői állásra. Ragadozó vonásokat találhatunk még Ludmillában és Grusinában is, de nem úgy, hogy állatokká változnak. Ördögi vonásaikat úgy mutatják ki, hogy közben mások válnak állattá: Ludmilla esetében Szasa, Grusina esetében pedig a város fiatal férfiai változnak át halakká, azaz a keresztény szimbolika szerint emberi lelkekké, amiket Ludmilla és Grusina ördögi horgászok módjára igyekeznek kifogni maguknak. Az ember számára talán legfontosabb etikai kérdés, hogy tudniillik Istent szolgálja-e vagy hagyja magát a Sátán karmai közé jutni, így válik visszataszító paráznasággá és sekélyes céllá.

A középkori kultúrában az ördög gyakran jelenik meg halott ember képében is. Peredonovról többször elhangzik a regényben, hogy halott, hogy csak úgy tűnik, mintha élne. Peredonov a városról elmélkedve azt is megállapítja, hogy minden háznak megvannak a maga halottai. Meghaltak e házak lakói, eltűntek a régi ismerősök – gondolja végig Peredonov is a középkor emberével –, majd a magasztos eszméket egy groteszk fordulattal zárja: el kell égetni a halottak

házait. Így azonban nem más ez a város, mint a szellemek, visszajáró lelkek, a holtak városa.

Peredonov gondolkodása gyakran felidézi groteszk formában a középkori életet átható felszólítást: *memento mori*. Csak hogy Peredonov nem akar meghalni – hogyan is halhatna meg, hiszen a regény koncepciója szerint már halott –, örök életet akar élni, legalább is két-háromszáz év múlva hite szerint még élni fog. Ugyanakkor a középkori emberhez hasonlóan retteg a haláltól: attól fél, hogy Varvara megmérgezi, Vologyin megeteti a halotti toron szokásos *jerlivel*, vagy egyszerűen meggyilkolja. Annyira fél az erőszakos haláltól, hogy megsza- golja a teát, nincs-e benne méreg, eldugja az éles tárgyakat, nehogy leszúrják velük, s félelme végül annyira felerősödik, hogy ő öli meg Vologyint. A gyilkosságot azonban Peredonov hosszas vívódása előzi meg, a gyilkosságra való hajlam pedig a *Hamlet* egyik jelenetének paródiájával fejeződik ki: Peredonov–Hamlet egy árral leszúrja a tapéta mögött rejtőző poloska–Poloniust. Élet és halál problémája, a „lenni vagy nem lenni?” kérdése az „adni vagy nem adni?” (tudniillik Martának karamellát) eszmenélküliségévé és abszurditásává silányul.

A középkori kultúra halálmotívumának másik fontos része a haláltánc eszméje. A haláltánc táncosa eredetileg nem a halált ábrázolja, hanem egy táncoló holttestet, amely azt hivatott bemutatni, milyen lesz az ember halála után. „Ilyen leszel te is, ilyen lesz mindenki, bármi volt is élő korában” – hirdeti a táncos. A sírjuktól felkelő holtak összekapaszkodnak, s vad körtáncba kezdenek. Eltűnnek a különbségek, eltűnik a földi élet, a hiúságok hiúsága. A halálban mindenki egyformává válik.

A haláltánc motívuma Szologub regényében is megjelenik groteszk formában. Peredonov előbb Jersovával, részeg háziasszonyával jár őrült körtáncot egy körtefa körül. Peredonov arca a tánc közben ostoba és kifejezéstelen, s hangsúlyozottan egy halott arcára hasonlít. Közben Vologyin Villon *Epitaphium*ának paródiájaként a szobában hurkot akaszt a lámpatartó kampóra, a hurokba pedig egy papírdarabot tesz, rajta az ajánlással: „A háziasszonynak”. Azután Peredonov és Vologyin összekapaszkodva, vad táncba kezdenek a hurok alatt, miközben „mind a ketten idétlenül fel-felrúgták a lábukat” (32). A jelenet parodisztikusan a híres Villon-vers akasztott embereit idézi: „Nem nyughattunk meg: járjuk itt a táncot, / Inogva, lengve, mint harang a lábon”²⁸. A jelenet ezzel azonban még nem ér véget: egy párnával jelezve a halott háziasszonyt, Peredonovék groteszk gyászbeszédet mondanak felette, majd négyen összekapaszkodva, francia négyest táncolnak. Ezzel zárul a groteszk haláltánc.

E groteszk haláltáncnak megvan a megfelelője a Rutyilov-házban is. A halált az egyik lány, Darja részeg gajdolása idézi fel: úgy énekel, ahogy csak egy sírjából előbújt halott énekelhetne, s még e szörnyű ének is a sír nedvességére emlékeztet: „Nagyon nyirkos itt nekem, / Sehol sem lelem helyem” (146). Darja a dalolást táncolással folytatja, s úgy forog körbe-körbe, ahogyan a halott hold, az éjszakának, a halottjárás idejének jelképe kering. Darja éneke és tánca Ludmíllában számára megmagyarázhatatlan szomorúságot ébreszt. De amikor

végre felvidul, s a négy fiatal, szép lány vidám énekbe és körtáncba fog, kiderül, hogy Ludmilla szomorúsága a földi élet rövidege, az örömök s a női szépség mulandósága felett érzett elégikus fájdalom volt. „De hol van a tavalyi hó?” – teszi fel a kérdést Villon a hajdanvaló hölgyekről szerzett *Énekében*, s erre a kérdésre utal parodisztikusan Ludmilla melankóliája, valamint groteszk formában Varvara szép teste és élő embert visszataszító, hervatag prostituáltéra emlékeztető arca.

A Darjáék haláltáncát elbeszélő részletet megszakítja az elbeszélő lírai kitérője, amelyben a halálvágy ambivalens érzésként fogalmazódik meg. Egyrészt az elbeszélő a vad lármában felhangzó halálvágyat teszi felelőssé az élő orosz népdal tönkretételéért, örült üvöltéssé, Darja részeg ordítózásává silányításáért. Másrészt azonban a széles orosz térségeken felhangzó igazi, ősi orosz ének és halálvágy az orosz lélek sajátosságaként mutatkozik meg. E lírai kitérőben az elbeszélő halálról alkotott véleménye a Szologubéhoz közelít, mely jellegzetesen dekadens formában, a földi árnyékvilágban leélt gyötrelmes élet hatalma alóli felszabadítónak tünteti fel a halált. A lírai kitérőben egy pillanatra felvillan a „vigasztaló halál” képe.

Az ördög képcs tárgyak formáját is felvenni, illetve bizonyos tárgyak ördögi eredetűek, vagy pedig az ördög jelenlétére, a vele való kapcsolatra utalnak. Átváltoztató, utánzó képessége miatt ördögi eredetűnek tekintették a középkorban az álarcot és az álruhát. A regénybeli jelmezből tehát már az álarc ördögi eredetének okán is a város lakóinak tisztátalan erővel kötött kapcsolatát idézi.

Ördöginek hitték a mechanikus szerkezeteket az emberhez hasonlatos bábuakat és marionetteket is. Úgy vélték, a bábukba holtak lelkei költözhetnek, a mechanikus szerkezeteket és marionetteket pedig maga az ördög mozgatja.

Szologub regényének szereplői gyakran jelennek meg faragott bábokként. Peredonov arcának leírásában hangsúlyozottan egy bábu arcának jellegzetességei mutatkoznak meg. Szintén festett, pirosított arcú bábukra emlékeztetnek a női szereplők is: Varvara és a Rutyilov-lányok, valamint a se férfi, se nő Szasa is. Martának álmában szép bábokként jelennek meg az erények. Egy jelentéktelen fiatalember, Tyiskov a felhúzott, mechanikus szerkezetekre emlékeztet: az arca mozdulatlan, mint egy bábué, mozgása monoton és nehézkes, mint valami ócska gépezeté. A testére alkalmazott *sztan* szó egyaránt jelent alakot, termetet és gépsort is. Tyiskovnak a beszéde is olyan, mint egy felhúzott szerkezet zakatolása: szavai értelmetlenek, a monoton zakatolás ütemét pedig versfaragványainak üteme és kínrímei határozzák meg.

A bábokkal való hasonlatosság felveti azt a középkori elképzelést, mely szerint az ember nem más, csak akarat nélküli tárgy, marionett. Cselekedeteit a két nagy felsőbbrendű erőnek, az isteninek és ördöginek harca határozza meg. Amelyik erő éppen felülkerekedik a másikon, az fog az adott pillanatban uralkodni az emberi szív felett²⁹. Az ember ennél fogva erkölcsileg nem önálló, tehát nem ítélni lehet meg, összes szerepe csak abban áll, hogy tudatosan törekedjen, bárha passzívan is, ellenállni a gonosznak. Ennek az elképzelésnek a

Szologub-regényben két tanulsága van. Az egyik, hogy a regény hősei valóban nem képesek tetteikért erkölcsi felelősséget vállalni, egyszerűen azért, mert nem-emberi voltak következtében nincs erkölcsük: ezek a figurák valóban csak bábuk, nincs bennük semmi emberi. A másik tanulság, hogy a marionetteket a regényben az elbeszélő mozgatja, az ő akaratának vannak a szereplők kiszolgáltatva. A voluntarista elbeszélői pozíció egyrészt isteni magasságokba helyeződik, másrészt viszont az emberistenségre törő elbeszélő pozíciója démonikussá is válik. (Nem véletlenül tartották a marionettekkel játszó mutatványost magának az ördögnek.) E kettősség jellemzi *A kis ördög* elbeszélői pozícióját.

A középkori kultúrában fontos szerepet játszanak azok a hiedelmek, elképzelések is, amelyek az ördög ellen folytatott harccal vannak kapcsolatban. A kisebb démonokkal szemben az ember – ha van hozzá elég tudása – olyan sikeresen felléphet, hogy a kis ördögöt akár saját szolgálatába is állíthatja. A démonok ugyanis hajlamosak arra, hogy rossz szándékaik ellenére jót cselekedjenek azokkal, akik velük is jól bánnak. Az ember persze úgy is szolgálatába állíthatja a démonokat, hogy rászedi, becsapja őket: ez esetben az ördög már komikus színezetet kap, hisz őt szedik rá, holott ő szeretné rászedni az embereket. Ártalmatlanná tehetőek még az ördögök Isten nevének kiejtésével, imával, ördögűző szavakkal, böjtöléssel, aszkézissel, a szent kereszt jelével, az ördögre mért botütéssel is³⁰.

Az ember, illetve az ördög rászedésének motívuma Peredonov gondolkodásában mutatkozik meg legtöbbször Szologub regényében. Peredonov azonban képtelen eldönteni, ő fog-e rászedni másokat vagy őt szedik-e rá mások. A csaló démon megcsalásával folytatott ironikus játék ez, hisz ebben az összefüggésben nehéz eldönteni, ki is Peredonov voltaképpen: démon-e, aki csal, ügyetlen démon-e, akit az ember megcsal, esetleg a démon által megcsalt ember, vagy inkább a démont megcsaló ravasz ember. Hogy mennyire a csalás és a megcsalattatás foglalkoztatja Peredonovot, mutatja az is, hogy a Martával és öccsével folytatott beszélgetésben az okosságot, a tudást a másokat rászedni képes ember csalásában, ravaszságában határozta meg.

A böjtölés, önmegtartóztatás – mint korábban már láttuk – negatív formában mutatkozik meg a regényben: böjtölés helyett falánkság és iszákosság, önmegtartóztatás helyett paráznaság tapasztalható. Az aszkézist Veriga, Peredonov, majd Szasa számára is egy női ruhadarab, a fűző jelenti. Fűzőre leginkább Verigának van szüksége, hogy az aszkézis paródiájaként, elhízott testét egy fűzőbe szorítva, erős, férfias külsővel jelenjen meg az emberek előtt. Peredonovnak erre még ugyan nincs szüksége, de hasonló akar lenni Verigához, ehhez a „nagy ember”-hez és „nagy aszkétá”-hoz, aki vállalja a „nagy sanyargattatás”-t a kormányzói állás megszerzéséért. Szasa pedig azért veszi fel a fűzőt – ami neki mindössze egy kis kényelmetlenséget okoz aszketikus fájdalom helyett –, hogy így, a női ruhadarab magára öltésével járjon Ludmilla kedvében. Az aszkézisre utal a regényben egy furcsa tárgy is, a „jegyöv”. Amikor Peredonov végre rászánja magát, hogy Varvarát feleségül vegye, megalomániája követ-

kezményeként nem jegygyűrűt akar magának venni, hanem nagy emberhez illően „jegykarperec”-et. Ekkor javasolja neki Rutyilov a „jegyöv”-et, mint a jegyesség legméltóbb jelképét egy leendő tanfelügyelő számára. A „jegyöv” elsősorban ugyan Peredonov és Varvara házasságának komikusságára utal, s a jelenet már a farce határait érinti, de felfogható a „jegyöv” az aszkéták ciliciumának paródiájaként is, s akkor viszont már az öv azt jelenti, hogy Peredonov számára sanyargatással is fel fog érni ez a házasság.

Nagyon fontos módja az ördög elűzésének a keresztvetés. Peredonov – bár nem hisz a keresztény vallásban – tüntetőleg széles mozdulatokkal vet magára keresztet a templom mellett elhaladtában. A célja ezzel az, hogy megvédje magát azoktól a feljelentőktől, akik ateizmussal vádolnák őt. Éppen ezért jár templomba is, ott azonban nem az istentisztelettel foglalkozik, hanem az emberek, különösen a gyerekek magatartásával. Figyeli a templomban a térdeplő–imádkozó Szasát is, de ebben a jelenetben őt csak Szasa szenvedő arca ragadja meg. Szasa imdákozásában, illetve a szenvedő Krisztushoz való hasonlatosságában Ludmillát pedig csak a szenvedés okozta gyönyör, tehát a szenvedés esztétikai oldala érdekli. Az imádkozó, szenvedő Szasa viszont csak csalás, ámítás, s valószínűleg az ördög olyan mesterkedéséről van csupán szó, ami nem ritka a középkori kultúrában sem: az ördög Krisztus képében jelenik meg.

Az imák vagy más ördögűző szavak paródiájaként többször találkozunk Szologub regényében Peredonov mormolásával (*csur-csuráski*), nyelvi sztereotípiákkal és nyelvi durvaságokkal. A regény szinte valamennyi szereplője így vagy úgy, hazudik, vagy mint ahogyan Gudajevszkij a fiának elmagyarázza: „tévedni méltóztatik”, s ez is a szereplők ördögi tulajdonságait bővíti, mert a középkori ember elképzelései szerint a hazugság az ördög lényegéhez tartozik.

A középkori ördögfelfogás igen lényeges mozzanata, hogy a gótikától kezdődően az ördögábrázolásokban felerősödik a komikum. Az ördög nem ijesztő, szörnyűséges, hanem komikus, mulatságos lény, pontosabban ijesztő és nevetéses egyszerre. Ezzel az ördög megjelenítése is beleilleszkedik abba a jellegzetesen középkori világlátásba, melyben a világ jelenségei a tragikus és a parodisztikus–groteszk felfogás szintéziseként teremődnek meg. A középkori ember világképének meghatározó része a nevetés, a paródia, a groteszk. A hivatalos ideológia és a hétköznapi élet komolyságát át- meg átszövi a nem hivatalos, népi nevető kultúra, melyben éppen a hivatalos ideológia és életfelfogás legfontosabb elemei válnak nevetéssé, fokozódnak le, s mutatkoznak meg önmaguk parodisztikus változatában. „A középkori vidámság tárgya ugyanaz, mint a középkori komolyságé. Nemhogy kivételt tenne a magasztos dolgokkal, a kacagás elsősorban éppen őket veszi célba.”³¹ – állapítja meg Bahtyin. A népi nevetéskultúra legjellegzetesebb megnyilvánulása a karnevál.

„A karnevál a szó tágabb értelmében a középkor ünnepi kultúrájának legmagasabb megjelenési formája, rituális–látványos formák szintézise. A karnevál jellegű vásári ünnepekre klasszikus formájukban össznépiség, »nyitottság« jellemző. Egyesítettek minden rendű, rangú és életkorú embert, akiket a hétköz-

napi életben hierarchikus és kasztszerű korlátok választottak el egymástól. Az univerzális »kinevetése a világnak«, amely magukra a nevetőkre is irányult, eltüntette a felsőbb és alsóbb rétegek, az arisztokraták és a plebejusok közötti »pietista« distanciákat, visszajára fordította a társadalmi struktúrát meghatározó kapcsolatokat. Mindenkit egyetlen örömteli, ösztönös erőben tömörített, kiküszöbölte a türelmetlenséget és ellenségességet, felszabadítva a felgyülemlett pszichikus energiákat. Az ember, összfolyva az örömteli, felizgatott tömeggel, mintegy feloldódott a kollektív egészben, egyetértésben érezte magát nemcsak a többiekkel, hanem önmagával is.³² – határozza meg a karnevál fogalmát (főként Bahtyin kutatásaira támaszkodva) Darkevics.

A karneválon minden és mindenki részt vehet, minden megjelenhet a saját ellentétével. Élet és halál, öregség és ifjúság, szép és csúf, jó és gonosz összefonódva, egységes egészzé olvadva jelennek meg a világ forgó kerekén, fent és lent viszonylagosságában. Az értékek megkérdőjeleződnek, minden relatívvá válik.

A karneváli szemlélet egyik legjellegzetesebb megjelenítési módja az úgynevezett „groteszk realizmus”, az anyagi–testi bőség naturalisztikus ábrázolása, a tisztán szellemi, magasztos eszményeknek durva biologizmusokká és fiziológizmusokká való lefokozása. Az evés, ivás, ürítés, nemiség a reneszánsz irodalom olyan kiváló alkotásainak alapvető témája, mint Rabelais *Gargantua és Pantagruel*, Boccaccio *Dekameron*, Chaucher *Canterbury mesék*, Cervantes *Don Quijote* című művei. A magasztos eszméknek a testiség szintjén való megismétlődése paródiát teremt, a komikus nagyítás fantasztikus, ember–állat–növény együttesében megjelenő groteszk alakzatokat szül. Így válik a groteszk a karneváli szemlélet jellegzetes esztétikai kategóriájává.

A karnevál a helyszíne minden, a hivatalos ünnepek paródiájaként megszerveződött ünnepnek: bolondkirály vagy bolondpápa választásának, ünnepi istentiszteletek, keresztelők, esküvők, temetések paradisztikus megtartásának. A karneválon álarcot öltenek, álruhába öltöznek, az embereket mimesek és mutatványosok szórakoztatják.

A karnevál lényege, legjellemzőbb jelensége a nevetés. A karneváli nevetés ünnepi, össznépi, egyetemes és ambivalens: a karneválon mindenki nevet, a nevetés mindenkire (még magára a nevetőre is) irányul, a nevetés örömteli és csúfolódó, épít és rombol. A nevetés végzi el a magasztos eszmék földre szállítását, minden emberi dolog viszonylagos voltának és hiábavalóságának bemutatását. A nevetés feltárja az emberi kapcsolatokban rejlő ellentéteket és hamisságokat, rámutat a világ elrendezettségének ostobaságára. Megszünteti a tekintélytiszteletet, legyen az akár földi vagy égi tekintély, lerombol minden korlátozást, elutasít minden tabut, félelem nélkül tekint istenre és ördögre, égi büntetésre és pokolra egyaránt. A nevetésben az ember egészséges életösztone és életöröme nyilvánul meg. A nevetés feltárja valamely dologban önmaga ellentétét, ezáltal megkettőz, s mintha valami és annak torz tükörképe lenne, szembeállítja a dolgot önmagával. A tükörképek sora új világot, az „eredeti”

világ paródiáját teremti meg. A nevetés mintegy ellenvilágot épít a maga számára a hivatalos világgal, ellenegyházat a hivatalos egyházzal, ellenállamot a hivatalos állammal szemben. A minden dolgok viszonylagosságából és a világ megkettőződéséből adódó „antivilág” az „igazi világ” látszata, paródiája. Benne a dolgok ellentétes előjelet kapnak, a gazdagságot, jólétet, sikert szegénység, nyomor, balszerencse váltja fel. A dolgok eredeti jelentései összezavarodnak, a templom kocsmá, az aszkézis falánkság és iszákosság, az ima káromkodás lesz. Az antivilágban minden rosszul végződik, minden vállalkozás bukást eredményez, minden nemes szándék galibát szül. Az „igazi világ” rendjével szemben ebben a világban káosz uralkodik. Az antivilág legfontosabb megjelenítője a visszájára fordítottság, a fent és lent felcserélhetősége. Az „igazi világ”-hoz viszonyítva az „antivilág” hangsúlyozottan irreális, nemlétező világ. A régi orosz irodalomban azonban – állapítja meg Lihacsov³³ –, a középkori ember számára ebben a hangsúlyozottan irreális világban egyszer csak feltárulkozott saját világa, a létező világ, az a világ, melyben ő maga is élt, s melyet eddig reálisnak hitt. A kinevetett, visszájára fordult világ túlságosan is a „valóságos világ”-ra hasonlított, azaz éppen a létezőnek hitt reális világ vált nemlétezővé és irreálissá. Lényegében ennek a középkori felfogásnak felelevenítése és folytatása Oroszország fővárosának, Pétervárnak mint a legirreálisabb városnak bemutatása a klasszikus orosz irodalomban. Gogol Pétervárában minden csak látszat: „Ó, ne higgyetek ennek a Nyevszkij Proszpektnek! Én mindig szorosabban beburkolódom a köpenyembe, valahányszor végigmegyek rajta, és igyekszem egyáltalán rá sem nézni az utamba kerülő emberekre, tárgyakra. Minden csak csalás, minden csak ábránd, semmi sem az, aminek látszik.”³⁴ Ugyancsak a város látszólagosságát, irrealitását hangsúlyozza Dosztojevszkij is *A kamaszban*: „Ha most eloszlik és felszáll ez a köd, vajon nem száll-e el vele együtt ez az egész latyakos, nyálkás város, eltűnik, mint a füst, s a helyén nem marad egyéb, mint a régi finn mocsár, s a közepén talán dísznek a bronzlovas agyonhajszolt, tüzes párát lehelő paripáján?”³⁵ A folyamat Belij Pétervárában tetőződik, melynek prologusában a bohóckodó elbeszélő fontoskodó eszmefuttatásában a város irrealitása ismét csak a régi orosz hagyományokat idéző komikus formában fejeződik ki: „Ha pedig Pétervár nem főváros, akkor nincs Pétervár. Csak látszat az, hogy létezik.”³⁶

Az „antivilág”-hoz kétféleképpen lehet viszonyulni: felfogható tragikusan, mint az ember szerencsétlenségének okozója, s felfogható komikusan is, mint olyan jelenség, amelyet meg kell szüntetni, túl kell lépni, tehát ki kell nevetni. Láttuk már korábban, hogy a középkori ember az ördöghöz is hasonló ambivalenciával viszonyult, és arról is volt már szó, hogy a kettőződés ördögi eredetű jelenség. Jó okunk van tehát azt feltételezni, hogy az ördög és az „antivilág”, valamint ezen keresztül a nevetés, a karnevál is valamilyen kapcsolatban van az ördöggel. Erre engednek következtetni Bahtyin és Darkevics megállapításai is: „az ördög mintegy a hivatalostól elütő életfelfogás, a fonákjára fordított szentség vidám, ambivalens szószólója, az anyagi-testi »lent« képviselője.”³⁷; és: „A

világban, mely isten birodalmára és a sátán birodalmára van felosztva, a komikum és a burleszk, minden önmagában vett érdekessége mellett is a démonikus területhez tartozott, annak az embernek tulajdona volt, aki elveszítette az isteni kegyelmet.”³⁸

Ha a fentiek figyelembevételével megvizsgáljuk *A kis ördög* szövegét, az a benyomásunk támad, hogy Szologub regénye sok ponton érintkezik a népi nevetéskultúra elemeivel. Láthattuk például, hogy az ördögi eredetű tárgyak között tartották számon az álarcot és az álöltözetet, ezek azonban nyilvánvalóan a karnevál, a nevetéskultúra jellegzetes eszközei is. Ugyanígy átfedés tapasztalható a tánc vonatkozásában is.

A népi nevetéskultúra hatása mutatkozik meg a városnak, a regény helyszínének bemutatásában. Ha figyelembe vesszük, hogy a névtelen kisváros leírása mennyire tudatosan „játszik rá” valamely reális város leírására, s ugyanakkor az is bizonyos, hogy ebben a városban az ördög ténykedik, beláthatjuk, hogy a kisváros a régi orosz irodalmi „antivilág” parodisztikus megjelenítése. A regénybeli város az író minden látszólagos realitásra törekvése ellenére is irreális város, mert a látszatok városa: ebben a városban semmi sem az és semmi sem olyan, aminek és amilyennek tűnik. Erről a látszólagosságról már a regény első mondataiból határozott információt kapunk, s a figyelmes olvasó éppen e látszólagosság jegyében köteles tovább olvasni a művet. „Mindnyájan ünnepien kiöltöztek, barátságosan néztek egymásra, és úgy tetszett, hogy ebben a városban békességben, egyetértésben élnek az emberek. Sőt vidáman is. De mindez csak látszat volt.”(5) E városban látszólagos a vidámság, látszólagos a barátság, látszólagosak az emberek, látszólagos az egész élet. A látszólagosságok városában minden a visszájára fordul. Úgy tűnik, vidám itt az emberek élete, mert esznek, isznak, szeretnek, mulatnak, de mégis mindegyiküket nyomasztja valami, mindegyikük valami komor gondolat rabja: érvényesülni szeretnének. A komorság, szomorúság Peredonovon érződik legjobban, aki annyira egy eszme rabjává válik, annyira egy dimenzióban él csak, hogy képtelen a nevetésre, sőt még mások nevetése is zavarja. Komorsága a Démon szomorúságát vagy a Búsképű lovag borongós hangulatát idézi parodisztikusan. Visszájára fordult a barátság is, hisz Peredonov éppen a barátját gyilkolja meg a regény végén.

A regénybeli város a sikertelenségek városa, hisz senki sem találja meg benne szerencséjét; minden törekvés kudarcra van ítélve: a nők nem tudnak férjhez menni, a férfiak pedig nem tudnak karriert csinálni. Ebben a városban iszákosság, falánkság és hazugság uralkodik, megszokottá válik a pletykázkodás és a feljelentés. Az emberek rosszat forralnak egymás ellen, irigykednek egymásra. A rosszakarat butasággal párosul, s ez teszi lehetővé a legképtelenebb esetek előfordulását: levélhamisítást, ostoba bosszúállást, Peredonov őrült ötleteinek (például borbélyhoz vinni a macskát) megvalósulását. Ebben a városban felcserélődhet a fiú és a lány, relatívvá válhat igazság és hazugság, jó és rossz, szép és rút. Érdeemes végiggondolni például az igazság–hazugság átértékelődéseit. Az idegen városból, tehát „kívülről” érkezett Szasa Pilnyikov tisztaságát és

igazságát a kifordított világ hazugságként értékeli, az „antivilág”-ban élő Peredonov rá vonatkozó hazugságát pedig igazságnak fogja fel. Így lesz a talán eredetileg angyali (mert gyermeki) Szasából a városban azonnal csaló, álruhás kisasszony. Csakhogy a városba, a kifordított világba érkezvén Szasa tettei is más megvilágításba kerülnek, ő is a kifordított világ része lesz. Így tehát ha Szasa valamely tette a kifordított világon kívüli nézőpontból igaznak ítélandó meg, akkor ez az antivilágban csak hazugságnak mutatkozhat. Ha viszont Szasa a külső nézőpontból ítélve hazug tettet követ el, az az „antivilág”-ban igazságnak fog tűnni. Vagyis a Szasáról elterjesztett hazugság az új dimenzióban igazság lesz, s Szasa valóban álruhás kisasszonynak bizonyul, ha nem is egészen úgy, ahogyan azt Peredonov hitte és terjesztette. Viszont éppen akkor, amikor egy külső pontból szemlélve Szasát, az olvasó előtt világossá válik, hogy Szasa csaló, tehát hazudik, éppen akkor hiszi el róla mindenki a városban, hogy ártatlan, azaz hogy igazat mond. De ha Szasa igazat mond, akkor ez azt jelenti, hogy Peredonov hazudik. Pedig Peredonov továbbra is csak azt állítja, amit korábban is, tudniillik, hogy Szasa csaló. De Peredonov helyzete ekkorra már megváltozik a kifordított világban. Amikor ugyanis Peredonov először beszél arról, hogy Szasa csaló, akkor egyrészt Szasa még nem az, másrészt Peredonov a kifordított világ teljes értékű, „normális” tagja. Mikorra azonban Szasa az olvasó előtt csalóvá válik, Peredonovról a város lakói számára is (tehát nemcsak az olvasó számára) kiderül, hogy őrült, tehát az ő elméje is mintegy „kifordított” állapotba került. Vagyis a kifordított világban az őrült Peredonov eredeti hazugsága, mely igazsággá vált, ismét hazugság lesz, pedig ekkor már valójában igazság. Itt már nemcsak arról van szó, hogy a kifordított világban az igazság hazugságnak bizonyul, hanem arról is, hogy az igazságnak tűnő hazugság a kifordított világ elvarázsolt tükreben „igazságnak tűnő hazugságnak tűnő igazság”-ként fog megjelenni, ez pedig az „igazságnak tűnő hazugságnak tűnő igazságnak tűnő hazugság” látszatát fogja kelteni, és így tovább a végtelenségig, tükröződnek egymásban a tükörképek.

Az ilyen világban elveszti értelmét minden erkölcsi és esztétikai kategória, minden relatívvá válik, minden összezavarodik, az eredetileg egyszerű és egyjelentésű „jelek” már nem azt jelentik, amit korábban: vagy kibogozhatatlanul sokjelentésűvé válnak, vagy nem jelentenek semmit. Az a világ, melyben a fogalmak ennyire relatívvá és használhatatlanná váltak, maga is látszatvilággá lesz, bármennyire is mutatja a reális világ elemeit. S a szerző éppen az empirikus, anyagi világról állítja, hogy irreális. Irreális ez a világ, mert csak a látszatok határozzák meg, a mögötte lévő lényeg nem tárulkozik fel, vagy ha mégis, akkor kiderül, hogy Szologub regényének irreális anyagi világa mögött csak Peredonovnak, ennek az újkori Búsképű lovagnak őrültségei rejtőznek. A kifordított világ saját tükröződéseinek tükröződéseiben abszurdá válik, s elveszíti realitását is, meg annak lehetőségét is, hogy a reáliák mögötti lényegi világgá váljon. S amennyiben ez a kifordított világ – Eliade terminológiájával élve – a „mi világunk”-ra hasonlít, nevetséges voltát egyre inkább elveszíti, egyre tragiku-

sabbá válik. A tragédia aztán a tükröződés következtében éppúgy elveszíti határozott kontúrját, mint minden más, s ez is elkezdvi végeleáthatatlan tükröződéseit, aminek eredménye valami silány tragikomédia lehet csak: ez a világ állapota.

A kifordított, irreális világ éppen a tükröződések miatt az ördög hatalmában van. Ugyancsak az ördög hatalmába kerül, az ördög megszállottja lesz a kettőződés következtében Peredonov is: a nyúlhozám Peredonov tudathasadásának terméke, az ő ördöge. És ahogyan a régi orosz irodalom egyik remekművében, az *Elbeszélés a Keserű-Balsorsról* címűben a Keserű-Balsors a fiatal hős sorsszerű hasonmása, úgy a nyúlhozám Peredonov sorsává, szükségszerű tükörképévé válik. Az eltévelyedő ifjú és Peredonov párhuzamba állítása ismét csak groteszk összehasonlítást, tükröződést eredményez, amitől Peredonov alakja még irreálisabbá, nemlétezővé válik. Ezért is fontos, hogy Peredonov a többi szereplővel együtt oly gyakran jelenik meg járkáló halottként, élettelen, pirosított arcú bábuként, marionettként. A tükröződés ördögi voltát pedig egy másik régi orosz irodalmi emlék is bizonyítja: az *Elbeszélés Pjotr muromi fejedelemtől és Fevronyijáról* című munkában Fevronyijának az ördög a férj, Pavel hasonmásában jelenik meg.

A tudathasadás, Peredonov örültsége, illetve a karneváli világ jelenléte felveti annak lehetőségét, hogy Peredonovot a karneválok groteszk bolondjaként értelmezzük. A középkori bolond ambivalens érzéseket válthatott ki a publikumból, mert a bolond nem egyszerűen csak nevetséges volt, hanem bizonyos mértékig tiszteletre méltó, sőt félelmetes is. Nevetséges volt, mert ő maga volt a kifordított világ: felrúghatta az összes társadalmi konvenciót, megmutatva azok értelmetlenségét. Ilyen minőségében a bolond lehetett nagyon okos ember is, aki bolondsága mögé rejtette az adott rend elleni tiltakozását, s amit a bolondság köntösébe bújtatás nélkül ki sem mutathatott volna. A reneszánsz irodalom bolondot játszó zsenijét írta meg Shakespeare Hamlet alakjában, s Peredonovnak Hamlethez való groteszk hasonlatossága a gyilkosság tárgyalásakor már előkerült. E helyütt korábbi összevetésünk annyi kiegészítésre szorul, hogy Peredonov–Hamlet nemcsak tettette a bolondságot, hanem valóban megőrült, degradálva ezzel mind a hamleti színlelést, mind az alapjául szolgáló karneváli bolond szerepét.

A középkori bolond alakjához tartozott az is, hogy a bolondot mint „szent örült”-et tisztelték, mert azt a képességet tulajdonították neki, hogy kapcsolatban áll a láthatatlan, égi szférák hatalmaival, nem-evilági erőkkel: az örültséget isteni megszállottságnak vélték. Ezen az alapon vállalta néhány XX. századi szerző (Pl. Belij, s bizonyos értelemben Szologub is) egy-egy műben a „szent örült” (*jurógyivij*) szerepét. Peredonov örültsége e szempontból is groteszkké válik, mert nála az égi hatalmakkal tartott kapcsolat sekélyes mágiává alacsonyodik. S amennyiben az égi hatalmakkal tartott kapcsolat szimbolista elképzelése, valamint magára az elbeszélőre és a szerzőre irányuló nevetés alapján Szologubot is a „szent örültség” egy képviselőjének tekintjük, akkor Peredonov

alakja ennek, a saját létre is vonatkoztatott magatartásnak paródiája, e magatartás problematikusságának és tarthatatlanságának is kifejezője.

Ugyanakkor a bolondnak a középkorban olyan tulajdonságát is tudni vélték, miszerint tisztátalan erővel, magával az ördöggel tart kapcsolatot. Bosch világképében például a bolond az istentelenség, az amoralitás, az emberi bűnösség szimbóluma. A bolond az iszákosság, falánkság és bujaság megtestesítője, s ezek a bűnök – láttuk már – mind vonatkozathatók Peredonovra is. Ugyancsak Peredonov karneváli bolond voltára utal szemüvege (a szellemi vakság jelképe), őrült tánca, valamint Varvara többször visszatérő, mindig Peredonovra vonatkoztatott kijelentése, hogy tudniillik Peredonov „bolondozik”. Azt is láttuk már viszont, hogy Peredonov őrült ugrálását többen is követik, s a leghasonlóbban, bohóckodva, bolondozva, bukfencet hányva éppen Szasa utánozza.

Bizonyos mértékig Szasa is a karneválok bolondjává változik, aminek az ő esetében az ugráláson kívül vetkőzése a legfőbb bizonyítéka. A karneváli bolond ugyanis, hogy önmagát s a világot a maga pőreségében megmutassa és szimbolizálja, letépte ruháit. A középkori szemlélet szerint pedig a meztelenség a bűnösség, a szabadosság jele: magát az ördögöt is gyakran ábrázolták meztelenül. Egyrészt tehát jelentheti ezt is Szasa vetkőzése, s akkor semmiben sem marad el Grusina szégyentelen meztelenkedésétől. A meztelenség azonban jelentheti a bűnöktől, a világi hívságoktól való megszabadulást is: a bolond meztelensége parodisztikusan a paradicsomi állapotra utal. Ily módon Szasa-bolond meztelenségében groteszk utalások formájában fellelhető eredendő ártatlansága és szégyenlőssége, de a Ludmillával folytatott erotikus játék szülte bűnössége is.

Fontos karneváli tényező a regényben a Bahtyin feltárta „groteszk realizmus” parodisztikus alkalmazása is. Az eredeti karneváli szemlélet „groteszk realizmusá”-ban mindig a karnevál idején kívül eső eszmeiség fokozódik le az anyagi–testi bőség szintjére. Szologubnál erről nem lehet szó, hisz egyrészt ebben a regényben minden ezen a groteszk karneválon belül van, nincs karneválon „kívüli” idő, másrészt éppen ezért nincs mivel szembeállítani a karneváli világot³⁹. Nincs tehát valamely „szellemi” világ, vagy ha van is, az csak a megidézett művekben, kultúrákban lelhető fel, de az idézetek – mint megkíséreltük bemutatni – maguk is parodisztikusan és groteszk módon nyilvánulnak meg, így tehát Szologub regényének világában nincsenek meg azok az eszmék, melyeknek lefokozásával a „groteszk realizmus” megteremtődhetne. A „groteszk realizmus” jegyeire azonban utalás történik a műben, bár nem úgy, nem abban a bőséges evésben-ivásban-ürítésben-nemiségben találjuk meg, ahogyan az a már említett reneszánsz szerzők műveiben megmutatkozik. A reneszánsz művek nagy lakomáiból Peredonovék összejövetelei lesznek, ahol esznek is, isznak is, még Predonov és Varvara szeretkezésére is történik utalás, de mindez inkább csak a gépies falás, lerészegedés és bujálkodás szintjén valósul meg, mert hiányzik belőle az élet bősége, burjánzása, öröme. Ebből az elsekélyesedett, elgépiesedett „groteszk realizmus”-ból hiányzik az igazi bőség (gondoljunk

például Pantagruel hatalmas lakomájára) és az életet megújító nevetés. Szologub regényének testiségét és anyagiasságát talán a „groteszkül alkalmazott groteszk realizmus” kifejezéssel lehetne meghatározni.

Ha Szologub egyik legkedvesebb könyvét, a *Don Quijotét* vesszük például, akkor a „groteszk realizmus” és a Szologub alkalmazta módszer különbsége a következőképpen magyarázható. Don Quijote számára a látható, materiális világ nem valódi, mert szerinte nem lehet a reális világ ennyire anyagi, földhözragadt és eszmenélküli, nem sülyedhetett a Sancho Panza jóízű evésének-ivásának és fantáziátlanságának szintjére. Másrészt a látható világ szintjéről, Sancho Panza szemszögéből ítélve Don Quijote ideavilága nem lehet reális, mert bármilyen szép is az, bármennyire Don Quijote szabad akarata és szárnyaló képzelete teremtette is, Sancho Panza józansága alapján ítélve mégis csak egy tébolyult elme terméke. Don Quijote nem hiszi, hogy a borbélytányér mint reália vagy szimbólum *mögött* ne legyen ott annak igazi jelentése, az aranysisak. Sancho Panza viszont nem látja, nem képes meglátni a borbélytányér mögötti aranysisakot, mert számára az nem is létezik. A két világ ily módon kiegészíti egymást, de szemben is áll egymással, s így tükröződik groteszkül egyik a másikban. Ezzel szemben Szologubnál Don Quijote ideavilága és Sancho Panza anyagitestti bősége egyetlen silány, sem ideális, sem az életerőtől duzzadó anyagi, hanem valami durva, holt materiális világban nivellálódik, megkettőződik, s tükröződik a már említett módon önmagában, idéntlenül, a végtelenségig.

Ehhez a problémakörhöz tartozik még a karneváli nyelv sajátosságainak megjelenése is. A karnevál nyelvének jellegzetességei a káromkodások, melyek a mágikus ráolvasások öncélú, legfeljebb az ócsárlás célját szolgáló maradványai, valamint a különböző paródiák és travesztiák, melyek a karneválon kívüli szent szövegek (például imák) visszájára fordított változatai. A karneváli nyelv Szologub regényében is a szitkozódásokra, nyelvi sztereotípiákra és durvaságokra épül. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ez is groteszk megnyilvánulása az eredeti karneváli nyelvnek. A karneváli szertartások, szövegátiratok közé sorolható a haláltánc tárgyalásakor már említett groteszk jelenet is, melyben a halott háziasszonyként szereplő párna elsíratásáról van szó. A karneválon is eljátszottak parodisztikusan temetést, keresztelőt, esküvőt, de a Peredonov és Vologyin eljátszotta temetés már ezeknek groteszk megjelenítése. Hasonló a helyzet az olyan farce-ba illő jelenetekkel is, melyek szintén az emberi élet nagy fordulópontjaihoz tartozó rituális tevékenységek groteszkbe fordulását mutatják: Peredonov és Vologyin lánykéréseire, valamint Peredonov esküvőjére gondolunk. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy az élet nagy fordulópontjai közül a regényből hiányzik a születés, ami méginkább lehetővé teszi a mű világának élettelen, mechanikus, színpadias világgé való értelmezését.

A regény a karnevált természetesen az álarcosbálban idézi fel leginkább. Az álarcoq, álöltözetek, átöltözések, a féktelen mulatozás, veszekedés, zűrzavar, medvetáncoltatás, meztelenség, bohóckodás mind egy groteszk karnevál megnyilvánulásai. A groteszk karnevál tüzzel, a város klubjának leégésével végző-

dik. Ez megfelel annak a középkori szokásnak, mely szerint a karnevál végét az jelentette, hogy vörös ruhába öltözött mimesek jelentek meg a tüzet jelképezve, szentelt vízben megmosakodtak, ami azt jelentette, hogy a víz kioltotta a karneváli tüzet. A középkori elképzelések szerint a tűznek két, egymással ellentétes értelmű jelentése volt. Egyik felfogás szerint a tűz isteni eredetű, s az emberi testbe költözött, de azt el nem égető istenséget szimbolizálja. A másik elképzelés szerint éppen ellenkezőleg, a tűz az ördög fegyvere. A tüzet felfogták mindent leromboló, elpusztító, ellenséges erőnek is, de mindig megmaradt az a jelentése is, hogy feltétlenül szükség van rá az újjászületéshez, az új világ felépítéséhez. Ez utóbbi jelentését különösen a vízzel való együttes megjelenésében nyerte el.

Szologub regényében a tűz egészen bizonyosan a pokol tüze, ördögi eredetű tűz, hisz Peredonov a nyenyúljhozám biztatására gyújtja meg a függönyt, maga a nyenyúljhozám pedig mint „tüzes kígyócska” jelenik meg a regény álarcosbálfejezeteiben. A karnevál végét jelző tűz a regényben csak pusztít, de azt sem teljesen. „Az emberek megmenekültek, de a ház leégett.” (305) – állapítja meg tárgyilagosan az elbeszélő. A tűz tehát nem egyetemes, nem rombolja le a meglévő világot, az apokaliptikus látomás kimerül egy ház elpusztulásában. A tűz így nem lehet az új élet, az új világ előfeltétele sem, s így nem véletlen, hogy nem is egyesül a vízzel, a megújulás, az újjászületés jelképével. Minden megy tovább a maga megszokott, unalmas, posványos útján. Ez a tűz csak Szasa titkát fedte el, „hosszú időre, de persze nem örökre” (305). Másrészt ez a tűz csak az álarcosbál végét jelzi, s nem az egész regény nagy karneváljának végét. Ez a karnevál gyilkossággal végződik, áldozathozattal, egy másfajta pusztulással és feltámadással. Olyan feltámadással, mely nem új, emberi élet születését jelenti. De ez már a regény-értelmezés más szintjére tartozik: a regény mitológiai vonatkozásainak feltárására.

d) Szerkesztés és stílus

A *kis ördög* idézetrendszerének közel sem teljes felfejtése lehetővé teszi, hogy a regény egy sokat vitatott, látszólag a szerkezetével kapcsolatos, ám valójában a mű alapproblémáit érintő kérdést tisztázzunk.

A Szologub-irodalom – úgy tetszik – tehetetlenül állt a regény kettős cselekményvezetése előtt. A Szasa–Ludmilla vonal a legkülönfélébb értelmezéseket kapta, miközben a legkülönbözőképpen magyarázták a Peredonov-vonalhoz való viszonyát. Van, aki elhibázottnak véli a regény felépítését, mondván, hogy Szologub koncepciójába csak utólag, kiegészítésként került bele a Szasa–Ludmilla szál, azaz a regénynek ez a része nem tartozik szervesen a regény egészéhez. Van olyan vélemény, mely gyakorlatilag két, egymástól független regénynek fogja fel a két történetet, s összekapcsolásukat legfeljebb érdekes, modernista manírként tárgyalja. Igen elterjedt az a nézet is, miszerint a két

történet egymással szemben áll: a posványos peredonovi világból eszerint az esztétizáló–erotikus játék lenne a kivezető út. Ezt a véleményt – nem alaptalanul – Szologub esztétizáló hajlamával, az etikum problémáinak az esztétikumban történő megoldásával támasztják alá. A *kis ördög* regényváltozatát és a belőle készült drámát összevetve – főként a drámatechnika jelképes értelmű elemeiből kiindulva – Garabán György⁴⁰ véleményünk szerint igen meggyőzően bizonyította, hogy a Peredonov–Szasa ellentét felszíni és látszólagos, mert a Szasa–Ludmilla kapcsolat a peredonovi magatartáshoz hasonlóan elposványosodik, s ugyanúgy a kisszerű városi lét képviselőjévé válik, mint Peredonov tettei.

A regény reminiszcenciáinak felfejtése nézetünk szerint ezt a véleményt erősíti meg és mélyíti el, s rávilágít a figurák belső lényegére. A Peredonov és Szasa közötti kapcsolat lényegében egy jellegzetesen csehovi szerkesztési módszer paródiája. Arról van szó, hogy Csehovnál gyakran találkozhatunk olyan hősökkel, akiknek sorsa párhuzamban áll egymással, illetve akiknek sorsa ugyanazon a vonalon halad, csak a történet egy adott pillanatában a két vagy több sors e képzeletbeli vonal más-más pontján helyezkedik el. A későbbi stádiumban lévő hős gyakran, ha választúton áll, legfeljebb csak mások félig-meddig már megvalósult sorsai közül választhat, csak a más szereplők legtöbbször sikertelennek bizonyult életútján indulhat el. Nagyon jól megfigyelhetők e technika sajátosságai például a *Sirályban*, ahol a sikeres színész (Arkagyina) és a kezdő színész (Nyina), valamint a sikeres író (Trigorin) és a kezdő író (Trepjov) sorsa a foglalkozások azonossága révén párhuzamos életutakat jelenítenek meg. A *Három nővérben* Irinának, a legfiatalabb nővérnek sorsa lesz párhuzamos hol az egyik, hol a másik nővér sorsával, mint lehetséges jövővel. Mása le akarja beszélni a házasságról Irinát, mert az ő sorsa a házasság csődjét bizonyítja, Olga viszont rá akarja beszélni Irinát a házasságra, mert az ő sorsa a magányos nő életének csődjét példázza. Ezen a ponton tehát Irina látszólag „választhat” a két, látszatra különböző sors közül. Másrészt viszont mindhárman a kisvárosi posványba süllyedt lét megélésének egyazon vonalán vannak, s ilyen szempontból teljesen igaza van Csebutikin doktornak, hogy mindegy, házasságban él-e az ember vagy magányosan. A kijelölt „sorsvonalról” való letérés mindhárom nővér számára csak az „Utazzunk el Moszkvába!” irreális lehetősége marad.

Hasonló jelenségnek lehetünk tanúi a Csehov-prózában is. A *menyasszony* című elbeszélésben Nágya előtt teremtődik meg a látszólagos választás lehetősége: ő az anyja, a nagymama és az Alekszandr képviselte sorsok közül „választhat”.

Szologub regényében is hasonló dologról van szó, de nála mindez parodisztikus formában valósul meg. Szasa „választhat” a Ludmilla kínálta esztétizáló életmód és a Peredonov sorsát betetőző örültség között. Szasa, úgy tűnik, választ: Ludmilla mellett dönt, s ezzel látszólag szembekerül Peredonovval. Ugyanakkor mindannyian a mitikussá nőző középszerűséget, mint a XX. századi ember sorsát szenvedik el, élik meg illetve hozzák létre.

A hétköznapi élet szintjén a párhuzam, Peredonov sorsának megismétlése, Szasának Ludmillához való viszonyában figyelhető meg legjobban. Szasa fokozatosan kialakítja Ludmillával szemben ugyanazt a magatartást, amilyennel Peredonov is viszonyul Varvarához. Szasa előbb csak egy-egy durva szóval illeti Ludmillát, legtöbbször ugyanazzal, amellyel Peredonov Varvarát: „Hazudsz!”. Aztán véletlenül megüti, s végül már rendszeresen veri is, ahogyan Peredonov és Varvara is verekednek. Szasa is ugyanúgy hazudik a regény végére, mint Peredonov tette, de Ludmilla is ugyanúgy becsapja Szasa átöltöztetésével az embereket, ahogyan Varvara is a hamisított levéllel. Ludmilláról is, Szasáról is és Peredonovról is kiderül, hogy szeretik az édességeket: a mazsola, a füge és a halva a kedvenc eledelük. A Ludmillát kísérő illatfelhő hamarosan jellemző lesz Szasára is, de Peredonov illatok iránti vonzódását is mutatja – igaz, valami alantas szinten –, hogy a szétmorzsolts beléndek-levelet szagolgatja. Peredonov örült táncát hamarosan Szasa ügyetlen ugrálása követi, a Peredonovéknál lezajlott körtánc pedig meismétlődik a Rutyilov-lányoknál is. Szasa lánnyá változása, női ruhába öltözése viszont Peredonovnál jelentkezik egyetlen női ruhadarab, a főző körüli huzavonával.

Szologub igen következetesen mutatja be a szereplők közötti párhuzamokat, olyannyira, hogy a rájuk vonatkozó reminiscenciák is párhuzamokat alkotnak. Láttuk már például, hogyan idézi meg Peredonov alakja groteszk formában a „Megöltem egy poloskát.” mondattal Hamletet és Raszkolnyikovot. Szasa is felidézi a két hőst, s párhuzamot alkot Peredonovval, amikor Ludmillának az ambróziát jellemezve becukrozott *poloska*-szagról beszél. Szasa állítása a regényben korábban hangzik el a Peredonovénál, így a Szasa–Raszkolnyikov vagy a Szasa–Hamlet groteszk párhuzam ezen a ponton még nem idéződik fel. Amikor azonban a Peredonov–Raszkolnyikov és a Peredonov–Hamlet utalás elhangzik, mintegy „visszafelé” Szasa mondata is új jelentéstartalmat kap, s akkor már Peredonov gyilkossá válásának és megőrülésének előrevetüléseként is felfogható, egyben azonban Peredonov mondata megmutatja Szasa sorsának lehetséges irányát is: a gyilkosságra való készséget és az örültségre való hajlamot.

A görög mitológiából vett idézetek egyik érdekes párhuzama a Szasa–Dionüszosz és a Peredonov–Dionüszosz groteszk azonosulások összecsengése. Szasa és Peredonov úgy válnak a szőlő istenségévé, hogy Szasa (Ludmillával együtt) a szőlőszappant szereti, Peredonov pedig felfalja a mazsolát. A Dionüszoszra tett utalás mindkét formája láthatóan a hétköznapiság szintjére rántja az istenséget, a szent helyett a profán marad csak meg, s játssza tovább a szent szerepét.

A Peredonov–Szasa párhuzamon kívül más szereplők is párhuzamot alkotnak. Éppen a Peredonov–Szasa kapcsolaton keresztül mutatkozik meg Ludmilla és Varvara hasonlósága, az erotika és szemérmertlenség alapján a Ludmilla–Grusina egybevetés lehetősége, s végül a mindenben hasonlítani akarás alapján a Marta–Versina azonosulás abszurditása.

Bármilyen motívum alapján válnak is azonban hasonlókká egymáshoz vagy valamely irodalmi és mitológiai alakhoz Szologub szereplői, abban mindannyian azonosak, hogy az elsődleges (mitológiai és mitológiaiként kezelt irodalmi) alak tulajdonságait hétköznapi szintre süllyeszti, elbogatellizálják, s egy új mítosz, a hétköznapi, elsekélyesedett lét mítoszának szereplőivé válnak. A regény szövegében található mitológiai és mitológiaiként kezelt irodalmi idézetek egyidejűleg ennek az új mítosznak szövegét képezik.

Az új mítosz szövegének megteremtésében nagy szerepet játszik az a sajátosan szologubi eljárás, amellyel a regény szövegét „lebegővé”, a reális és irreális között ingadozóvá teszi, s amellyel elősegíti, hogy mint félálomban vagy félhomályban, a tárgyak és jelenségek más benyomást tegyenek a szemlélőre, más dimenzióban mutatkozzék meg a világ. Ennek érzékeltetésére felidézzük a regénynek azt a részletét, melyben Peredonov részegen alszik, Varvara pedig igyekszik kilopni a zsebéből a meghamisított levelet. „Megpróbálta felköltöni, lökdöste egy darabig – Peredonov csak mormogott valamit, hangosan káromkodott, de nem ébredt fel. Varvara gyertyát gyújtott, és úgy tette le, hogy a fény ne essék Peredonov szemébe. A félelemtől dermedezve felkelt az ágyból, és óvatosan Peredonov párnája alá nyúlt. A levéltárca közel hevert, de sokáig ki-kicsúszott az ujjai közül. A gyertya halványan világított. Imbolygott a lángja. A falakon, az ágyon félénk árnyak futottak végig – gonosz kis ördögök suhantak tova. Mozdulatlan és fülledt volt a levegő. Áporodott vodkabűz érzett. Részeg motyogás és horkolás töltötte be az egész hálót. Az egész szoba olyan volt, mint egy valóra vált lázálom.” (253)

A helyzet leírásának pontossága: Varvara izgatottsága, a félhomályban lévő szoba, a mozgó és megnyúlt árnyékok, a torz perspektíva, a szörnyű horkoló hang, valamint a kétszer is előkerülő *csort* (ördög) szó (*csortyiki lördögöcskék!*, *cseritihnuvszja* /káromkodott/) ijesztő, félelmetesen misztikus benyomást tesz az olvasóra, megteremtve ezzel az irrealitás és a realitás összemosódásának lehetőségét. A „félénk árnyak”-nak és a „gonosz kis ördögök”-nek – tehát egy reális és egy irreális jelenségnek – azonosítása is ezt hangsúlyozza. A „*Hrap i pjánij bred napolnyáli vszju szpal'nyu.*” /Horkolás és részeg motyogás töltötte be az egész hálót./ mondat azonban egy mondaton belül érzékelteti az átmenetet, illetve azt a módszert, ahogyan Szologub az ingadozást reális és irreális között megteremti. Arról van ugyanis szó, hogy a mondat halmozott alanyának (*hrap i pjánij bred* /horkolás és részeg motyogás/) két tagja a mondatban természet-szerűleg azonos szerepet töltenek be: ugyanaz az állítmány (*napolnyáli* /töltötte be/) és ugyanaz a tárgy (*szpal'nyu* /a hálót/) tartozik hozzájuk. Ugyanakkor a *hrap* /horkolás/ a külső, reális világhoz, a *pjánij bred* pedig – tekintve, hogy e kifejezés értelmezhető „részeg motyogás”-nak is meg „részeg lázálom”-nak is – kapcsolódhat Peredonov belső, fantasztikus világához. Ha a „részeg lázálom” irreális világához tartozó alanyt a reális világhoz tartozó tárgyra (hálószoza) vonatkoztatjuk, fantasztikum az eredménye. A reális világhoz tartozó alany (horkolás) is a reális tárgyra (hálószoza) vonatkozik, s így a mondat két része:

a fantasztikus és a reális között sajátos egyensúly, „lebegés” jön létre. Ebben a fantasztikus realitásban vagy reális fantasztikumban a tárgyak, jelenségek, emberek másnak látszanak, mint amik, a „nappali megvilágításban” való láttatáshoz viszonyítva ebben a félhomályban más lesz fontos, mások lesznek a méretek, a kapcsolatok. Ebben a torz dimenzióban válik fontossá a tárgyak árasztotta hangulat és a világot átfogó meteorológiai jelenségek, a borongós időjárás leírása. Nemcsak a reális–irreális összekeveréséről mutatkozik azonban a világ fantasztikusnak, hanem attól is, hogy – amint az idézett részletben a kis milió – az egész világ nem más, mint Peredonov mindent mocsokká és szennyé változtató belső világának kivetülése. Ez a láttatás a szologubi mítoszteremtés alapja.

2. A mítoszteremtés

a) Mítosz és újmítosz

Vjacseszlav Ivanov szimbólum-meghatározásai alapján azt kell vélnünk, hogy a szimbolizmusnak, a szimbólumokban gondolkodásnak és ábrázolásnak egyenes következménye a mítoszalkotás. Véleménye szerint a szimbólum valamely eredeti mítosz darabja, mely megőrződött, áthagyományozódott a mitológiai ősidőkből, a kezdetekből. A szimbólum csak töredéke valamely mítosznak, de mégis őrzi annak minden lényeges tulajdonságát, ezért a szimbólum egy új mítosz „embriója” is, potenciális mítosz, egy elkövetkezendő mitológia alapja⁴¹. A szimbólumokra, a szimbólumok rendszerére épülő műalkotás éppen ezért mítosz, valamely ősi mítosz(ok) megőrződött darabjaiból teremtett újmítosz. Szimbolikának és mítosznak hasonló az elve: mindkettő az empirikus világ reáliáiból indul ki, azokat térképezi fel, mutatja be aprólékos pontossággal, azért, hogy rámutasson látszólagos, nem-reális voltokra, ugyanakkor mint jelentéshordozó jeleket értelmezze, és segítségükkel a mögöttük rejlő, magasabb rendű, egyetlen valódi realitást feltárja. Ezt a realitást nevezte Vjacseszlav Ivanov *misztikus realitás*nak. „A szimbolika a szimbólumok rendszere; a szimbolizmus olyan művészet, mely szimbólumokon alapul. Ez a művészet teljességgel megfelel a maga elvének, amikor is a tudat számára a dolgokat mint szimbólumokat, a szimbólumokat pedig mint mítoszokat leplezi le. E művészet, föltárva a környező világ tárgyaiban a szimbólumokat, azaz egy másik világ jeleit, a környező valóságot mint jelentéssel bírót mutatja meg. Más szavakkal: e művészet lehetővé teszi felismerni a létező kapcsolatát és értelmét nemcsak a földi, empirikus tudat szférájában, hanem más szférákban is.”⁴² – állapítja meg Ivanov a valóság, a szimbólumok, a mítoszok és a magasabb rendű valóság összefüggését.

Ha tehát a szimbolista műalkotás *igazi* megismerésre akar törekedni, ha a megismerés legtávolabbi kezdeteiig vissza akar nyúlni⁴³, ha a „kezdetben vala” igazságát akarja kifürkészni, magának is mítosszá kell válnia. A fentebb tárgyalt bonyolult idézetrendszer (bárhonnan is származzanak az idézetek) és a fantasztikumot a reálissal összekeverő nyelv a szimbolista mű metanyelvét hozzák létre. E metanyelv a végső értelmét éppen a mítosz újrateremtésében, illetve új mítosz teremtésében nyeri el. Nyilvánvaló azonban, hogy a teremtett újmítosz és az eredeti mítoszok között – már csak az újmítosz „másodlagossága”, „harmadlagossága” stb. okán is – óriási különbség van. Erre a különbségre leginkább az újmítosz szerzőjének művéhez való ironikus távolságtartása (mint például Joyce *Ulysses*-ének elbeszélői viszonyulása esetében), vagy a szerzőre és művére egyaránt irányuló univerzális nevetés (mint például Belij *Pétervár*ának esetében) mutat rá. Hogy azonban az ősi mítosz és az újmítosz közötti különbségeket feltárhassuk, meg kell határoznunk magának a mítosznak fogalmát.

A mítosz univerzális szent történet, mely az empirikus világban található tárgyak, jelenségek, események, cselekedetek ősmintájául szolgáló, egy magasabb rendű világban, istenek és hőszok által és között lezajlott keletkezéséről beszél el, bemutatva, hogy mi hogyan és miért lett. A történet egy rendteremtő elvnek van alárendelve: a történet során a káoszból kozmosz lesz. A mítosz sohasem egyéni, hanem valamely kollektív tudat része, az adott közösség minden tagja számára ismert, mégis alakítható történet.

Ennél szemben az újmítosz legtöbbször profanizált történet, mely az empirikus valóság tárgyait, jelenségeit, eseményeit és az istenekhez és hőszokhoz valamilyen szempontból hasonló hősök cselekedeteit mint nem-eredetieket beszéli el, bemutatva, hogy mi hogyan és miért *ismétlődik meg*. A történet legfeljebb csak a szerző rendteremtő elvének van alárendelve, káoszból kozmosz csak a mű világán belül teremthető, de ott sem feltétlenül. Az újmítosz mindig egyéni tudat terméke, egy adott közösségnek nem minden tagja ismeri, s a történet változtathatatlan.

Néhány újmítosz e jelentős eltérések ellenére is megkísérli, hogy a valódi mítoszok igényével lépjen fel: vagy úgy, hogy mint ismert mítosz adekvát ismertetéseként újrameséli az adott mítoszt (ilyen például Thomas Mann *József és testvérei* című újmítosza és Bulgakov *A mester és Margarita* című regényének betéttörténete), vagy úgy, hogy egy teljesen új, egyéni mítoszt teremt (ilyenek véleményünk szerint Kafka újmítoszai, *A kastély* és *A per*).

Vannak azonban olyan újmítoszok (mint például Joyce *Gyűssese* és Belij *Pétervára*), melyek – mivel szerzőik érzik a roppant távolságot ősi és újmítosz között – nem vállalják magukra a valódi mítosz követelményeit: nem akarnak ősinek mutatkozni, a szerzők tudatosan vállalják a mítoszoktól idegen nem-elsődlegességet, vállalják, hogy történetük valamely ősi történet megismétlése, s vállalják az ismétlésből adódó deformálódásokat is. Ezek az újmítoszok az eredeti mítoszok egységességével szemben vállalják a töredezettséget, több kultúrkörből származó mitológémák darabjainak egymás melletti szerepeltetését. A hősök és tetteik csak többé-kevésbé hasonlítanak az eredeti mítoszok hőseire és tetteire, a történetek valamely profán szinten ismétlődnek meg, s ezáltal a történetek s a bennük szereplő hősök elsekélyesednek. Ezek a hősök már nem istenek vagy hőszok, csak azoknak nevetséges utánzatai, hétköznapi kisemberek.

A kisember hősök mit sem tudnak az istenekhez való komikus hasonlatosságukról, mit sem sejtene azokról, hogy mitikus mintákhoz hasonlatos és azokhoz mérten komikus tetteket hajtanak végre, s ebben mindenekelőtt a szerzői távolságtartás jut kifejeződésre.

A szent történetek és tárgyak profánnal való helyettesítése és az istenek helyébe lépő kisember hősök megjelenítése ellenére – bár csupán komikus párhuzamként – mégis felidéződnek a mítoszok. Ez elsősorban annak köszönhető, hogy a profanizáltságot és komikumot is vállaló újmítoszban is megtalál-

hatók az archaikus gondolkodás jellegzetességei (például a „tertium non datur” elvének érvénytelensége, a bináris oppozíciók alkalmazása, az objektum–szubjektum, anyagi–szellemi, egy–sok, térbeli–időbeli azonosságai, az oknak és következményének felcserélése stb.), valamint bizonyos mitopoetikus törvényszerűségek (mitologikus idő- és térszemlélet) felhasználása. Ezek alapján az újmítosz valamely általában vett mítosszá, metamítosszá alakul, s elsősorban nem egy bizonyos mítosz lesz, hanem mintegy a mitológiai gondolkodást és a mítosz poétikáját modellálja. Mivel azonban a modellálás, a metamítosz elemei komikus párhuzamot alkotnak a valódi mítoszok elemeivel, inkább ironikus kvázimítoszról kell beszélnünk. A kvázimítoszban minden úgy „működik”, *mintha* mítosz lenne, a szereplők olyanok, *mintha* hőszok vagy istenek lennének, a történetek olyanok, *mintha* valódi mitológémák lennének, de a kvázimítosz kiváltotta humor forrása legtöbbször éppen a kvázimítosz és a valódi mítoszok elemei közötti nyilvánvaló parodisztikus párhuzam.

Szologub mítoszalkotása többé-kevésbé ehhez a mítoszeremtéshez hasonlítható, bár a szologubi újmítosz jelentős eltéréseket is mutat például a beliji vagy a joyce-i újmítoszokhoz képest, s a hétköznapiak démonikussá nagyítása, ijesztővé torzítása alapján sokkal inkább Kafka mítoszalkotásával van rokonságban. A szologubi újmítosz szereplői – mint Belijnél vagy Joyce-nál – nem tudnak arról, hogy mitikus példákkal kerülnek párhuzamba, s nyilvánvaló a hétköznapiságuk is, mégis úgy tűnik, hogy éppen hétköznapiságuk mitikussá növése által metafizikai szintre kerülnek, s *mintha* maguk is igényt tartanának a mitikus létre. Ugyanakkor a hétköznapiságukban is vagy éppen attól démonikus hősök az egész emberiséget jelentik meg.

Nemcsak a hősök, hanem a tárgyak, jelenségek is démonikussá, ijesztővé válnak a szologubi világban. A legtermészetesebb hétköznapi eszközök (sapka, kártya, ételek) mutatkoznak meg egyik pillanatról a másikra félelmetes, nemvilági arculatukban, a főhős számára végérvényesen egy másik, ellenséges világ jelentéssel bíró jelenségei lesznek, s úgy tűnik, magát a lényegi világot határozzák meg. Ez egyben azt is jelenti, hogy a köznapiság, illetve a köznapiság mint jel mögötti jelentés a világ lényege. A démonikusság, a rettenet, a félelem magából a köznapiságból vezethető le. Ennek érvényesítéséhez viszont arra van szükség, hogy a hétköznapiságban gyökerező és mitikussá növekvő jelenségeket közvetlenül a hős tudatán átszűrődve ismerjük meg. Szologub regényében Peredonov tudata (szubjektum) és a külvilág (objektum) kölcsönösen át- meg áthatják egymást: egyrészt a külvilág tárgyai Peredonov tudatában mitikussá nőnek, másrészt Peredonov tudata kivétel a külvilágra, s maga a külvilág nem más, mint Peredonov tudatának (szubjektumának) objektiválódása, ami a mitologikus szemlélet egyik megnyilvánulása. „Érzései tompák voltak, tudata meg bomlasztó és pusztító apparátus. Minden, ami eljutott tudatáig, fürtelemmé és mocsokká változott. A tárgyakban szemébe tűntek a rendellenességek, és örömet szereztek neki. Ha egyenesen álló és tiszta oszlop mellett haladt el, szerette

volna elgörbíteni vagy összerondítani. Nevetett örömeiben, ha jelenlétében bepiszkítottak valamit.”(89) „Peredonov a saját szomorúságának, a saját félelmének visszatükröződését érezte a természetben – a vele szemben megnyilvánuló ellenséges érzületének álarca alatt –, de azt a külső meghatározások számára hozzáférhetetlen, belső életet az egész természetben, azt az életet, amely egyedül teremt igazi mély és kétségtelen kapcsolatokat ember és a természet között, azt az életet nem érezte. Ezért látta az egész természetet olyannak, hogy sekélyes emberi érzések hatják át.” (228)

b) Újmítosz és antimítosz

Annak következtében, hogy a korábban ismertetett, a regényben aprólékosan bemutatott reáliák szimbólumként, tehát egy másik, egy metafizikus világ jelentést hordozó részeiként értelmeződnek, *A kis ördög* eleget tesz annak a követelménynek, mely az archaikus lét jelenlétéhez szükséges. Szologub hősei az archaikus emberekhez hasonlóan életüket két síkon élik meg: a hétköznapi, empirikus élet szintjén, ami egyben éppen azért, mert jel, valamely emberfeletti létként is funkcionál. Ugyanez mondható el bármely tárgyról vagy jelenségről is.

Mindez – mint korábban rámutattunk – annak eredménye, hogy a világról és a hősről a főhős tudatán megsűrve szerzünk tudomást, az archaikus létnek és gondolkodásnak szabályait mutató világ attól ilyen, hogy a Peredonov átalakította formában tárul elénk. Pontosabb lenne talán Peredonov tudatalattijáról beszélni, amennyiben elfogadjuk azt a freudi és jungi álláspontot, miszerint az újkori ember tudatos énje által elnyomott tudattalan őrzi azokat az ősi hagyományokat és gondolkodásmódot, amelyek az archaikus ember, az archaikus társadalom sajátjai voltak. Az archaikus ember szakrális élete és gondolkodása az újkori, deszakralizált életet élő ember számára – Freud terminus technikusával – az álommunkában tárulhat fel, vagy megmutatkozhat a neurotikus ember gondolatvilágában. Jung elmélete szerint a neurotikus ember és az archaikus ember gondolkodása nagy hasonlóságot mutat, s ez Szologub regényének is alapvető problémája, bár természetszerűleg Szologub Jung kutatásainak eredményeit nem ismerhette; másrészt pedig a neurotikus és archaikus ember gondolkodásának hasonlósága – mint annyi más is – groteszk formában valósul meg regényében.

A tudattalan archetípusok alkotják, s mivel a tudattalanban semmiféle kontroll nem működik, démonikussá, fékezhetlenné, őrjöngővé válhat. Hamvas Béla állítása szerint⁴⁴ a neurózist, a pszichés zavart az egyént alkotó archetípusok valamelyikének túlzott előtérbe kerülése okozza, a többi archetípus eközben háttérbe szorul, s kialakul a monómánia. Az archetípus az emberiség évezredek tapasztalata, olyan lenyomat, mely előbb van, mint maga az ember. Archetípus

lehet minden magatartás, szerep, hivatás, tulajdonság – mindaz, amivel az ember azonosulhat. „Az archetípus fogalma (...) abból a sokszorosán megnyilvánuló jelenségből vezethető le, hogy például a világirodalom mítoszai és meséi bizonyos meghatározott, mindig újra visszatérő motívumokat tartalmaznak. Ugyanezekkel a motívumokkal találkozunk a mai individuumok fantáziáiban, álmaiban, delíriumaiban és téveseszméiben. Ezeket a tipikus képeket és összefüggéseket nevezzük archetípusos képzeteknek. Minél világosabbak, annál inkább megvan az a tulajdonságuk, hogy különösen eleven érzelmi aláfestés kíséri őket... Hatásosak, erős a befolyásuk, és lenyűgözőek. A magában véve képileg nem látható archetípusból származnak, egy tudattalan előzetes formából, amely a psziché öröklött struktúrájába tartozónak látszik, és ennek következtében mindenütt megnyilvánulhat mint spontán jelenség is.”⁴⁵ – írja Jung.

Szologub regényének főhőse, Peredonov neurotikus, monomániás, s ha a mélylélektan kategóriáit akarnánk alkalmazni rá, azt kellene mondanunk, hogy Peredonovban a tanfelügyelőség (illetve annak óhajtása) lett uralkodó, minden mást elnyomó archetípus, s ez személyiségének megbomlásához vezetett. A személyiség megbomlásával a tudattalan sötét, démonikus világa felszabadult, a felszínre tört, s ezzel objektiválódott mindaz, ami elfojtva, a kultúra zára alatt tartva létezett idáig. A tudattalan felszínre kerülése azonban nemcsak a démoni erők kiszabadulását jelenti, hanem az archaikus lét megnyilvánulását is. S ha a világot Peredonov tudatalattiján megsűrve ismerjük meg, be kell látnunk, hogy az empirikus világra is érvényesek a neurotikus, illetve archaikus gondolkodás szabályai.

Az archaikus gondolkodásra jellemző a bináris oppozíciók alkalmazása, az objektum és szubjektum azonosítása, az ok–okozati viszony analógiával való felcserélése, empirikus konkrétumok jelként értelmezése, az objektumok érzékelhető, másodlagos tulajdonságainak kiemelése.

Szologub regényének világa az archaikus logika szabályai alapján szerveződik. Már a szimbólumok alkalmazásából adódik az a hasonlóság, hogy az empirikus konkrétumok jelentéssel bíró jeleivé lesznek egy másik világnak: ennek bemutatására törekedtünk munkánk azon fejezeteiben, melyekben az irodalmi és mitológiai idézetek értelmét igyekeztünk megfejteni.

Fontos szerepet játszik a regényben az olyan alapvető bináris oppozíciók megléte, mint a férfi–nő (Peredonov–Varvara, Szasa–Ludmilla), élet és halál (ld. a gyilkosság), gyermek és felnőtt (Szasa–Peredonov), világosság és sötétség (Szasa-hoz kezdetben napfény, Peredonovhoz borongós idő társul) ellentétei. Ugyanakkor ebben a világban sem érvényes a „tertium non datur” elve, hiszen olyan, egymást kizáró ellentétek élnek együtt, mint például a férfi–nő oppozíció Szasában, a dionüszoszi és apollóni kezdet Szasában és Peredonovban, a kisember és a felsőbbrendű ember mentalitása Peredonovban. Jellemző a szubjektum és objektum azonosítása is, hisz az empirikus világ nem más, mint Peredonov belső világának kivetülése. Ennek a kivetülésnek eredménye az az analógiás

jelenség, mely szerint a külvilág és Peredonov tudata (tudatalattija) át- meg áthatják egymást, közvetlen hatást gyakorolnak egymásra, minek következtében Peredonov komor gondolatai nyomán az égen komor felhők támadnak, másrészt bizonyos, hétköznapiak látszó tárgyak, jelenségek (mint például az ügyész háza) félelmet ébresztenek Peredonovban.

Az analógiás jelenségekkel kapcsolatosak a mágikus jelenségek is. A hasonlóságon alapuló mágia (Frazer terminusával: homeopátiás mágia⁴⁶) azt jelenti, hogy a hasonló hasonlót szül, s ezáltal kapcsolatba kerülhetnek egymással a reális világban egyébként egymástól távol eső dolgok. Az ok-okozati viszony helyébe az archaikus gondolkodásban a homeopátiás mágia kerül, bár igazat kell adnunk Borgesnek⁴⁷ abban, hogy a homeopátiás mágia nem az oksági viszony ellentéte, hanem annak betetőzése, agyrémmé válása. Így például Peredonovnak az a cselekedete, hogy kiszúrja a kártyafigurák szemét és levágja a fejüket, nemcsak örültségének jele, hanem azt is jelenti, hogy ezzel jelképesen az utána leskelődőket, az ellenségeit bünteti meg. Zolnay Vilmos megállapítása szerint az „effajta képletes rontás abból a világszerte máig elterjedt hiedelemből fejlődhetett ki, amely szerint állatnak, embernek valamely része, (...) ha birtokunkba kerül, hatalmunkba adja őt magát is”⁴⁸. Ennek a hiedelemnek megnyilvánulása a regényben az, hogy fontossá válik, kinél maradt Peredonov kalapja, vagy hová ment el a macskája: a kalap birtoklója annak megrontásával az eredeti tulajdonost ronthatja meg, a macska pedig, épp azáltal, hogy a rendőrfőnök tulajdonába kerül, szintén az eredeti tulajdonosra, Peredonovra hozhat veszedelmet.

A regény tárgyai, jelenségei, szereplői, amint Peredonov tudatán keresztül eljutnak az olvasóhoz, elveszítik eredeti arányosságukat. Eltorzulnak, harmóniájuk megbomlik, mert abban a torz dimenzióban és abból a torz látószögből, amelyben és amelyből megmutatkoznak, a szervesen hozzájuk tartozó, de nem a leglényegesebb, külsődleges tulajdonságuk előtérbe kerül, felerősödik, majd maguk a tárgyak, jelenségek, szereplők ezzel az egy-egy tulajdonsággal azonosulnak. Ez eredményezi azt, hogy Versinát fekete ruhája, cigarettájának füstje boszorkánnyá teszi, Vologyint pedig düledt szeme, göndör haja és bégetéshez hasonló hangja birkává minősíti át. Ugyancsak ez a szemlélet teszi félelmetessé az idegen házakat, az olyan tárgyakat, mint a kés és az olló, a fekete borítójú szakácskönyv vagy az ételek.

Bármennyire az archaikus világszemléletre emlékeztessen is azonban Szologub regényének több motívuma, mégis le kell szögeznünk, hogy a regényben megnyilvánuló látásmód – ellentétben az archaikussal – *nem szakrális*. Nem lehet az, mert nem szakrális az a közeg és társadalom sem, amelyben e látásmód megnyilvánul. A regényben hangsúlyozottan egy minden szellemitől, magasabb rendűtől, szakrálisától elszakadt, a pusztá anyagságra és célszerűségre orientált világ szerepel. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a deszakralizált világ deszakralizált hősei nem alkalmaznak eredetileg szakrális eszközöket, nem hajtanak

vége eredetileg szakrális tetteket. „Az őskor szakrális titkaihoz avatatlan kézzel és megszentetlen lélekkel nyúlni súlyos szellemi és lelki tragédiához vezet-
het.”⁴⁹ – állítja Hamvas Béla. A végletekig hajtott buta materializmus önmaga
ellentétébe átcsapva torz idealizmushoz, a racionalizmus irracionalizmushoz, a
determináltság véletlenekhez vezet. Mircea Eliade írja, hogy „A »vallásnélkü-
liek« túlnyomó többsége valójában nem mentes vallási viselkedésmódoktól,
teológiáktól és mitológiáktól. Ezeket az embereket néha vallásos–mágikus el-
képzelések egész szemétdombja borítja, igaz, ezek a karikatúráig eltorzultak, s
ezért nehezen felismerhetők. Az emberi létezés deszakralizációja sokszor az
alacsony mágia és a majomvallás hibrid formáihoz vezetett.”⁵⁰ Szintén a profán
ember eltorzította mitikus képzetek eredménye a babona is, mely Hamvas Béla
meghatározása⁵¹ szerint nem más, mint az ateizmus egy fajtája, a rosszul
alkalmazott hit.

Eliade profán emberről írott véleménye érvényes Peredonovra is: többször
elhangzik róla a regényben, hogy nem hívő ember, az istentiszteletben csak
varázslást lát, ő maga babonás, s a praktikus mágia számos formáját ismeri és
alkalmazza. A valódi kultusz szentségével szemben Peredonov praktikái az
alantas utilitarizmus szolgálatában állnak. Míg a kultusz célja közös emberi
törekvést testesít meg, és az az aranykor megteremtésére, az elveszett paradi-
csom visszaszerzésére irányul, addig Peredonov egoista céllal (tanfelügyelői
állás), vagy a tárgyi jólét megteremtésének céljával (gondoljunk Peredonov
gépekkel benépesített jövőképre) praxissá alacsonyítja az eredetileg kultikus
tevékenységet.

A következetesen végigvitt peredonovi elképzelés magas tárgyi kultúrát,
gépek végezte munkát és szellemnélküliséget, ebből következően embertelen-
séget jelent. A magas tárgyi kultúra azonban magában hordozza azt a veszélyt,
hogy nem felszabadít, hanem a tárgyak rabjává tesz. A gépek, a tárgyak, a
technika minél fejlettebb szinten valósulnak meg, annál inkább kikerülhetnek
az ember irányítása alól, önállóságuk esetén pedig az ember ellen fordulhat-
nak, elszabadult démoni erőként működhetnek, az élet elpusztításával és ká-
osszal fenyegethetnek⁵².

Másrészt a szellemnélküliség az embert állati szintre utalja, a szakrális
közösség látszólag ésszerűen berendezett hangyaállammá degradálódik, mely-
ben az értelmes emberi alkotótevékenység értelmetlen, mechanikus munkavég-
zéssé, a hangyaboly nyüzsgésévé változik. Az ilyen világban nincsenek
érzelmek, a férfi–nő kapcsolat a testiségre korlátozódik. Az ember biológiai
tettei is elvesztik szakralitásukat, nem isteni minták alapján mennek végbe, s
céljuk csak a puszta lét- és fajfenntartás lesz. Ebben a világban nincs értelmük
az esztétikai kategóriáknak sem, mert a szépség csak bűbájnak bizonyul, a
szépség hordozója, az örök asszony pedig szégyentelen test-nővé, boszorkánnyá
változik (ld. Varvara, Versina, Grusina, a „meggyalázott testi szépség”).

A regény szereplői úgy vannak megalkotva, hogy alantasságuk ellenére mégis csak felidéznek a mitológiák istenségeit, az archaikus közösségeket, a mitikus hősöket. A hősnek minden tette példaadó, szakrális és egoisztikus. A hős erkölcsön kívül és felül áll, mert ő maga teremti az erkölcsöt. A hős kortalan, örök életű, ha meghal, csak azért, hogy újra feltámadjon. A hős alkot, teremt, s a történet éppen azt mondja el, hogyan és miért. A történet elbeszéli, hogyan lett a káoszból kozmosz, hogyan és miért keletkezett ez vagy az a tárgy, hogyan védte meg a hős az embert a rátámadó szörnyektől.

Peredonov több tulajdonsága is arra utal, hogy ha a regény mítosz, akkor e mítosz hőse Peredonov. Peredonov tetteinek egoisztikus volta nyilvánvaló, bár az ő egoizmusa és a hős egoizmusa között óriási a különbség. A peredonovi tettek, amint a hős tettei, példaértékűek, hiszen láttuk, hogy kisszerű karrierizmusa hogyan válik az összes szereplő által követett példává. Peredonov is, mint a hősök, kortalan, örök életű – legalábbis két-háromszáz év múlva véleménye szerint még élni fog. Kortalan azonban abban az értelemben is, hogy példaadó tetteit más-más, állandó korú hősök ismétlik meg: Peredonovhoz a középkorú férfi képe legalább olyan szervesen és változatlanul hozzátartozik, mint Szasához a kamaszkor. Peredonov erkölcsisége szintén a hősökéhoz hasonlítható, hisz elkövet olyan bűnöket, melyeket közönséges földi halandó büntetlenül nem tehet meg: gyilkol és vérfertőzőes házasságban él Varvarával. Varvara maga is őszanyává vagy termékenységistennővé válik Peredonov mellett, amire egyrészt bujasága, másrészt az a motívum utal, hogy Varvara a dúsidomú termékenység-szobrokhöz hasonlóan kövér szeretne lenni, mert Peredonov az ilyen nőket kedveli. Peredonov és Varvara elképzelhetők a férfi–nő ikerpárokról szóló mítoszok párjaként is. Ezekben a mítoszokban az ikrek házasságban élnek egymással, gyakran már a fogamzás pillanatától. A regényben a Peredonov–Varvara pároson kívül ilyen ikerpárnak tekinthető a Szasa–Ludmilla páros is. Az ő esetükben nem valódi rokonságról van szó (Peredonovék is csak „harmadunokatestvérek”), hanem a Szasa–Ludmilla iránt érzett testvéri szeretete fejezi ki azt, hogy testvérek, Peredonovék vadházassága pedig Szasa és Ludmilla erotikus viszonyában ismétlődik meg.

Ami a történetet, tehát a hős tetteinek elbeszélését illeti, ezen a ponton található a hősök és Peredonov között a legkevesebb hasonlóság. Peredonov tetteinek elbeszélése nem arról szól, mit, hogyan és miért *teremtett*, hanem arról, mit, hogyan és miért *tett tönkre*.

Felmerülhet annak a lehetősége, hogy mivel Peredonov korábban ismertett tulajdonságai csak parodisztikus szinten ismétlik meg egy valódi hős tulajdonságait, nem hasonlítható-e alakja a mítoszokból ismert tréfacsináló hősökhez, a tricksterekhez. A trickster a szakrális és a profán határán álló, inkább mágikus, semmint szent erővel rendelkező hős. A trickster nem okos, hanem ravasz, vérfertőzőes és egyéb bűnökkel felrúgja az elfogadott társadalmi szabályokat, nevetséges pojácaként parodisztikusan megismétli a valódi hős

tetteit, ráadásul buja és falánk. Mindezen tulajdonságai a hősosz ellenlábásává, a káosz képviselőjévé teszik. Peredonov a tricksterhez hasonlóan neveltséges, buja, falánk, vérfertőző pojáca, s ő is káosszal fenyeget, sőt örütségével a lelki káosz meg is valósul. Peredonov–trickster azonban legfeljebb csak önmaga ellenlábasa lehetne, s a hősosz teremtő tetteit semmilyen módon sem ismétli meg. Peredonov csak rombol, s minden törekvése csak arra irányul, hogy a létezőt a nemlétezőbe, a káoszba vagy a diszharmóniába taszítsa. Ezzel magyarázhatjuk, hogy régi lakása tapétáját elcsúfítja és letépkedi, innen, hogy öröm tölti el, ha valamit bepiszkolnak, s végül ezzel magyarázható az is, hogy tudata mindent rondasággá változtat. Peredonov a tricksterhez hasonlóan a ravaszságot tartja okosságnak, de sem ravasz, sem okos nem tud lenni, hanem csak ostoba. Ostobaságát, szellemietlenségét mutatja, hogy irodalomtanár létére nem olvas, nem léteznek számára művészeti és filozófiai kérdések. A szellemi élet hiánya szintén romboláshoz vezet, amit Peredonovnak az a tette fejez ki, mely során a véleménye szerint tiltott könyveket a kandallóba rakja. Mivel azonban Peredonovban mégis vannak bizonyos utalások hőszi hasonlatosságára, azt kell mondanunk, hogy olyan groteszk hősoszal állunk szemben, aki nem teremt, hanem rombol, nem létrehozza a kultúrát, hanem elpusztítja azt. Az ilyen hősosz démonikus erejű, mert minden kaotikus erő egyben démoni is, s a Peredonovban lévő ördögi princípium nem a kultúrát teremtő luciferi elvvel, hanem a kultúrát megsemmisítő ahrimáni elvvel azonosítható. Az azonosulás azonban csak egy alantas szinten képzelhető el, Peredonov tehát a romboló erőnek is csak groteszk megtestesítője.

A kultúra elpusztítása gyakran azt jelenti, hogy a kultúrát a zabolázatlan, vad természeti erők győzik le. Az egyes ember vonatkozásában ez úgy valósul meg, hogy felszínre tör a tudatalatti, amitől az egyén őrjöngő, eksztatikus állapotba kerülhet, vagy éppen megőrülhet (emlékezzünk vissza a Dionüszosz-kultusz és Peredonov kapcsolatáról mondottakra).

A természet győzelme a kultúra felett Szologub újmítoszában kozmikus méretekben is megmutatkozik. Peredonov és a meteorológiai jelenségek közötti analógiának megfelelően ahogyan halad előre Peredonov megőrülésének folyamata, úgy válik uralkodóvá a világ felett a mindig sötét, borongós időjárás is. A „földinek” és „éginek” illetően megfeleltetése az időjárás jelenségeket abszolutizálja, a világot elnyelő félelmetes erővé emeli, megmutatja, hogyan nyeli el a természet a kultúrát, hogyan zuhan vissza a kultúra a természetbe.

A rombolás egyben azonban azt is jelenti, hogy a kozmoszból káosz lesz. A sötét tónusú természeti képek maguk is a káoszt jelenítik meg, hisz a káosz leggyakoribb megjelenési formája éppen az éjszaka, a sötétség, a végtelen űr, a formátlanság és a víz. A regényben azonban a káosz képe is profanizálódik, így a káoszra jellemző jelenségek mint puszta „időjárásjelentések” kerülnek a regénybe. A káosz leírása közvetlenül a Peredonov elkövette gyilkosság előtt például a következőképpen történik: „Leszállt az este. Szomorú szél süvöltött a

kürtőben. A csendes eső halkán, de kitartóan kopogott a kis ablakon. Odakint egészen sötét volt.” (315)

Az időjárás leírásában, a kozmosz káoszba zuhanásának bemutatásában Szologub Szasával kapcsolatban is következetes marad. Szasa első megjelenéseit tisztaság, ragyogás, napfény jellemzi. Ludmillával való első találkozásai alkalmával következetesen a nappal azonosul, maga Ludmilla is „napocskám”-nak szólítja. Peredonovval és a peredonovi sötétséggel való szembenállása ebben az összefüggésben mintha a szoláris mítoszokat idézné. A szoláris mítoszokban a nap–hős alászáll a sötétség birodalmába, szembeszáll a sötétséggel és legyőzi azt. A Szasa–nap, illetve a Peredonov–sötétség párhuzamok parodisztikussága mellett ez a történet a szoláris mítoszok történetének visszájára fordulása, hisz Szasa–nap, úgy látszik, szembeszáll ugyan a peredonovi sötétséggel, de nem ő győzi le azt, hanem a sötétség őt, amit Szasa megjelenésekor az időjárási változások mutatnak. Azzal párhuzamosan, ahogyan Szasa belebonyolódik a Ludmillához fűződő esztétikus–erotikus kapcsolatba, ahogyan tehát egyre inkább elvesz első megjelenésekor még tapasztalt gyermeki ártatlansága, úgy halványul el fokozatosan a Szasát kísérő nap fénye is: „A mozdulatlan, szomorú, meleg levegő meg-megcirógatta és valami visszahozhatatlanra emlékeztette őket. A nap homályosan piroslott és világított a fáradt–halvány égbolton, akárha beteg volna. A száraz levelek alázatosan, holtan heverték a sötét földön.” (263)

A nap halványuló, beteges képe nemcsak a dekadens életérzés, a hanyatlás kifejezője, hanem valamiféle, inkább csak sejtett, mint érzett aranykor elvesztése miatti meghatározhatatlan szomorúságé is, mely egybecseng még a gyermekkor elvesztése miatti fájdalommal is. A még távolról sejtett aranykor valamikori létezése és annak végleges elvesztése közötti átmeneti állapotot, a gyermekkorból felnőttkorba lépés nehézségeit, valamint a XIX. századi és a XX. századi gondolkodás közötti, a századfordulón érzékelt átmenetiséget Szasa kamaszkora hivatott kifejezni. Ugyanakkor a Szasát kísérő természeti–időjárási leírások egyre nyilvánvalóbbá teszik a világosságnak sötétséggel szembeni vereségét, a kozmosznak káoszba süllyedését. Amikor Szasa az álarcosbálba készülődik, tehát legnagyobb csalását hajtja végre, azaz erkölcsileg a legközelebb kerül Peredonovhoz, tettét olyan természeti–időjárási leírás kíséri, amely eddig Peredonov megjelenéseivel járt együtt.

A káoszban, mint valami kiüresedett térben mozognak céltalanul a sem élő, sem holt emberek, akik között az elidegenedettség uralkodik. Tájékozódási pont nélkül tévelyegnek, bolyongnak az emberek a metafizikailag üres térben, ahol minden életidegen és emberellenes. A káoszban a dolgok menetét buta véletlenek irányítják, esetlegesen bukkanak fel és tűnnek el a sötétben a különféle tárgyak és emberek. Csak a kozmikus, hideg szél füttyül, kozmikus port kavarva a véletlenszerűen és értelmetlenül felépített házak mint bolygók között. A káoszban élő emberek egyetlen emberinek mondható élménye a bánattal vegyes

vágyakozás (*toszká*), az elveszített paradicsom, a véget ért aranykor, a megsemmisült kozmosz utáni vágyakozás, amelynek emléke a gyermekekben ösztönösen talán még fellelhető.

De még ennek a szörnyűsleges, holt univerzumnak ábrázolásában is tanúi lehetünk a mindent degradáló hétköznapiságnak. Mert a káosz sem a maga valójában jelenik meg, hanem egy kisváros alkonyati képe alapján mutatkozik meg ez a világméretűnek hitt káosz, éppen azért, mert Peredonov szemével, Peredonov tudatán átszűrve látjuk a jelenségeket, s mert a holt anyag és a hétköznapiság uralta empirikus világ valóban ilyen. A világméretű káosszal összemérve azonban a kisváros káosza, melyben bolygók és más kozmikus tárgyak helyett egy-egy esti járókelő vagy ház bukkan elő a sötétségből, csak szájalmas, komikus utánczata a valódi káosznak. „Megint borús idő volt. A szél rohamokban támadott, és porcsigákat pörgetett végig az utcákon. Közeledett az este, és a ködfelhőn át mindent szomorú szórt fény világított meg, amely mintha nem a naptól eredne. A csend bánatot árasztott az utcákra, és úgy rémlett, hogy teljesen céltalanul keletkeztek ezek a reménytelenül roskatag, szájalmas épületek, amelyek félénken utaltak a falaik között senyvedő unalmas és koldus életre. Ha emberek jöttek szembe, lassan ballagtak, mintha semmi sem serkentené őket semmire, mintha alig bírnák legyőzni a nyugalomra készítő álmoasságot.” (89)

Ugyancsak komikus Peredonov vágyódása az aranykor vagy a kozmosz után is, hiszen ha az aranykor a régmúltban volt, sohasem ismerhette, ha a jövőben lesz, Peredonovnak a tanfelügyelői állás vagy a „kétszáz-háromszáz év” múlva bekövetkező mechanikus lét számítana aranykornak. Peredonov a káosz, a semmi terméke, de annak okozója is, még akkor is, ha igyekszik fenntartani a látszatát annak, hogy mint a hőszok, teremt, hogy tevékenységével a káosz uralta teret megszenteli s kozmoszt hoz létre.

Peredonovnak ugyanis megvan a maga kozmosza, kettő is van/volt belőle: az a két lakás, ahol Peredonov lakott. A „mi világunk” (itt Peredonov és Varvara világa) mindig kozmosz – még ha mikrokozmosz is –, s mint kozmosz, szembenáll mindennel, ami rajta kívül esik, mert minden más már a káoszhoz tartozik. Ugyanakkor a „mi világunk”, a mikrokozmosz a makrokozmosz közepén is van, s modellálja az egész kozmoszt, mert benne a rendező elv ugyanaz, s a mikrokozmosz szerkezetében ugyanúgy eleve benne van megszenteltsége, mint a kozmosz egészében, egyszerűen annak okán, hogy kozmosz, s nem pedig káosz. Vagyis ha Peredonov lakásait kozmosznak (mikrokozmosznak) tekintjük, jogos Peredonovnak az a nézete, hogy a házon kívül eső minden dolog: a házak, az utcák, a város, a mindenség csak káosz. Másrészt ha Peredonov lakása mikrokozmosz, akkor az a világ közepén található, tehát a kozmosz rendjében, s benne megismétlődik minden, ami a kozmoszban van, mert az maga a kozmosz. Ebből az aspektusból Peredonov lakásai a várost, a világegyetemet, tehát a kozmoszt modellálják. Ugyanez mondható el a regénybeli városról is: a névtelen, tipizált

kisárvos lehet a „mi világunk”, elkülönülve a káosztól, s ugyanakkor lehet a kozmosz középpontja vagy a kozmosz, ami ugyanaz.

A káosz–kozmosz kérdését a regényben bonyolítja, hogy Peredonovnak két lakhelye volt: a regény egyik fontos eseménye Peredonov új lakásba költözése. Mindkét lakás rendelkezik a kozmosz jellemzőivel, de emellett az első lakásra vonatkozóan tanúi lehetünk a kozmoszból káosszá rombolás jeleinek is. Amíg a XII. fejezet közepéig Peredonov és Varvara be nem költöznek az új lakásba, az első lakás jelenti Peredonov számára a kozmoszt. A „mi világunk” szent és sérthetetlen, idegen oda be nem léphet engedély nélkül. Ezért az elzárkózás és a komikus huzavona Jersovával, a ház valódi tulajdonosával. Peredonovék a házon belül is középre (az ebédlőbe) zárkóznak be, azt védik, s a Jersovának felajánlott tartózkodási hely, a konyha, valamiféle átmeneti helyé, a káosz és a kozmosz, a profán és a szent hely közötti „küszöb”-bé alakul. Miután mégis „betör” az ebédlőbe, a „mi világunk”-ba, nem válik a kozmosz káosszá, mint azt várhatnánk, hanem csupán kitágul: Peredonov és Jersova a házhoz tartozó udvaron, egy körtefa körül ropják örült táncukat. A körtefa ebben az összefüggésben mindenképpen a világ közepén álló világfa groteszk megjelenése. A világ közepén lévő világfát vagy világoszlopot idézi fel szintén groteszk formában az ugyancsak ebben a jelenetben először színre lépő Grusina alakja is: „Azt lehetett hinni, hogy ha rácsapnak néhányszor a nádporolóval, akkor poroszlop emelkedik felfelé, egészen az égig.”(34) A porból égig emelkedő világoszlop képzelet sejteti engedi, miféle alantas kozmoszban élnek a regény hősei.

Peredonovék első lakása, a „mi világunk” a külső, s ezért kaotikus erőktől (Jersovától) védett kozmosz azonban azonnal kaotikussá válik, mihelyt dominánssá válnak Peredonovban a romboló ahrimáni erők. Ebben az esetben a szerepek felcserélődnek, Jersova fogja védeni a kozmoszt, a jogos tulajdonát képező lakást, Peredonov pedig a lakást elcsúfító, rongáló, a tapétát bemocskoló és letépő kaotikus erő szerepét fogja kapni. Akár így, akár úgy értelmezzük is a kozmoszt, a kozmoszt védőket és rombolókat, a jelenet hétköznapisága, a hétköznapiságból adódó alantas és groteszk jellege mindenképpen megmarad.

Az első lakás kozmosz volta véglegesen megszűnik Peredonovék számára, amikor beköltöznek az új lakásba. Ettől kezdve az új lakás lesz a kozmosz, a régi pedig azonnal káosszá válik, ahonnan újabb és újabb támadások érik a kozmoszt: ilyen támadó, romboló erő a megkerülő, „elvarázsolt” kalap, és a visszatérő, ellenséges, gonosz erővel rendelkező macska is.

Az új lakásba Peredonovék akkor költöznek át, amikor Peredonovnak a városi előkelőségekhez tett látogatásai befejeződnek, s Szasa története elkezdődik, tehát az új történet új kozmoszban játszódik Peredonov számára. Az új lakást azonnal fel is szentelik: rövid istentiszteletet tartanak benne, annak ellenére, hogy Peredonov nem hívő ember. A tömjén bódító illata azonban a valódi áhítat valamilyen halvány érzetét kelti föl Peredonovban, s ezzel a

felszentelésnek, azaz a lakás szakrális térré válásának is csak valamely halvány árnyéka marad meg.

Ugyanakkor az új lakásba költözéskor, s éppen a megszentelés ideje alatt jelenik meg Peredonovnak legelőször a nyúlhozám, ami viszont a romboló erő megnyilvánulása. Ez azt jelenti, hogy abban a pillanatban, amikor Peredonov lakásából kozmosz lett, máris megindul e kozmosz lerombolására irányuló törekvés. A nyúlhozám romboló erejének jelenlétét pedig azonnal bizonyítja az a pusztítás, amit Peredonov Varvara ruhatárában tesz. A rombolás Peredonov belső világában is folyik, aminek következtében egyre nagyobb méreteket ölt örültsége, a belső káosz, s ezzel párhuzamosan egyre nagyobb rombolást végez Peredonov az empirikus világban. A rombolás következménye, hogy Peredonov tönkreteszi a tárgyakat, mindent feldarabol, kivágja a fákat, lefejezi a kártyafigurákat. A tárgyi kultúrában végzett rombolás a jelmezbálon a klub felgyújtásával tetőződik. A klub, ahol összegyűlik az egész város, szintén a világ közepének, a kozmosznak vagy a kozmosz modellálásának komikus megjelenítése, s ennek tűz általi pusztulása az apokaliptikus látomások XX. századi megvalósulása. A világ, a kultúra (ha volt) végérvényesen a káosz hatalmába került, és semmilyen utalás sem hangzik el a regényben arra vonatkozóan, hogy ezután új élet kezdődne. Ugyanakkor az apokaliptikus pusztulás mintha semmit sem érintett volna (a klub épületén kívül): minden marad a régiben, minden folytatódik a maga egyhangú és unalmas módján. „A tárgyak szétrombolásában az ősi démon, az idők előtti kavargás szelleme, a roskatag káosz tobzódott...” (259)

A rombolással összekapcsolódik a kártyafigurák lefejezésén, a poloska megölésén és Káin említésén keresztül az emberölés gondolata is, így a regény végén bekövetkező gyilkosság Peredonov belső világának végső káoszba omlásaként és a külső világban végzett rombolásának legszörnyűbb formájaként értelmezhető. Ezáltal a hely (Peredonov kozmosza), ahol a gyilkosságot elköveti, szintén káosszá értelmeződik át.

Más szempontból közelítve meg Peredonov rombolásait, meg kell állapítanunk, hogy az új lakásba költözéskor elvégzett megszentelés motívuma is tovább folytatódik. Megrendezik Peredonovék a lakásszentelő ünnepséget (XX. fejezet), s úgy tűnik, a lakásszentelőn és az összes többi összejövetelen véghezvitt evés–ivás–kártyázás és a kártyázáshoz kapcsolódó, újra és újra megismétlődő kártyacsonkítások Peredonov számára a rituálé szintjére emelkednek. Ezek a furesa rítusok és a hozzájuk járuló „szent” szövegek (szitkozódások, sztereo-típiák) megerősíteni látszanak a már kialakított kozmosz fennmaradását a romboló erőkkal szemben, éppen azért, mert a szakrális helyet a rituálé teszi szakrálissá. A rítusnak és egy adott hely megszentelésének egyik lehetséges formája az áldozás, s ebből a szempontból értékelve a gyilkosságot, sokkal inkább beszélhetünk a birkához hasonlatos, sőt Peredonov tudatában birkával azonosuló Vologyin feláldozásáról, Peredonov áldozóapkénti közreműködésé-

ról, mint egyszerű emberölésről. Ismételten meg kell azonban jegyeznünk, hogy ebben az esetben sem beszélhetünk valódi áldozásról, valódi áldozatról és valódi áldozóról: ez is, mint minden más, valami alantas és groteszk szinten valósul meg.

A Peredonovéhoz hasonló kozmoszok Szasa vonatkozásában is feltárhatók. Szasa kozmosza, szakrális világa kezdetben a Kokovkinánál bérelt szoba, ami biztonságot, nyugalmat, valamiféle békés paradicsomi állapotot idéz. Ebben a kozmoszba előbb a külvilág Peredonov képviselte kaotikus ereje tör be (vö: Peredonov Szasánál tett látogatása), ami ellen Szasa komolyan védekezik, s úgy tűnik, a paradicsomi állapot meg is marad. Ebben a világba azonban kevésbé durva, sőt Szasa számára kellemes, éppen ezért az előzőnél sokkal veszélyesebb formában, Ludmilla képében mégis betör a kaotikus erő: Ludmilla első látogatásakor csak Kokovkina birodalmába jut be (ld. küszöb), másodszorra azonban már Szasa külön kis világát is meghódítja, elérve ezzel, hogy Szasa az érzéki öröme (pl. illatok) kedvéért lemond a szellemi értékekről (pl. a görög és latin tanulásáról). Másrészt ez a látogatás mozdítja ki Szasát saját világából, s viszi őt el a Rutyilov-lányok világába. A Rutyilov-lányok világa is zárt világ (a „mi világunk”), s a maga módján szakrális is. Ebben a világba Peredonov nem juthat be (gondoljunk a lánykérés jelenetére, ahol Peredonov az utcán ácsorog, s Rutyilovék az ablakon keresztül beszélgetnek csak vele), viszont e világ nem is teljesen egységes, mert benne külön kis mikrokozmoszt alkot Ludmilla szobája. Ludmilla kozmoszát az emberi test kultusza teszi szakrálissá, ebben a világba csak Szasának van bejárása, s a külvilág kirekesztését az ajtó bezárása garantálja. Ebben a világba azonban a külvilág, a káosz képviselőjeként betör Kokovkina, s úgy tűnik, szétzúzza a megteremtett világot. De ugyanúgy, ahogyan Jersova behatolása után sem történt semmi jelentős változás a kozmosz felépítésében és az események menetében, ebben az esetben is folytatódik minden úgy, mint korábban: Kokovkinát megnyugtatják, s Ludmilláék még ezután készülnek fel a legnagyobb csalásra, az álarcosbálra. Ludmilla kozmosza tehát épen marad, de ez a kozmosz hazugságra, csalásra, tehát tulajdonképpen Peredonov *káoszára* épült; a Ludmilla kozmosza felől kaotikus betörésnek bizonyuló Kokovkina-féle álláspont pedig végsősoron Szasa régi, eredeti kozmoszát lenne hivatott védelmezni vagy visszaállítani.

Megismétlődik tehát egyrészt a peredonovi káosz–kozmosz probléma, másrészt pedig a dolgok relativitásának jegyében végérvényesen bebizonyosodik káosz és kozmosz viszonylagossága és egymással felcserélhető voltuk. A mitológiai tér illetően megvalósulása, azaz hogy a kozmosz és a káosz valami sem nem kozmoszban, sem nem káoszban, sem nem szakrális, sem nem profán térben nivellálódik, azt jelenti, hogy a Szologub alkotta újmítosz a mitológiai tér tekintetében is a középszerről szóló mítoszként fogalmazódik meg.

A mítoszbeli történet mindig térben játszódik, nem pedig időben. A mítoszok világa időtlen, időn kívüli, mert a mítosz minden előtt, így az idő előtt is zajlott,

s csak így válhatott minden dolog eredetének elbeszélésévé és példaadó mintájává. Minden dolog keletkezése az idő kezdetén ment végbe, az az idő pedig, amely alatt végbement, szent idő, a szent idő viszont nem folyamat, hanem tartam. Ebből következően a mítoszok nem ismerik az empirikus világ kronológiáját. A mitológémák legfeljebb logikai sorba rendezhetők, de időrendibe nem. A mítosz ideje az „egykor”, aminek sem előzménye, sem követő eseménye nincs a mítoszban. Ezért van, hogy a mitikus hősök életkora állandó, vagy hogy – mint Tatár György megfigyelte⁵³ – a *gyermek* Hermészről szóló történet „már” tud Hermész felnőttkori tetteiről is. Az „egykor” azonban mozdulatlan, örök jelen is, olyan tartam, amelyben a példaadó tett, a teremtés a rítus által újra és újra felidézhető. A felidézés viszont már a mitológiai idő másik tulajdonságát, körkörös voltát mutatja. A mitológiai idő ciklikussága az alapvető mitológiai ellentétekre, bináris opozíciókra (páros–páratlan, nappal–éjjel, születés–halál) vezethető vissza. A ciklikus idő legjelentősebb mitológiai formáit a meghaló és feltámadó istenségekről (Ozirisz, Dionüszosz, Krisztus) szóló mitológémákban nyerte el.

Az idő ciklikus felfogása a filozófiai gondolkodásba is átkerült, s vált az ókori bölcsellettől a XX. századiig a gondolkodás szerves részévé. A püthagoreus időfelfogás szerint a világ ugyanabban a formájában újra és újra megismétlődik, minden pontosan úgy, ahogyan a korábbi ismétlődések során már lejátszódott. A világ ismétlődése szükségszerű, mert a világot isten csak véges formájában képes átfogni, s az önmagában véges világ végtelenné csak az ismétlődés által válhat. Platón szerint a világban létező dolgok tulajdonsága a változás, állandó változásuk során azonban érintik önmaguk kiindulópontját, azaz ismétlődnek. Ez az ismétlődés teszi lehetővé, hogy leképezze az ideák változatlan örökkévalóságát. A valódi létező öröklétének evilági megvalósulása az egymást érintő időkorok sora, „körök lineáris képe”. A sztoikusok a körforgás értelmetlenségét és hiábavalóságát emelték ki, amit a középkori keresztény bölcséletben Szent Ágoston is elfogadott. Szent Ágoston az értelmetlen körforgásból kivezető utat Krisztusban vélte felfedezni.

A cikluselmélet legkövetkezetesebb, de máig legellentmondásosabb képviselője Friedrich Nietzsche, az *Im-igyen szóla Zarathustra* „örök visszatérés”-ének gondolatával. „Minden megy, minden visszajő, örökké forog a lét kereke. Minden meghal, minden újra fölvirágzik, örökké pereg a lét éve. / Minden eltörik, minden újra összeillesztetik: örökké ugyanaz a háza épül fel a létnek. Minden elválik, minden újra üdvözli egymást, örökké hű marad magához a lét gyűrűje. / Minden szempillantásban kezdődik a lét, minden »itt« körül az »ott« golyója forog. A közép mindenütt van. Körbemegy az örökkévalóság örvéne.”⁵⁴

Az örök visszatérést illetően igen meggyőzően hat Tatár György értelmezése⁵⁵, miszerint a nietzschei gondolatban egyetlen időkörről van szó, amelynek nincs olyan pontja, mely után új kör, új ciklus következhetne, vagy amelyet új

ciklus előzött volna meg. Ugyanakkor a kör *minden pontja* kezdő és végpont, minden pont a kozmogónia kezdete (teremtés) és vége (eszkatológia), a jövő elindítója és a múlt lezárója, s az egyetlen pillanatba sűrűsödött múlt és jövő itt és most, a jelenben fut össze.

A *kis ördög* időszemléletére hatással volt valószínűleg mind a mítoszoknak és Platón ideatanának a mozdulatlan örökkévalóságról szóló tanítása, mind a mitologikus gondolkodásban és a filozófiai gondolkodásban is fellelhető cikluselmélet, főként a nietzschei „örök visszatérés” gondolata.

A regény története meg nem határozható időben folyik, mert bár a reáliák szintjén behatárolható a regényidő (a XIX. század vége), a citátumok a legkülönbözőbb időt idézik fel mint reális jelenidőt, így a regény ideje az „egykor” lezajlott események mozdulatlan jelenidejének tűnik. Ebből következően a szereplők életkora a mitikus hősökhöz hasonlóan a regény cselekményének előrehaladtával nem változik, egy-egy szereplő egy-egy, számára állandósult életkor kifejezője: Peredonov férfikorban van, Ludmilla eladósorban, Szasa kamaszkorú. A mellékszereplők ehhez hasonlóan egy-egy szerep, archetípus megtestesítői: Grusina az özvegyasszony, Avinovickij az ügyész, Hripacs az igazgató.

A történet állandó jelen idejére mutat az is, hogy a regényben „korábban” tudomást szerzünk „későbbi” eseményekről, ahhoz hasonlóan, ahogyan a *gyermek* Hermészt már Argoszölőnek tudja a mitológia: már a Peredonov elkövette gyilkosság „előtti” jelenben tudjuk, hogy Peredonov gyilkos „lesz”, mégpedig valamilyen őseredeti minta alapján, azaz a jelen egyetlen pillanatában múlt, jelen és jövő összetalálkozik: „Az eszelős rémület pörölycsapása kialakította benne a büntetetre készséget, és a jövőendő gyilkosságnak a lelki élet legalsó rétegeiben rejtőző, nem tudatosult, sötét képzete, a gyilkosság gyötrő viszketegsége, az őseredeti, elkeseredett düh állapota nyomasztóan hatott gyarló akarására.” (259)

Ugyanakkor a mítosz időfelfogásához hasonlóan és Nietzsche „örök visszatérés”- koncepciójának megfelelően jelen van a regényben az idő körforgásként értelmezése is, amit poétikai szinten a leitmotívumok alkalmazása is alátámaszt. Ellentétben a pozitivistá–utilitarista elképzelésekkel, Szologub szerint a világ nem fejlődik, hanem körkörös mozgása révén jobb esetben is csak egyhelyben topog. Nincsen semmi új a világon, egyszer már minden lejátszódott, a jelen csak annak a másolata, ismétlődése. Ezt sugallja, hogy Szologub egy modern kori történetet antik, középkori, XIX. századi irodalmi minták alapján képzel el, hőseit és a hőseivel megtörténő eseményeket az „egykor” lezajlott mítoszok és mítoszként alkalmazott irodalmi alkotások „mitologémái”-val és „mitológiai” hőseivel veti össze. Az összevetés eredménye mindig komikus, sőt groteszk, mert az eredeti mitológiai és irodalmi történetek és hősök az alantas, mechanikus, szellemtelen, kicsinyesen célszerű, durván materialista hétköznapi lét fogásában ismétlődnek meg.

A regény szinte valamennyi szereplőjének és eseményének vannak mitológiai, kultúrtörténeti, irodalmi mintái, sőt egy-egy szereplőnek, eseménynek több mintája is lehetséges. A mitológiai és irodalmi hősök elsődlegessége és heroikussága az ábrázolás során elvész, a távolság közöttük és *A kis ördög* szereplői közt olyan nagy, hogy a már eredetileg is komikus vagy parodisztikus hősök is emelkedetteknek mutatkoznak Peredonovék sekélyességéhez képest. A számtalan ismétlődés következtében elértéktelenedik minden érték, sárba tipródik minden nagyság, legyen az akár pozitív, akár negatív előjelű, s minden érték a bibliai „langyosság”-ban nivellálódik.

Szologub középszerű hősei nem teremtenek, hanem rombolnak, s közben fenntartják a jogot arra, hogy teremtőknek ismertessenek el. A történetek profánok és közönségesek, de olyanok, mintha mitológémák lennének. A közeg, ahol az események zajlanak, egy poros-sáros kisváros, amely vagy szakrális helynek mutatja magát, vagy holt démoni univerzumnak. A hely megszentelése érdekében bemutatott áldozati rítus undorító gyilkosság, az áldozatot bemutató pap az őrült Peredonov, az áldozat a birka kinézetű Vologyin, aki olyan megváltó, olyan „isten báránya”, amelyik nem támad fel és nem hoz megváltást. Peredonov tabuk elleni vétségei (testvérházasság, emberölés) is közönségesek, mert Varvara csak „harmadunokanővére”, s ezáltal kétségessé válik a vérfertőzés ténye, Vologyin pedig birka, s így kétségbevonható az *emberölés* tette is. A tettek morális megítélését felváltó esztétizmus jegyében a műben minden visszataszító, az emberi test esztétikusságát annak buja örömei céljába állítása váltja fel, a szépséget nem csúnyaság, hanem „bemocskolt szépség” helyettesíti. A mitológiai idő állandó jelene a XIX. század végének – XX. század elejének jelenévé értékelődik át, az idő mitologikus körforgása pedig minden példaadó tett sekélyes utánzásával, ismétlődésével valósul meg. Az idő deszakralizálódik, a körforgás szörnyű mechanikussággá alakul, s az értelmetlen keringés metafizikai unalmat eredményez.

Mégis: hősök és tetteik, tér és idő úgy valósulnak meg Szologub regényében, mintha valamely mítosz részei lennének, tehát a szologubi újmítosz „kvázimítosz” jellege bizonyosnak látszik. Ugyanakkor a mitológiai és a mitológiaiként felhasznált irodalmi reminiscenciák, valamint a mítoszok poétikai jellemzőinek alkalmazása Szologub regényének újmítoszában nem maradnak meg a szecessziós regényekre jellemző dekoráció vagy stilizáció szintjén, hanem egy, az univerzalitás igényével fellépő világnézet fontos részévé válnak.

A szologubi világban a köznapiság és a középszerűség mitikussá tételével az eredeti mítoszok bizonyos elemei önmaguk groteszk ellentétébe fordulnak, amiért is a szologubi „kvázimítosz”-t célszerűbb talán az „antimítosz” terminussal illetni. Az „antimítosz” lényege abban írható le, hogy a mitologikus gondolkodás jellemzői tapasztalhatók és a mítoszok poétikai jegyei megragadhatók ugyan benne, tehát minden olyan, mintha mítosz lenne („kvázimítosz”), mégsem tölti be a mítosz funkcióját: modellálja ugyan a világot, de csak groteszk

formában. Így például az „antimítosz” nem káoszból teremt rendet, hanem a rendet rombolja káosszá, megváltás helyett kárhozatra ítélt, örök élet helyett halált ígér. Az „antimítosz” azonban nem tévesztendő össze a mitológiákból ismert eszkatologikus mítoszokkal, bár némi hasonlóságot mutat azokkal. Irányultságát tekintve ugyanis az eszkatologikus mítosz is a rombolás felé mutat, ám az a bekövetkezett katasztrófa után a jövőben, de valamiként mégis a kezdeti időben, valamely időn kívüli, végső harmóniát ígér: a keresztény mitológiában például Krisztus halála után Krisztus második eljövételét. Ehhez hasonló irányultság az „antimítosz”-ban is fellelhető, de – kifejezve az ember és a világ létezésének értelmetlenségét – a világ végső állapotát a *semmiben* határozza meg. Ez a metafizikai kiüresedettség fejeződik ki például a megváltás nélküli megváltó (Vologyin) groteszk alakjában, vagy abban a minden problémát függőben hagyó, a történetet lezáratlanul félbeszakító befejezésben, amellyel Szologub „antimítosza” zárul: nincs vége a történetnek, de nem is következik utána semmi. Az „antimítosz” metafizikai semmije akkor következik be, amikor a látszólag mítikus minták alapján tevékenykedő közösség életéből minden szellemi és szakrális eltűnik, s csak az anyagi, az alacsony rendű démoni erők uralma marad. A világ végérvényesen a buta és vak anyagiságnak, a hétköznapi élet banalitásának fogságába kerül.

S mert az eredeti mítoszok minden eleme a közönségességig degradálódik, úgy véljük, a szologubi újmítosz a közönségességről szóló, a közönségességnek a sekélyes hétköznapi létből keletkezését elbeszélő eredet- és kozmogóniai „antimítosz”-ként értelmezendő. A közönségességről szóló „antimítosz”-ban a közönségesség vallásának közönséges áldozópapja közönséges áldozatot mutat be a közönségességnek mint istenségnek, hogy e közönséges rítussal biztosítsa a közönségesség halhatatlanságát és örökkévalóságát.

III. A TEREMTŐ AKARAT DÉMONIZMUSA – LEGENDA SZÜLETIK

1. A trilógia szerkezete – Az álom mint szervező elv

A *Legenda születik*¹ című regénytrilógiára Szologub művészetének vizsgálatakor még annyi figyelmet sem fordított a szovjet irodalomtörténet-írás, mint *A kis ördögre*. A trilógiát koncepciójában elhibázottnak, szerkesztetlennek, aránytalannak mutatták be, s nem tartották másnak, mint a pejoratív értelemben használt dekadens, kifecamodott ízlés, a fülledt erotika tárházának, melyből hiányzik vagy hamisan van meg benne a valóságábrázolás².

Elítélő szellemben ír a műről Sargina Ludmilla³ is, annak ellenére, hogy a magyarországi szlavisztikában Imre László Brjusov-kismonográfiája⁴ óta Szologubról kedvezőbb kép alakult ki. Igaz, még Imre László is szükségesnek tartja megjegyezni, hogy a *Tüzes angyalhoz* vagy az *Ezüst galambhoz* hasonlóan a *Legenda születik* című trilógiában is „a kifejező forma van túlsúlyban az egységbe rendező forma rovására”⁵. A nyugati szakirodalomban szintén fölbukkan az a vélemény, miszerint a regény kompozíciója nem egységes: J. Holthusen, aki egyébként a trilógiát a szimbolista regény fejlődésének végső állomásaként tartja számon⁶, a *Legenda születik* németországi kiadásának előszavában a mű kompozíciójának töréseiről és disszonanciájáról ír⁷.

Nehéz azonban elképzelni, hogy az orosz szimbolista prózára jellemző superkonstruáltság ellenében e próza egyik legjellegzetesebb képviselője, aki – mint láttuk – korábbi műveit a legapróbb részletekre kiterjedően *megszerkesztette*, egy összegzésnek, szintézisnek szánt regényfolyamban elhanyagolta volna a komponáltságot. Valóban a megszerkesztetlenség látszatát keltheti például az, amire a már említett kritikai munkák utalnak, hogy tudniillik a regény témája és stílusa a végletekig eklektikus. Összekeveredik benne a XX. század eleji oroszországi társadalmi–politikai élet tipizált ábrázolása az álomvilággal, a középkori legendák és kalandregények általánosított és stilizált világa az utópiák világával. Stílusára jellemzőek a szándékoltan naív realista leírások és az ugyancsak szándékoltan naív „vadromantikus” leírások mellett a szecesszió jellegzetes képalkotásai is. O. Ronen például a regény nyelvezetének három alapvető rétegét különbözteti meg: a publicisztikai kliséknek, a kalandregények általánosított fogásainak és a jellegzetesen szologubi szimbolista képalkotásnak rétegeit⁸.

Ugyancsak a megszerkesztetlenség látszatát keltheti, hogy a trilógia számokkal elválasztott fejezetei, illetőleg a fejezeteken belül elkülönített kis részek gyakran látszólag minden átmenet, logika vagy törvényszerűség nélkül változtatják egymást, rendszertelenül „ugrálva” térben és időben egyik szereplőről vagy eseményről a másikra. Ezáltal a mű szerkezete az első pillantásra laza szálakkal összevarrott, apró színes darabokból álló szövetre emlékeztet. Arány-

talannak tetszhet a mű szerkezete abból adódóan is, hogy két, viszonylag rövid regény közé ékelődik be az Ortruda királynő uralkodását hosszasan ábrázoló második rész.

Ugyanakkor Jevgenyij Zamjatyin, a Szologub-trilógia talán első igazi értője és méltatója a nagy író-elődről írott esszéjében⁹ éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Legenda születik* szintézisteremtő mű, amennyiben különféle területeket integrál, s konstruktív eszközként a groteszket használja.

Szintézisteremtő a mű abban az értelemben is, hogy a Szologubra jellemző, gazdag, idegen művekből, legendákból, mítoszokból vett idézeteken kívül a trilógia számos „önidézet”-et tartalmaz. A *Legenda születik* ilymódon azt a benyomást kelti, mintha szerzője ebbe a műbe akarta volna sűríteni az általa addig írottakat. Így lehetséges, hogy a regény álom-motívuma a *Tyjazsolije szni* (*Nehéz álmok*) világát idézi, a Trirodov–Jelizaveta kapcsolatban sok az azonos mozzanat a Login–Anna Jermolina vagy a Szasa–Ludmilla kapcsolatokéival, a halálkultusz Szologub korai lírájának és elbeszéléseinek fontos eleme, a Maircsillag utópikus világa egy egész versciklus „átemelése” a regénybe stb.

S végül szintézisteremtési törekvésre utal a három résznek a hegeli és/vagy szolovjovi triád szerinti egymásutánisága: a tézis a *Vércseppek* (*Kapli kroví*) oroszországi viszonyainak bemutatása, az antitézis az *Ortruda királynő* (*Koroljova Ortruda*) már fantasztikusnak mondható szigetországa, és a szintézis a *Füst és hamu* (*Dim i pepel*) című részben az előző két rész eseményeinek és szereplőinek egyesítése, melynek során mind gyakrabban váltakozik az első rész színhelye (Oroszország) a második rész színhelyével (Földközi-tengeri Szigetek), egyre több szállal kapcsolódnak össze a helyszínek és a szereplők a reáliák szintjén, s végül az első rész főhőse, Trirodov a második rész helyszínének királya lesz. Másfelől az első rész durva földi valóságával (tézis) a második rész stilizált legendákból szőtt álomvilága (antitézis) áll szemben; ez az álomvilág azonban eleve pusztulásra ítéltetett, s az eljövendő harmónia lehetőségét a harmadik rész záróakkordja, Trirodovnak I.Georgijjá koronázása (szintézis) jelentheti. Talán éppen a szintézis megteremtésének e lehetősége alapján jutott A. Fild¹⁰ arra a következtetésre, hogy a *Legenda születik* a Szologub művészetében addig ismeretlen optimista álláspontot tükrözi.

A *Legenda születik* kompozíciójával, e kompozíció jelentőségével kapcsolatban a leginkább helytállóan Szilárd Léna véleményét tartjuk. Szilárd Léna meggyőzően bizonyítja, hogy a *Legenda születik* szerkezete Csehov ún. *kis trilógiájának* kompozicionális sajátosságai alapján épül fel. A csehovi „izomorfizmus-elv” (Szilárd Léna terminológiája), azaz a „különböző jelentésterekben, különböző síkokon megjelenített egységes lényeg variativitásának és transzformizmusának elve”¹¹ valósul meg a Szologub-trilógia szerkesztésében is, amennyiben a mű „két élesen elkülönült kronotopozát: Szkorodozs vidéki orosz várost és a Földközi-tengeri Szigetek Királyságát számos nyílt, keresztezett és egymásra tükrözött megfelelés kapcsolja össze”¹². Ez a szerkesztési mód azonban nem teljesen új Szologub művészetében. Már *A kis ördögben* is ezt a

szerkezeti felépítést figyelhettük meg. (Ld. a jelen munka *Szerkesztés és stílus* című fejezetét.) A Peredonov–Varvara képviselte szál a kisvárosi életforma posványosságára utal, ennek a trilógiában a *Vércseppek* című rész felel meg a provinciális városka életének bemutatásával. A *kis ördög* másik vonulatának, a Szasa–Ludmilla teremtetten „fiktív” világnak a *Legenda születikben* a Jelizaveta álmodta *Ortruda királynő* című rész a kompozicionális párja. S végül *A kis ördögben* a Szasa–Ludmilla szál mind gyakrabban fonódik össze a Peredonov–Varvara szállal, egyre inkább elveszti másságát, egyre inkább hasonlítani kezd a posványos kisvárosi életvitelre, mígnem maga is azzá válik – mint láttuk, valamilyen „fáziseltolódással” ismételve meg a már ismert jelenségeket. Hasonlóval találkozhatunk a trilógiában is: az *Ortruda királynő* álmvilága egyre inkább a *Vércseppek* világára kezd hasonlítani, s a *Füst és hamu* részben egyre gyakrabban váltogatják egymást a két helyszínen játszódó események, egyre több szállal fűződnek egymáshoz, hogy a regény végén Trirodov királlyá koronázására teljesen összekapcsolja a két előző részt. A Csehovtól induló szerkesztési elv az elbeszélői pozíció relativizálódásához vezet, amely Szologub regényében – hasonlóan ahhoz, amit *A kis ördögben* már láttunk – a stílusokkal, töredékekkel, szereplőkkel folytatott fölényes játék lesz. Ez a fölényes játék pedig ismét a szerzői magatartás voluntariztikusságára mutat: minden helyzet és szereplő saját öntörvényű alakulása, fejlődése, logikus menete helyett a szerző akaratának van kiszolgáltatva. Nem véletlen, hogy a *Legenda születikben* is arcok helyett álarcok, jellemek helyett megmerevedett klisék, élő emberek helyett holtak, állatok, tárgyak és bábok szerepelnek. A tudattalanból felbukkanó archetípusok és a különböző mitológiákból származó emberi magatartási típusok (katona, király, szerető, testvér) elsekélyesedett, groteszk formában ismétlődnek meg. A szerző akaratának kiszolgáltatott szereplők helyzetére jellemző, hogy Trirodov néhány alkalommal, Jelizavetával folytatott beszélgetései során, arra hívja fel a figyelmet, hogy mindketten csupán egy regény szereplői, s nem valódi hősök: „És mi ketten élő embereknek hisszük magunkat, pedig mi lehetne kétségesebb, mint a mi életünk, a mi életérzékelésünk? És lehet, hogy mi ketten egyáltalán nem élő emberek vagyunk, hanem csak egy regény szereplői, s e regény szerzője egyáltalán nem törődik az igazsághoz való hűséggel.”¹³ A szereplőknek önmagukról mint regényhősökről alkotott véleménye Szologub művébe feltehetőleg Cervantes *Don Quijoté*jának második kötetéből került, ahol Don Quijote és Sancho Panza, tudomást szerezve arról, hogy az olvasók számára az első kötetből ismert kalandjaik története könyvben megjelent, önmagukról mint regényhősökről kezdenek gondolkodni: a már lezajlott eseményeket úgy próbálják magyarázni, korrigálni, hogy kedvezőbb benyomást keltsenek az első kötetben foglaltaknál; másfelől a második kötet jelen és jövő idejű eseményeit – bár tudják, hogy a szerző önkényének kiszolgáltatottak – befolyásolni igyekeznek. Ezzel a *Don Quijoté*ban a keletkező mű ironikus megkérdőjelezése megy végbe. Szologub munkájában – mint majd a későbbiekben látni fogjuk – ennek is van jelentősége, ám a szereplők azon felismerésének, hogy ők csak

szereplők, elsődleges funkciója abban áll, hogy hangsúlyozza a mű konstruált-ságát, a szerzői fantázia teremtő voltát. Szologub kiemeli, hogy *nem* a valóság ábrázolásáról vagy tükrözéséről van szó, hanem szuverén szerzői világ teremtéséről. Ezt támasztja alá a regény második bekezdése: „Az események zavaros függőségében bármilyen kezdet véletlenszerű. De legjobb azzal kezdeni, ami a földi élmények közt is gyönyörű, vagy legalábbis szép és kellemes.” (I/3) Az elbeszélte történetnek ennyire szándékoltan fiktívvé tétele nem egyedülálló a szologubi művészetben, az idézett részen kívül hasonló céllal szerepel ez az eljárás a *Tyelo i dusa (Test és lélek)* című elbeszélése elején is. Igazán ebből a szempontból fontos és érthető a trilógia első két, oly sokszor idézett mondata: „Fogom a durva és szegényes élet egy darabját, és belőle édes legendát teremtek, hiszen költő vagyok. Merevedj meg bár halványan, hétköznapian a sötétségben, vagy tombolj fénylő tűzként, feletted, élet, én, a költő, létrehozom a magam teremtette legendát a varázslatosról és a gyönyörűről.” (I/3)

És mert teremtésről, művészi alkotásról van szó, a fikció azonnal a szépség fogalmával kapcsolódik össze. Mert a költő szándéka szerint szépet teremt. Hogy azonban ez a meggyőződése mennyire illuzórikus marad, hogy mennyire a jelenségvilághoz tartozó a szépség maga is, hogy – Schopenhauer kifejezésével élve – mennyire a Mája fátyla ez is, bizonyítja a regény szerkesztéséből adódó végtelen megfelelések és tükröződések sora. Szép ugyanis csak az lehet, amiről valamely relatíve „reális” világban a hősök álmodoznak. De mert az álmodott hősök realitásként élik meg a más által álmodott világot, számukra az eddig realitásnak vélt világ lesz álmovilág, és fordítva. S így tükröződnek a végtelenségig egymásban álmom és valóság, relatívvá változtatva ezzel minden átélt és elbeszélte dolgot, de még magát az elbeszélést is.

A trilógia három része közötti nyilvánvaló és rejtett összefüggések alapját az képezi, hogy az első és második rész kronotoposza a szembeötlő különbségek ellenére több hasonlóságot is mutat. Az első rész helyszíne egy orosz vidéki kisváros, Szkorodozs, az események időpontja a műbe bevont áldokumentumok tanúsága szerint 1905-re tehető. A második rész helyszíne már kevésbé pontosan határozható be: valahol a Földközi-tengeren, a Földközi-tengeri Szigetek Királyságában, leggyakrabban annak fővárosában, Palmában és egyik szigetén, Dragoneren játszódnak az események. A történések időpontja is nehezebben állapítható meg. A harmadik részben elbeszélte néhány esemény és összefüggés (pl. palmai politikusok meglátogatják Oroszországban Trirodovot) arra engednek következtetni, hogy a második rész ideje az első rész jelen idejével esik egybe. Ugyanakkor a második rész elképzelt királysága nyilvánvalóan őrzi a lovagi hagyományokat, s így az 1905-ös dátumhoz viszonyítva anakronisztikusan hatnak a középkori királyi vár titkos ajtóit, alagútjai vagy az államszervezeti felépítés. Eszerint az események tehát a múltba, a középkorba helyeződnek. A harmadik rész helyszíne váltakozva hol Oroszország, hol a Királyság, ideje pedig meghatározhatatlanul a jelen vagy a (közeli) jövő, vagy éppen a jelenből a jövőbe való átmenet. A trilógia zárlata mindenképpen az utópiák világa, a jövő

felé nyitott, lezáratlan. Hogy múlt, jelen és jövő, kezdet és vég mennyire meghatározhatatlan fogalmak a szologubi rendszerben, az elmondottakon kívül mutatja még az is, hogy a véletlenszerűnek feltüntetett regénykezdet után, még a mű *első* fejezetében befejezésről esik szó {”A világon mindennek vége szakad.”(I/7)}, miközben a mű eseménysorozatának vége véletlenszerű, esetleges.

A megfelelések és összefüggések rendszerében, szerteágazó szövevényében az egyik legfontosabb szervező erőt az álom jelenti. Az álom meghatározó szerepe a szimbolista művészetben vitathatatlan. Jean Cassou¹⁴ a szimbolizmus egyik legfőbb jellemzőjének véli az álmot, s eklatáns példaként Hodler híres képét, *Az Álom* címűt említi. Szologub művészetében az álom és az álmodozás több jelentéssel bíró fogalmak. A *Nehéz álmok* című regény hőse, Login számára az álom sors, büntetés, olyan állapot, mely állandóan a dolgok illuzórikusságára és rosszban gyökerezésére emlékeztet. A *kis ördögben* – mint láttuk – az álom vagy részeg önkívület, vagy – Ludmilla esetében groteszk utalásként Nietzsche apollóni kezdetére – olyan szépséget hazudó állapot, mely szorosán a démoniz-mushoz kapcsolódik. A *Szvet i tyenyi (Fény és árnyak)* című elbeszélésben az álom fogalmát az álmodozás (*mecsta*) helyettesíti, s mint ilyen, teremtő erejűvé válik, miközben maga az álmodozó tragikus sorsot él meg: az önmagának árnyékvilágot teremtő Szasa megőrül.

A *Legenda születik* álom-motívumaiban valószínűleg szerepet játszanak Freud álomfejtései, Nietzschének *A tragédia születésében* kifejtett apollóni kezdetről szóló elképzelése, Calderón *Az élet álom* című drámája és Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című munkája.

A trilógia szinte minden fontosabb szereplőjének van valamilyen álma: többüknek (mint pl. Jelizavetának) többféle álmát, sőt álomsorozatát mutatja be a szerző. Az álmok a trilógiában is több jelentést hordoznak. Van köztük olyan, amelyik a hétköznapi élet abszurditásainak „meghosszabítása” – ilyenek pl. az első részben Jelizaveta lázálmái, melyek a politikai élet zűrzavarát folytatják (I/54–58). Más álmoknak ezzel ellentétben éppen az a funkciójuk, hogy a hétköznapiságtól elszakítsák, s egy szebb, boldogabb világba röpítsék az álmodót. Az álom ebben a formájában a teremtő álmodozás, a művészi alkotótevékenység irányába mutat, s egyfelől a schopenhaueri szabad akarral, másfelől az utópiák világával hozható összefüggésbe. Ezek alapján a trilógia teljes második része és Trirodov holdutazása, valamint a Mair bolygóra tett kirándulás álomnak tekinthető. Ugyanakkor az alkotótevékenységgel való kapcsolat következtében az álom a szépség létrehozásának eszköze is. A harmadik típusú álom a regényben valamilyen eszméletlen vagy talán nirvána állapot elérésére irányul. Ennek egyik végpontja a dekadens fárdatság, ernyedtség: ilyen, látszólag ok nélküli fáradtságot érez Jelizaveta és Jelena a Trirodovnál tett első látogatás után; s a házból kiérve a két lány valóban álomra is szenderül. Ennek az álomnak egy másik fokozatát a tetszhalál állapota jelenti, amely azonban a regénybeli tetszhalállal kapcsolatos szituációk és főként a *Test és lélek* című elbeszélés

tanúsága szerint egyben az erősebb egyéniségű ember akaratának átvitelében is fontos szerepet játszik. A trilógiában két tetszhalottal is találkozhatunk: az egyikük, Dmitrij Matov a Trirodov alkalmazta titkos szernek köszönhetően lett tetszhalottá, sőt, a Trirodov asztalán álló prizmává, azaz tárgyá. A másikuk, Afra, Ortruda udvarhölgye, Filippo Meccio közreműködésével kerül tetszhalott állapotba. E két ember tetszhalálának egyéni életük szempontjából az az értelme, hogy a végleges haláltól megmeneküljenek. Tekintve, hogy a két tetszhalott a trilógia első, illetve második részében szerepelnek, ők is a két rész közötti misztikus megfelelések részévé válnak.

Az álom végül a halál szinonímája is lesz, mint ahogyan azt a második rész végén, Ortruda halálakor láthatjuk. Amennyiben azonban a halál Szologub rendszerében Schopenhauer nyomán a siralmas földi valóságból való menekvés egyik módja, az álom fogalmán keresztül az utópiával érintkezik. Ily módon az álom és a benne megnyilvánuló különféle jelentések egységes rendszert alkotnak. S mivel ez a rendszer a trilógia egyes részei közötti „titkos” megfelelések rendszerét is áthatja, talán nem tűnik túl merésznek az az állítás, hogy az álom a regény szerkezetének egyik legfontosabb tartóoszlopa.

Az összefüggések rendszerét az is bonyolítja, hogy a második rész az első rész szereplőinek, Jelizavetának és Trirodovnak az álma; az első rész – Jelizaveta és Szkorodozs – pedig a második rész szereplőjének, Ortrudának az álma. Jelizaveta az általa átélt valóságban akkor képzelel el illetve álmodja meg Ortruda királynőt, mikor a legvisszataszítóbb helyzetbe kerül. A 24. fejezetben két csavargó támad Jelizavetára. Jelizaveta előbb kétségbeesetten védekezik az erőszak ellen, de azután dekadens hősnőhöz illően gyönyörködni kezd meggyaláztatásában. A „csendes fiúk” találnak rá eszméletlen állapotban. Ennek az esetnek fáradalmait pihelve ötlük fel benne Ortruda királynő gyönyörű alakja. Jelizaveta számára csak egy pillanat az egész álom, Ortruda azonban ennyi idő alatt leélte az életét. Amikor haldoklik, akkor ébred fel rövid álmából Jelizaveta. Végző soron ennek a röpke álomnak, illetve Ortruda királynő életének története a trilógia második része.

Ortrudát és Jelizavetát több szál is összeköti, bizonyítva, hogy a két nő egymás alteregói, álmodott tükörképei. Mindkét nő ábrázolásakor előtérbe kerül rendkívüli szépségük: alakjuk Don Quijote álmával, Dulcineával azonosul. Ortruda–Dulcinea Don Quijoteja Tankred, aki miután paradox módon elnyerte az égi nőt, nem érte, hanem Dulcinea közönséges földi párjáért, egy *Aldonsa Joris* nevű tanítónőért rajong. Jelizaveta–Dulcinea Don Quijoteja Trirodov, aki szintén gyorsan elnyerte imádjait kezét, s az ő szemében a harmadik rész végére Jelizaveta egyre inkább Ortrudává válik.

Ortruda és Jelizaveta életfelfogása is hasonló. Mindketten panteisztikus elveket vallanak, életelemük a természet és a természetesség, s mindketten az élet intenzív élésének gyakorlatát követik. Kapcsolódnak az elemi erőkhöz: Jelizaveta a burjánzó erdőhöz, Ortruda a vihar korbácsolta tengerhez. Alakjuk, viselkedésük egyszerű, nem mesterkélt. Egyszerű chiton a kedvenc ruhájuk, s

kedvelik a meztelenséget. Mindketten átéli – Jelizaveta „valóságosan”, Ortruda „képzeletben” – a sérelmükre vad bujasággal elkövetett erőszakot, s mindketten felfedezik a gyalázat és fájdalom okozta szépséget. Ortruda az erkölcstelen életformában rejltó kéj keresésében arra a megállapításra jut, hogy minden nő legnagyobb boldogsága hetérának lenni. A két nő végtelen egymásban tükröződése úgy jöhet létre, hogy mindketten rájönnek: ők csupán egymás álmai, s álmoképből a maguk álmodta boldog valósággá akarnak lenni: „És Ortruda ismét arról ábrándozott, hogy csak álmodja a kegyetlenül szenvedő Ortrudát. Ábrándozott egy távoli, halvány, kedves tájról, ahol egy lassú folyó partján áll a háza. Ott él kedvese is. Kedvesek a barátai. Arról ábrándozott, hogy ő azon a távoli vidéken a boldog Jelizaveta, s hogy csak egy hosszú álmoképben látja Ortruda királynő magasra vivő, az elején örömteli, de aztán szomorú útját.” (II/182)

Ortrudát azonban nemcsak Jelizaveta álmodja, hanem Tankred is. Tankred, aki utazásai során Oroszországba is eljutott, az álomban orosz tájakon jár, s csak ott, orosz földön álmodja Ortrudát. E variáció szerint Tankred természetesen orosz férfi, amit alátámaszt Ortruda véleménye is, mely szerint Tankredot orosz földön járva elcserélték, azaz Tankred csak ál-Tankred. Másfelől Tankredot Aldonsa Joris is orosznak, mégpedig orosz forradalmárnak tartja, akit üldöz a rendőrség. Ha azonban Tankred oroszágát hangsúlyozzák a szereplők, egyben azt is állítják – s erről Ortruda beszél Tankrednak –, hogy ereiben ázsiai, mongol vér folyik, s innen ered árulásra és csalásra való hajlama. Ez a gondolatsor minden ironikus felhangjával együtt szinte teljesen egybeesik az Andrej Belij *Pétervár* című regényében Lippancsenko szájába adott mondattal: „Minden oroszban van mongol vér!”¹⁵

Attól, hogy Tankred csak álmodja Ortrudát, magának Tankrednak az alakja is áttetszővé, bizonytalaná, többértelművé válik. Alakját olyan, egymással ellentétes állításoknak kellene meghatározniuk, mint az, hogy Tankred orosz forradalmár, s hogy Tankred a vezetője annak a seregnek, amely a Szigeteken kitört lázadást kegyetlenül leveri. Tankred oroszágának hangsúlyozása, az, hogy ő mint orosz férfi álmodja Ortrudát, lehetővé teszi, hogy Trirodovval is azonosítsuk. Ez viszont már azt is jelenti, hogy az Ortruda királynő történetét elbeszélő második részt Szkorodozsban (első rész) nemcsak Jelizaveta, hanem Trirodov is álmodja. Ha azonban az *Ortruda királynő* Trirodov álma is, akkor Ortruda nemcsak Jelizaveta, hanem Trirodov hasonmásaként is felfogható. De ha Trirodov is ugyanúgy álmodja Ortrudát, mint Tankred, akkor ez újra a Trirodov–Tankred párhuzamot erősíti. A Trirodov–Jelizaveta–Tankred–Ortruda négyszögben annyi párhuzam, összefüggés, szerep található, hogy a négy figura gyakorlatilag végtelen számú szállal képes kapcsolódni az őket körbevevő világokkal, a trilógia három részének térbeli és időbeli végtelenségével. Másfelől az androgünitás elve miatt a négy hős olyan szorosan összetartozik, hogy egységes egésszé állnak össze, mintha ők négyen alkotnák a világmindenség közepét. Az ő egységük teszi lehetővé, hogy a trilógia egészében a végtelen

idő (múlt, jelen és jövő), valamint a végtelen tér szintén egységet alkosson. De e négy szereplő és álmaik révén érhető el az is, hogy az „álomvilág” és a „való világ” átjárhatóvá válik. Nemcsak arról a XX. századra irodalmi közhellyé vált megállapításról van szó, hogy az „élet álom”, „hogy az álmok becsapottja s játékszere agyunk”¹⁶. Nem is csupán a Calderón-műben is meglévő relativizmus demonstrálása Szologub célja:

„Merthogy azt kell látnom alva,
Hogy ébren is álmodom csak.
Mert álom a teljes élet,
Holmi álom álma csak.”¹⁷

Szologubnál – túl azon, hogy egyik szereplő a másikat álmodja, az utóbbi pedig az előbbit – a „valós” szereplők és az „álomképek” találkozhatnak is egymással. A regény harmadik része éppen erre a furcsaságra épül: a Trirodov és Jelizaveta álmodta Ortrudáról Trirodov olvas az újságokban, azután pedig ott lesz király, ahol előtte az álomképe királynő volt. Az Egyesült Szigetekről arra a vidékre indul küldöttség, amelyet Ortruda álmodott magának. A harmadik rész eseményei ezen túlmenően olyan gyorsan, minden átmenet nélkül váltanak egyik helyszínről a másikra, egyik időből a másikba, „álomból” a „valóságba”, hogy az idők és helyszínek, „álom” és „valóság” elveszítik jelentőségüket. Bármilyen bárhol bármikor bárhogyan megtörténhet. Az álommal és valósággal, helyszínnel és idővel folytatott játék a világ abszurdítására és a benne lévő groteszk megfelelésekre hívja fel a figyelmet. Ha a darabjaira hulló világot még valami összetartja, akkor az nem más, mint két, isteni szépséggel és hetéri vágyakkal rendelkező, egymást álmodó nő. A szolovjovi filozófia „Örök Asszonyisága”, a világot a feldarabolódástól megmentő „Isteni Bölcsesség” vagy „Szófia-elv” groteszk megvalósulása tapasztalható ebben. Ám ez a Szófia nem a világegyetemet, hanem a Szologub-trilógia ironikus, parodisztikus és groteszk elemekkel átszótt, „teremtődő” világát tartja össze.

A világ szétesőben levése formailag a regény látszólagos szétdaraboltságában, az egymáshoz nem tartozó apró jelenetek sokaságának egymásutániségében mutatkozik meg. A világot (még) összetartó „Szófia-elv” pedig az álom konstrukciós szerepében, s az álom révén a bonyolult összefüggések alkotta superkonstrukcióban fejeződik ki.

2. Tézis: a „jelen” – a társadalmi–történelmi viszonyok „valósága”

A *Legenda születik* című trológiának – akárcsak *A kis ördögnek* – keretét a XIX. század végének – XX. század elejének társadalmi–történelmi valósága, az abból elvonatkoztatott írói fikció szolgáltatja. A *Legenda születik*ben sem arról van szó – sőt, még kevésbé arról, mint *A kis ördögben* –, hogy Szologub realista vagy naturalista eszközökkel írta volna meg regényét, csupán arról, hogy a századforduló bel- és külpolitikai eseményeinek ismeretében olyan tipizált helyzeteket teremtett művében, melyekből ugyan visszakövetkeztethetők az alapjukul szolgáló korabeli események, de amelyek a műben általános érvényűekké válnak. Másfelől, nem maguk a konkrét történelmi szituációban lezajlott események a lényegesek Szologub számára, nem is azok tipikusságának bemutatása a cél, hanem inkább az, hogy a megtörtént események regénybe emelésével és bizonyos „eredeti” (mitikus vagy művészeti) mintáikkal való párhuzamba állításuk révén bemutathatóvá váljon, hogy a nagy történelmi körforgásban az „eredeti” minták miként ismétlődnek meg és sekélyesednek el. Ahhoz pedig, hogy e párhuzamok megmutatkozzanak, fel kell térképeznünk a műben szereplő konkrét társadalmi–történelmi eseményeket is.

a) A belpolitikai helyzet

Az oroszországi belpolitikai helyzetből a legerőteljesebben az 1905-ös események, illetve az 1905. körüli társadalmi–politikai élet szerepelnek a regényben. Az oroszországi belpolitikai helyzet elsősorban a trológia első és harmadik részében mutatkozik meg. Az *Ortruda királynő* című részben a Földközi-tengeri Szigetek belpolitikai helyzetének ábrázolása módosításokkal az oroszországi hatalmi harcok leírását ismétli meg. A belpolitikai élet megjelenítése mindegyik részben szatirikus eszközökkel történik.

A regényben a századforduló Oroszországának sokszínű politikai palettájáról szinte valamennyi szín szerepel a szélsőjobboldali törekvésektől a szélsőbalos terrorakciókig. Az egyes politikai erőket olyan jellegzetes figurák képviselik, amilyenek nagy számban fordulhattak elő a korabeli Oroszországban is.

A regény első részének főszereplői, Trirodov és Jelizaveta előbb a baloldali erőkkel kerülnek kapcsolatba. Jelizaveta baráti köre félig legálisan ténykedő szocialistákból áll. Ilyen pl. Scsemilov, „az öntudatos munkás és orosz szociáldemokrata” (I/42), akinek az orosz munkásokért fáj a szíve (vö.: *scsemity* – összeszorít; *scsemit szerdce* – sajog a szíve). Scsemilov barátja, a szűkszavú Kirill annak a forradalmár rétegnek a képviselője, amely az eszméihez a végsőkig, fanatikusan ragaszkodik, de ezekért az eszmékért már meg is szenvedett. Kirill egyfelől az 1860-as évek forradalmi demokratáinak örököse, másfelől neve révén Dosztojevszkij Kirillovjának „leszármazottja”. Nem véletlen, hogy

éppen ő az eszme áldozata a műben – igaz, ő nem lesz öngyilkos, mint Kirillov –, s ő is ugyanúgy pusztá anyaggá, játékszerré válik a forradalmárok kezében, mint dosztojevszkiji elődje: „maga Kirill pedig anyagnak tűnt, olyan tömegembernek, akinek a hangulatát feltétlenül a politikai pillanat érdekében használják fel” (I/49). Scsemilov és Kirill nem rendelkeznek egyéni érdekekkel, minden lépésüket pártérdek és szigorú pártfegyelem határozza meg, aminek következtében egyéniségük eltűnik. Pártjuk, s így önmaguk céljául a termelőeszközök közös tulajdonba vételét, tehát alapvetően gazdasági jellegű célt jelölnek meg. E cél elérése érdekében azonban machiavellista nézeteket vallva minden eszközt felhasználhatónak tartanak. Így válik lehetségessé vagy az egyéni terrorcselekmény vagy a fegyveres felkelés, melyek között lényegi különbséget nem lát Szologub, tekintve, hogy mindkettő erőszak, s mindkettő vég nélküli öldökléshez vezet. A századelő orosz történelme nem szűkölködött a tulajdonviszonyok megváltoztatása érdekében használt e kétfajta eszköz egyikében sem. Az 1902-ben Csernov vezetésével megalakult *eszer párt* az 1870-es években működő „Népakarat”-hoz, valamint a „Föld és Szabadság”-hoz hasonlóan a terrorcselekményeket tűzte ki feladatául. A terrorcselekményeknek olyan nevezetesebb példái említhetők, mint Vera Zaszulics 1878-ban elkövetett merénylete Trepov tábornok ellen, Sztjepnyak merénylete Mezenecv ellen, II. Sándor meggyilkolása, s aztán a századelőn Pleve, s végül Sztolipin meggyilkolása 1911-ben. Valamely (politikai) eszme megvalósítása érdekében hajtott (hajtatott) végre gyilkosságot Nyecsajev is, Pjotr Verhovenszkij prototípusa. Nem véletlen tehát Szologub regényében a forradalmárokkal kapcsolatban az *Ördögök*-re tett utalás. S bár a *Vércseppek*ben a terrorcselekménynek vagy politikai gyilkosságnak csak a lehetősége van meg, a második részben politikai megfontolások és magánéleti indokok vezetnek arra, hogy Ortruda megbízza Asztolfot, Klara királyné és Tankred pedig egy bérgyilkost, hogy Margarita Kamait megöljék. A Scsemilov képviselte álláspontnak ironikus, sőt groteszk megvalósulása a második részben az a lehetőség, hogy Tankred, a Szigeteken kitört forradalom leverője, a német herceg egyben orosz emigráns forradalmár. Ez az eshetőség, annak következtében, hogy Tankred a Szigeteken lakva, bizonyos mértékig – láthatjuk majd – angol, arra tett ironikus célzásként is értelmezhető, hogy a századelő forradalmi eszméinek kialakításában döntő szerepet játszó OSZDMP (Leninnel az élen) Londonban tartotta kongresszusait (1903; 1905).

A terrorakcióknak, politikai gyilkosságoknak gyakorisága eredményezte, hogy a terrorista vagy a fanatikus forradalmár a századeleji irodalmi művek központi figurája. Így töltheti be Andrej Belij *Pétervár* című regényében Dudkin azt a fontos szerepet, hogy ő lesz a bomba átadásával az apagyilkosságra és a világméretű pusztításra tett kísérlet elindítója. A fanatikus forradalmár alakjával kapcsolatban merül fel a kettősügynökök és provokátorok figurája is. Szologub regényében a forradalmi akciókban provokátorok is részt vesznek (I/130), Belij pedig Lippansenko alakjában a hírhedt *eszer* kettős ügynököt, Azefet örökítette meg.

A forradalmi megmozdulásoknak másik oldalát is megmutatja Szologub a trilógiában. A *Vércseppek* című részben a sorsukkal jogosan elégedetlen kisemberek nagygyűlésének lehetünk tanúi. A jobbára békés emberekből álló fegyvertelen tömeget a hatalom védelmére kirendelt kozákok kegyetlenül szétverik, s a rajtaütésnek több halálos áldozata is van. A békés demonstráció brutális szétverése nagyon is egyértelmű utalás az 1905. január 9-i véres eseményekre. Ennek a gyűlésnek a szétverése azonban a regényben szimbolikus jelentést kap, tekintve, hogy az erdőben megjelenő kozákok semmiben sem különböznek azoktól a kozákoktól, akik az előző, 13. fejezet végén a Trirodov és Kirsza hívó szavára megjelent holtak között vágattak el. A lázálomszerű látomás egyrészt kifejezi azt a döbbenetet, amelyet a Gapon pópa vezette felvonulás résztvevőinek lemészárlása jelenthetett, másrészt összeköti az álmot és a valóságot, s ezzel ez az esemény is reális és irreális lesz egyszerre. Az álom és látomás révén ennek az eseménynek tematikai párja a trilógia második részében a Filippo Meccio vezette fegyveres felkelés. De a 14. fejezetben lezajló erdőtűz következtében ennek az eseménysornak ugyancsak párhuzamos eseménye lesz a vulkán kitörése, Dragoner sziget pusztulása.

Az erdőben lezajlott események bizonyítják, hogy Jelizaveta (és Trirodov) nem véletlenül rokonszenvezett az elégedetlen tömeggel. Jelizaveta éppen ezen a gyűlésen készül beszédet mondani a kisemberek védelmében, próbál szót emelni túrhetetlen helyzetük ellen. Igaz, ebbe a körbe Scsemilov révén kerül, hiszen Scsemilov elvtársának tartja, de Jelizavetában nyoma sincs az erőszakra való hajlamnak. Jelizaveta helyzete mégis kétes, mert a Scsemilovhoz fűződő kapcsolata szembeállítja apjával, aki a *kadet párt* híve. Az 1902-ben Pjotr Sztruve vezetésével, jórészt ún. „legális marxista” értelmiségiekből megalakult Felszabadulás Szövetség, majd a Miljukov professzor által létrehozott *kadet párt* a forradalmisággal szemben az alkotmányos demokráciát tűzte ki céljául. A *kadet párt* a liberális földbirtokosokat és a polgári értelmiségi elitet fogta egybe, s ennek megfelelően Szologub regényében Ramejev, a vidéki földbirtokos és értelmiségi az alkotmányosságot és a polgári szabadságjogokat hirdeti. Ebből a szemszögből Jelizaveta Ramejeva részvétele a szociáldemokraták szervezte gyűlésen a vidéki úrikisasszony szeszélyének, a tiltott eszmékkal való izgalmas kokettálásnak tűnik. Erre a furcsa helyzetre akkor derül igazán fény, amikor a második részben Ortruda királynő, Jelizaveta hasonmása, hozzá hasonlóan elmegy egy demonstrációra. Ez végső soron azt jelenti, hogy Ortruda önmaga ellen tüntet, tekintve, hogy a tüntetés célja annak az államrendnek megszüntetése, melynek csúcsán ő maga áll. Ekképpen Ortruda megvalósítani látszik annak a két, egymást kizáró elvnek az egységét, amelyről az első részben Scsemilov beszél a közte és Pjotr Matov között lévő különbségről: „Az ő érdekük (...) piramist formálni az emberekből; a mi érdekünk ugyanezt a piramist egyenletes rétegben szétteríteni a földön.” (I/48) Ugyancsak e kettősségre utal, hogy Ortruda királynő szimpatizál Filippo Meccioval, a forradalmárral és köztársaságpártival. Ebben a viszonyban azonban van még egy furcsaság: Filip-

po Meccio a forradalom leverése után fokozatosan a szindikalizmus felé tolódik el. Meccio szindikalistává válása azt jelenti, hogy nézeteiben közel kerül Ramejevhez, hiszen a *kadet párt* magját a „legális marxisták” (Sztruve és köre) alkották, ők pedig a marxizmust gazdasági elméletnek tekintve, nem álltak messze a szindikalizmustól. Ez a tény arra mutat, hogy az egymást kizárni látszó ellentétes politikai irányzatok közti távolság átjárható.

A forradalmárokkal ellentétes oldalon a regényben a konzervatív jobboldal képviselői találhatók. Közöttük ott vannak a magas rangú állami tisztviselőktől a kishivatalnokokon át a politikai kalandorokig minden réteg jellegzetes figurái. A konzervatív jobboldal rétegződése ellenére többé-kevésbé közös ideológiai alapon áll: még a XIX. század elején az Uvarov által meghirdetett ún. „hivatalos népiesség” elsekélyesedett formájának hirdetői. Mindannyian az önkényuralom támogatói, mindannyian a hamis dogmákba merevült ál-vallás hívei, és valamennyien a nacionalizmus frázispufoztatói. Vonatkozik ez mind az oroszországi, mint a szigetebéli konzervatívokra egyaránt. A két ország jobboldali konzervatívjai között annyi a különbség, hogy Oroszországban a pravoszlávia, a Szigeteken a katolicizmus az uralkodó vallás, valamint Oroszországban az orosz, a Szigeteken a helyi nép nacionalizmusa érvényesül. Ez egyben persze a jobboldali konzervativizmus abszurdítására is rávilágít, hiszen a Szigetek lakóinak nemzetisége eldönthetetlen, így tehát lehetetlen megmondani, miféle nacionalizmust képviselhetnek. Ezzel Szologub mintegy az általános értelemben vett, bármely nemzetnél jelentkező nacionalizmus meglétére hívja fel a figyelmet.

A *Vércseppek* című részben a legmagasabb állami tisztviselő, akivel találkozunk, *A kis ördög* főszereplője, Peredonov, akit sem elmezavara, sem az elkövetett gyilkosság nem akadályozott meg abban, hogy főkormányzó legyen. Azzal, hogy a ranglétrán magasabb fokra lépett, eldőlt számára az előző regényben még meglévő, az ellenzékiesség és az uralkodó iránti hűség közötti dilemma: egyértelműen az utóbbit választotta, s ennek szellemében is viselkedik. A magasabb rang nem szakította őt el az iskolától, s így fordulhat elő, hogy ő lesz a vezetője annak a merev hivatalnokokból álló bizottságnak, mely bezárásra ítéli Trirodov szabadelvű iskoláját. Peredonov alakjával a műbe bekerült a korábbi műből már ismert kisszerű karrierizmus, s a karrierhez szükséges minden eszköz: a pletyka, a feljelentés, a ravaszkodás, a hazudozás. Ennek a kisszerű karrierizmusnak elemei szövik át az *Ortruda királynő* című részt is. Tekintve azonban, hogy a kisszerű karrierizmus ott az államgépezet legfelsőbb köreiben mutatkozik meg, erőteljesebbek lesznek a következményei is, mint az első részben. Az első részben a karrierizmus közvetlen eredménye, hogy Trirodov iskoláját rendeletileg bezáratják, amire de facto nem kerül sor, mert Trirodov a körülményekhez tökéletesen alkalmazkodva, protekció révén visszavonhatja a rendeletet. A Szigeteken a karrierizmus eredménye például Dragoner sziget lakóinak halála. Mert ha a tudósok valóban a vulkán kitörésének lehetőségét vizsgálták volna, s mérlegelték volna a kitörés következményeit, nem pedig

karrierjüket alakították volna, akkor az Ortruda által már késve megkezdett kitelepítés még sikerrel járhatott volna. Másrészt a karrierizmus – elsősorban Tankred és Victor Lorena karrierizmusa – segítette trónra a Szigeteken idegen Trirodovot a *Füst és hamu* című részben. Ahhoz, hogy Trirodov esélytelenül, sőt, nevetségesen naív módon benyújtott pályázata végül az egyetlen reális alternatíva maradt, kellett az abszurdnak ábrázolt XX. századi politikai gépezet működése. Különböző érdekek ütköztetése, karrierok fellendülése és hanyatlása, a sajtó hatalmi pozíciója mind azt bizonyítják, hogy a „magas politikában” a legképtelenebbnek tűnő lehetőség is válhat valódi politikai tényezővé. Ennek az abszurd helyzetnek pontos képét mutatja Victor Lorena azzal, hogy a képmutatások világában ő egy alkalommal nem kezd új szerepjátzásba, s éppen e ravaszkodás nélküliség bizonyul a legfőbb ravaszvágnak.

A harmadik részben Filippo Meccio fogalmazza meg, hogy a politikában nincs semmi képtelenség, minden dolog jó lehet még valamire (III/72). Ezzel azt fejezi ki, hogy a Szigetek politikai életében (és általában a politikában) minden lehetséges. De ugyanez fejeződik ki Tyeljatnyikov márkai szavaiban Oroszország vonatkozásában is: „Oroszországban minden lehetséges.” (III/132), s ez nemcsak azért érdekes, mert a két ország újabb szállal fűződik össze, hanem azért is, mert az Oroszország abszurdításáról a XIX. századi orosz szellemi életben kialakult nézet (gondoljunk pl. Tyutsev híres négy sorosára) így mintegy világméretű abszurditássá válik. S aki a képmutatások útvesztőiben nem ismeri ki magát, az azonnal elveszett. Tankred a harmadik rész végére nemcsak a menekülést jelenthető titkos alagút kódját nem ismeri, nemcsak ebbe a titkos tudásba nincs beavatva, de nincs beavatva a XX. századi bonyolult politikai mechanizmusba sem. Tankred, mint egy valódi dekadens hős, aki nem találja az élet útvesztőiből a kiutat, mint valami modern Theseus, aki elvesztette Ariadne fonálát¹⁸, úgy belebonyolódott az őt körülvevő viszonyokba, hogy halálos ellenségében legjobb barátját véli látni. Így állnak bosszút rajta a körülmények, így áll bosszút rajta halott lányáért Kamai gróf, aki mint egy új Júdás, vezeti a Tankred letartóztatására kiküldött kis csapatot. Ez az árulás „rímel rá” a szintén a harmadik részben, de Oroszországban szereplő Pocelujcsikov névre (*poceluj* – csók). Pocelujcsikov az egyike azoknak, akik a kolostor templomából a csodatévő ikont elloppják.

A karrierizmussal kapcsolatban meg kell még jegyeznünk, hogy a regény összes szereplői közül a leglátványosabb és leggyorsabb karriert Trirodov futotta be: orosz vidéki kisvárosi vegyészből és költőből egy európai nagyhatalom királyává lépett elő. Trirodov alakjának groteszk kettőssége nyilvánul meg abban, hogy a regény végére karrierjének értékelése attól függően változik, honnan szemléljük az eseményeket. Oroszország felől nézve Trirodov kétes hírű emigráns, hazaáruló, akit a börtöntől csak fantasztikus szökése ment meg. A Szigeteken viszont Trirodov nemcsak király, hanem megváltó is. Oroszországban házát tűzvész emészti fel, s minden elpusztul, amit teremtett; a Szigeteken ugyanebben az időben rá vár a feladat, hogy az országot újjáépítse. Oroszor-

szágban életpályája véget ért, a Szigeteken egy új kezdődik. Kezdet és vég, élet és halál, keletkezés és pusztulás, fent és lent így sűrűsödnek bele egyetlen pillanatba, Trirodov királyvá választásának pillanatába. A karrier Trirodovot így egyfelől a kisszerű hétköznapi élettel kapcsolja össze, másfelől a nietzschei „hatalom akarása”-n keresztül a felsőbbrendű ember eszméjével. Akármelyik oldalról is közelítsük meg azonban Trirodov alakját, mindkétfelől démonikusnak fog bizonyulni. Ha a hétköznapi élet felől vizsgáljuk, olyan figurákkal kerül kapcsolatba, akik nem emberek, hanem holtak, állatok vagy tárgyak. Ezek között van olyan, akivel szembenáll, de akad olyan is, aki segíti. Holtakkal van körbevéve a házában, de holtak veszik körül Tyeljatnyikov bálján is. Tyeljatnyikovról is nehéz eldönteni, valóban 160 éves-e és él-e még, vagy esetleg meghalt már egyszer, s csak a többi holttal tér újra vissza, hogy megint elpusztuljon, s csak egy marék homok maradjon belőle. A neve ráadásul állatra utal: a *tyeljonok* (borjú) szóból származtatható. Ugyancsak állatot takarnak a következő, embernek látszó egyedek nevei is: Krolikova a *krolik* (nyúl) szóból, Zserbenyev a *zserebjonok* (csikó) szóból, Voronok a *vorona* (varjú) szóból, Muralov a *muraska* (hangya) szóból. Nem állatnevet takar ugyan Dulebov neve, de róla többször is megtudjuk, hogy macskaszerű. A Trirodovhoz házkutatásra érkezett rendőröket pedig maga Trirodov változtatja óriási poloskákká. A jelenetet annyira következetesen bontja ki Szologub, hogy a szituáció Kafka olyan elbeszéléseit idézi, mint *Az átváltozás*, *Az odu* vagy a *Josephine, az énekesnő*: „Négykézlábra álltak. Elnémultak. Úgy tűnt nekik, hogy hatalmas poloskákká változtak. Kezükön-lábukon gyorsan leszaladtak a lépcsőn, végig az udvaron, az úton. A félhomályban csak találomra keresgélve az utat, futottak a város felé az óriási egyenruhába bújtatott poloskák.” (III/170)

Tárggyá, dologgá, anyaggá válnak neveik alapján az alábbi szereplők: Sabalov – *sabala* (fatuskó); Szvetyilovics – *szvetyilo* (égitest); Lunyicin – *luna* (hold); Krovlin – *krov'* (vér); Zakraszín – *kraszka* (festék); Poltyinyin – *poltyinnyik* (félrubeles); Szyeblev – *sztyeblo* (nyél); a név nélküli postamester pedig a postaládával azonosul.

Ha azonban Trirodovot a hatalom akarása, végső soron tehát a felsőbbrendű ember felől akarjuk meghatározni, akkor is démonikus lesz, mert az akaratóval új világot teremtő felsőbbrendű ember orosz talajon a szolovjovi Istenemberrel szemben az Emberisten, az Antikrisztus szerepét tölti be. Az isteni szerepet felvállaló Trirodov szándékai elérésében mindig az egységes, szabad akaratra hivatkozik. Csak akarni kell valamit, s az megvalósul. Szabad akarattal az egész világ átalakítható Trirodov szerint. Schopenhauernek a szabad akaratról szóló tanát és Nietzschének a felsőbbrendű emberről vallott nézeteit magába ötvöző eszmerendszer azonban éppen azáltal, hogy az embert állítja Isten helyére, démonizmushoz vezet. Hiába teremt magának Trirodov saját bolygót (személyes kozmogónia), hiába száll a földre megváltóként, hiába próbál dönteni élet és halál kérdésében, mindezzel csak *utánozza* az isteni tetteket. Az utánzás, a dolgok újrajátszása – láthattuk már *A kis ördögben* is – deformálódásokhoz

vezet. S éppen ezekben az ál-megváltókban, ál-krisztusokban, ál-teremtőkben mutatkozik meg maga az ördög. Nem véletlenül nevezi az *Ördögök*ben a sánta Liza Ál-Dimitrijnek, Griska Otopjevnek az ördögi Sztavrogint.

Szologub regényének főhősét, Trirodovot is többször azonosíthatjuk ördögként vagy az ördögi világ szereplőjeként. Háza, a ház alatti alagút már a regény elején a poklot idézi, ahonnan ugyan van még visszatérés¹⁹, de ahol azért titokzatos, sőt veszélyes események zajlanak le. Az első rész végén Trirodovot a Davidov herceggel folytatott beszélgetés éles iróniája miatt maga az elbeszélő nevezi Sátánnak (I/299). De Trirodov maga is elismeri, hogy lelkében él a kétkedés ördöge, amitől ő maga is, s az általa szemlélt világ is megkettőződik: „Talán csak én hordok a testemben kettős lelket?, csak én egyesíték magamban két világot?” (I/300) – kérdezi Trirodov Davidovtól és önmagától. Trirodovot Jelizaveta is ördögiként értelmezi akarátán és tudtán kívül. Egy alkalommal (26. fejezet) arról ábrándozik, hogy testi vágyát a Kígyó fogja kielégíteni (Jelizaveta Éva néven is szerepel a műben!). De nem a Kígyó fog eljönni hozzá, hanem csak egy ember, aki egy piciny démon rabja. E gondolatsor után Ramejevénél megjelenik Trirodov, aki valóban Jelizaveta párja lesz, s akit a sárkánykígyó, a Nap kísér. Ebben a kontextusban Trirodov démonként vagy a démon megszállottjaként értelmeződik. Első feleségének Lilithként való megjelenése hatására is démonikus tulajdonságokat kap Trirodov. A zsidó hagyományok szerint ugyanis Lilith gyönyörű, de gonosz (éjszakai) nőnemű szellem, aki azért csábítja el akarata ellenére a férfiakat, hogy vele gyermekeket nemzzenek²⁰. A Talmud szerint Lilith Ahrimán anyja. Ebben az összefüggésben Trirodov a nőnemű démon szeretője, gyermekük pedig a démonikus vonásokat is hordozó Kirsa. Trirodovot ezen kívül többen is ördögnek nevezik a műben, igaz, az ő véleményük lehet hamis, hisz maguk is a hétköznapi szürke ördögöcskéi (vö.: I/102; I/284; III/158). S végül Trirodov is rendelkezik *A kis ördög* elemzésekor már említett, tradicionálisan a démoni figurákra jellemző néhány tulajdonsággal: álöltözetet hűz (I/129), maszkszerű arca van (I/160), ami színészhez (I/160) vagy mechanikusan mozgó bábuhoz (I/162) teszi hasonlatossá.

A kisszerű karrierizmus a regényben szoros kapcsolatban áll Oroszország, illetve a Szigetek hivatalos ideológiájával. A *Vércseppek* és a *Füst és hamu* című részekben ezt a hivatalos ideológiát éppen azok képviselik, akik a legélettelebb, leginkább elembertelenedett figurák. Szologub satirikus éllel mutatja be a hivatalos orosz egyházi körök hazug képmutatását. Igen jó példa erre a kolostor életének ábrázolása. A szerzetesek életvitelének ábrázolása a *Kaljazini kérelem* vagy a *Dekameron* stílusát idézi: a kolostorban mulatozás, részegeskedés, lakoma folyik, mintegy visszajára fordítva a szent életmódot. A szerzetesek kicsapongásának lesz az eredménye a csodatévő ikon elrablása is. Trirodov hiába figyelmezteti a kolostor főnökét a készülődő rablásra, a szűklátókörűség és az élvezetek hajszolása a bűnözők kezére játszanak. Az ikon elrablása ugyanakkor Leszkov *A lepecsételt angyal* és Dosztojevszkij *Ördögök* című munkájának hasonló rablási jelenetét idézi. Nem véletlenül kerül elő ebben a környezetben

Szologub regényében is a Bibliát áruló nő alakja, úgy, ahogyan az Dosztojevszkijnél is előfordul. A Bibliát áruló nő mellett azonban ott vannak a hamis ideológia hivatalos terjesztői is: a nacionalizmust és a politika szolgálatába állított, leegyszerűsített „kereszténységet” propagáló brosrák árusai. Ebben az összefüggésben válik fontossá a *Füst és hamuban* Trirodov könyvtárban tett látogatása. A könyvtár feladata paradox módon nem a kultúra terjesztése, hanem annak megakadályozása: a hatalom képviselőinek érdeke az, hogy az embereket alacsony kultúráltsági fokon tartsák. Ezért lesz a könyvtárosok szemében gyanús nemcsak Gorkij, hanem Puskin és Lermontov művészete is. A kultúrának ez a fajta rombolása lényegét tekintve nem tér el attól a rombolástól, melyet a csodatévő ikon elrablói követnek el: részeg civakodás, visszataszító testiség és undorító gyilkosság közepette baltával verik szét az ikont, hogy a benne lévő drágaköveket kiszedhessék. Raszkolnyikov baltája, vagy Peredonov törése-zúzása *A kis ördögből* így tér vissza a kultúra rombolásának jelképeként. A kultúra pusztításának lényegét tekintve azonos két módja arra is felhívja a figyelmet, hogy a legaljasabban elkövetett bűncselekmény és a hivatalos ideológia mennyire egylényegűek Szologub szerint. Arról van ugyanis szó, hogy a könyvtár a hivatalos ideológiát hirdető Konopackaja tábornokné fennhatósága alatt áll, ő pedig egyrészt kapcsolatban van a feketeszázásokkal, másrészt Osztrovval, a közéleti kalandorság mintapéldájával. A két kapcsolódás azért fontos, mert az ikon elrablásában Osztrov segítkezik a bűnözőknek, másfelől a bűnözők egyike, Raisza – akinek neve a *raj* (paradicsom) szóból származik! – a feketeszázásokkal kerül majd szoros kapcsolatba. Mindaz tehát, amit a hivatalos ideológia kultúráról, kereszténységről hirdet, visszájára fordul, s a valódi kultúra és kereszténység pusztítójává válik. Konopackaja nacionalistákat és „igaz pravoszlávokat” tömörítő egyesületéről ezért hangzik el a műben, hogy vodkától bűzlük. A hivatalos ideológia tehát két alapvető módon nyilvánul meg: „szafonképes” formában a karrierre vágyó hivatalnokréteg képviseli, alacsony rendű formájában a közönséges bűnözők. Mindkét forma erőszakhoz és gyilkossághoz vezet: az első forma legalizálja a gyilkosságot a lázadók ellen kivezényelt kozákokkal, a másik forma undorítóan sekélyes, büntetendő, de éppen a hivatalos körök által eltussolható gyilkossághoz vezet. A két megnyilvánulási formát hivatott összekötni a feketeszázás szervezet, melynek tagjai kétes múltú egyénekből verbuválódnak, irányítását pedig a felsőbb politikai körök végzik.

Az is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy – mint korábban láttuk – a szélsőjobb oldali ideológiával és annak képviselőivel szemben álló szélsőbaloldali ideológia és annak képviselői végső soron szintén az erőszak szolgálatában állnak, tehát Szologub regényében lényegét tekintve nincs különbség a Scsemilov képviselte szocialista eszmék és a Kerbach vagy Zserbenyev képviselte feketeszázás eszmék között. A két ellentétesnek látszó ideológia azonosságát mutatja, hogy amikor a 92. fejezetben sor kerül a feketeszázások és a szocialista tüntetők közötti összeclapásra, mindkét fél az erőszakot mint saját ideológiájának egyetlen lehetséges bizonyítási módját tudja felmutatni. A műveltségnek, a kultúrának

egyik táborban sincs értéke, amit jól mutat, hogy az értelmiségi Trirodovot mindkét csoport támadja. Az emberi értékeknek, erkölcsnek, kultúrának olyan méretű megingását, melyben az erőszak, az erkölcstelenség és kulturátlanság válik értéké, nevezi Szologub a *Füst és hamuban* morális földrengésnek. Ez a morális pusztulás egyértelmű visszaütés az *Ortruda királynőben* lezajlott, a vulkán előidézte földrengésre, mely szintén együtt járt a morális értékek pusztulásával is.

Mindkét oroszországi ideológiának megvan a megfelelője a második részben, a Szigeteken. A forradalmárok ideológiáját ott Filippo Meccio képviseli, aki azonban a vesztes forradalom után fokozatosan belátja tévedését, és a szindikalizmussal kezd szimpatizálni. Meccio ebben megelőzi Trirodovot, akiről a harmadik rész elején tudjuk meg, hogy a szocializmust elkerülhetetlenül szükségesnek, de átmenetinek tartotta. A szocializmust a szindikalizmusnak, a szindikalizmust a szabad államformának kell felváltania véleménye szerint. Ez pedig már az utópiák világába visz bennünket.

Ezzel szemben a második részben Victor Lorena azt hirdeti, hogy az uralkodó köröknek kár félniük a szocializmustól, mert az csak addig csábító, míg meg nem valósul. Minél közelebb kerül a megvalósításhoz, annál inkább kitetszik róla, hogy tudománytalan teória, s tudománytalanságában még despotikus jellegű is. A szocializmusnak csak mint vallásnak vagy álmodozásnak van értelme, ebben a formájában viszont nem lehet veszélyes a földi hatalomra. Az mindenestre figyelemre méltó, hogy Victor Lorena szocializmusról szóló okfejtését követve ismét az utópiák világához jutottunk. A hivatalos ideológia képviselője a Szigeteken Victor Lorena és Klara királyné. Victor Lorena, a gátlástalan politikai karrierista, „felnagyított” párja az első és harmadik rész politikai kalandorának, Osztrovnak. Osztrov egyértelmű kapocs a három rész között, hiszen az első és harmadik részben szerepel, a második részt pedig mintegy az ő neve fémjelzi: az *osztrov* szó jelentése sziget. Osztrov foglalkozása színész, s ez a foglalkozás – tudjuk – az ördögi átalakulás és utánzás képességének jelképe. Mivel Osztrov valamilyen formában mindhárom részben jelen van, s mivel nyílt szereplése mindig valamilyen sekélyes, aljas tett elkövetésével hozható kapcsolatba, joggal feltételezhetjük, hogy ez a figura annak a sekélyes démonizmusnak hordozója a műben, mellyel *A kis ördög* című regényben már találkozhattunk. Nem lehet véletlen, hogy ez az intrikus, romboló, de sekélyes erővel rendelkező „kis ördög” mindig Trirodov közelében található.

Klara királyné a Szigeteken az oroszországi Konopackaja tábornokné párja. Ortruda anyja a Szigeteken gyűjti maga köré azokat az embereket, akik a napi politika, a hatalmi harc szolgálatába állított vallás vakbuzgó híveinek bizonyulnak. Klara királyné szalonjában azonban teljesen egyértelműen nyilvánulnak meg e hamisan értelmezett vallásosság hazugságai. Ő volt az, aki Veronika Neritával a Keresztényi Szeretet Házában összekötötte a misztériumot a fülledt erotikával, s ezáltal világossá vált a Konopackaja tábornokné és a Raisza közötti rejtett kapcsolat. Klara királynét minden, képmutatóan megvallott bűne alól

feloldozza a jezsuita egyház, s ezáltal fény derül a Konopackaja és a pravoszláv egyház közötti cinkosságra is. Klara királyné „államérdekből” megbízást ad egy bérgyilkosnak Margarita Kamai megölésére, s ezáltal nyilvánvalóvá válik a Konopackaja és az erőszak közötti közvetlen kapcsolat is. Ugyanakkor ez a gyilkosság mutat rá arra a mélyebb értelemre is, amit az a tény hordoz, hogy Klara királyné Ortruda anyja, tehát *közvetlen* rokoni kapcsolatban állnak egymással. Mert Margarita Kamai meggyilkolására Ortruda is megbízást adott Asztolfnak, s azt a szerelmes kamasz végre is hajtotta. Ortruda tehát, aki látszólag mindig anyja ellentéte, e megbízás során Klara igaz lányának bizonyul: ebben a gyilkossági megbízásban is fontos szerepet játszik a személyes sérelem, a magánélettel összefüggő „államérdek”, az erotika, valamint a Fényesség istenhez intézett ima révén még valamiféle vallás is.

S végül a két ország belpolitikai helyzetét illetően meg kell említenünk az oktatás és művelődés problémáját. A *Vércseppek* című részben Trirodov kolóniája az ideális iskola példájává válik. Tanítónők és gyerekek szabadon, a természetben, minden gátlást levetkőzve (innen a meztelenség), erkölcsi és esztétikai értékekre fogékonyan, vidám játszadozás közben tanulnak. A kolóniára véletlenül betévedt Jelizaveta és Jelena szemében ez a paradicsom földi megvalósulása. Igaz, a későbbiekben kiderül, hogy a tanítónők között is vannak képmutatók, tehát egyáltalán nem igaz az az angyali ártatlanság, ami első pillantásra uralkodni látszik. Itt is, mint mindenütt, a látszat játssza a legfőbb szerepet. (Gondoljunk vissza *A kis ördög* első mondataiban szereplő látszatvilágra.) Trirodov kolóniája tulajdonképpen az általa megálmodott, jövőben megvalósítandó társadalom „kicsiben”, megvalósított mintája, valamiféle kísérleti telep (Trirodov a társadalom átalakítását is kísérletnek fogja fel), ahol a majdani szabad társadalom megvalósításának lehetőségei mint valami vegyi folyamat vizsgálhatók. A szabadságot, természetességet vagy annak látszatát jól mutatja, hogy a kolónia *Proszjanije Poljanin* (Kölesmezőn) található, s ez a név Tolsztoj lakóhelyének, az általa alapított iskola színhelyének (Jasznaja Poljana) nevére utal. Trirodov kísérlete tehát nem eredeti, így megvalósíthatósága is kétséges. Trirodov iskolájával szemben Oroszországban a hivatalos politika képviselte iskolarendszer áll. Ennek az oktatáspolitikának elvei mutatkoznak meg a Trirodov iskolájába érkezett ellenőrző bizottság tagjainak nézeteiben. Az általuk (Dulebov, Dulebova, Potyerin, Zserbenyev, Sabalov által) hirdetett „ideális” iskola a tanulók rabságára, állatként idomíthatóságára vagy tárgyként formálhatóságára épül. Az ilyen iskolában nincs helye a gondolkodásnak, benne csak a hamis patriotizmus és hamis vallás üres jelszavai ismételhetők vég nélkül. Ez a nevelési elv tökéletesen tükrözi a nevelők eltárgyiasult személyét, valamint ezeknek az embereknek a kötöttségekre és mechanikus folyamatokra épülő társadalmi „ideálját” is. Ezek a pedagógiai elvek jól ismertek már Szologub korábbi munkáiból is: így pl. a *Fény és árnyak* című elbeszéléséből vagy a *Nehéz álmok* és *A kis ördög* című regényeiből. Nem véletlen, hogy Peredonov, a regény epizód szereplője, éppen ebben a részben jut jelentősebb szerephez. Peredonov

és Trirodov nevelési nézetkülönbségét jól mutatja a zárt ablak – nyitott ablak ellentéte: míg Trirodov elve az, hogy a szabadban kell tanítani, a teremben pedig nyitott ablaknál kell foglalatoskodni, hogy a természet zajai, illatai, levegője szabadon beáradhassanak, addig Peredonovék a zárt ablakkal a külvilágtól való elzártságot, a gondolatok bezártságát, a fülledt légkört szimbolizálják.

Trirodov iskolájának több párja is van az *Ortruda királyné* című részben. Az egyik a Szigetek állami iskolája, ahol a szabad szellemű oktatás, a természettel való összeolvadás ugyan érvényesülhetne, de egyrészt nyomasztó az iskola szegénysége, másrészt pedig Aldonsa Joris tanítónő személyén keresztül megmutatkozik a paradicsomi egyszerűség végletekig vitt változata, a naív együgyűség. Ennek az iskolának tükrében a Trirodov-féle iskola is átértékelődik, mert a párhuzam révén az abban rejlő veszélyek is felszínre kerülnek. Másik változata Trirodov iskolájának az Ortruda alapította iskola, mely nagyon jól működhetne, ha volnának benne gyerekek. Ez a párhuzam arra hívja fel a figyelmet, mennyire elszigetelt Trirodov intézménye. A valódi, élő, tanuló gyerekek nem helyettesíthetők „csendes fiúk”-kal, meghalt gyermekek szellemeivel. Harmadik változata Trirodov iskolájának meg sem valósul, arról csak Tankred álmodozik. Ő egy spártai szellemű intézményt akar létrehozni, s ez egyrészt arról tanúskodik, hogy Tankred, ókori birodalmi törekvéseihez, utánpótlást akar nevelni, másrészt a katonai fegyellemmel működő iskola megmutatná, hová vezetnek Peredonov és Dulebov nevelési elvei. Harmadsorban Tankred militarista nevelőintézetének a századelőn aktuálpolitikai vonatkozásai is voltak: a háborúra készülődő országokban egyre több katonaiskolát állítottak fel a nagyhatalmi törekvések szolgálatában.

b) A külpolitikai helyzet

A Szologub regényében szereplő országok (Oroszország és a Földközi-tengeri Szigetek Királysága) külpolitikáját a XIX. század végének – XX. század elejének világtörténelmi eseményei, a vezető európai országok nagyhatalmi törekvései határozzák meg. E törekvések elsősorban az említett időben újult erővel meginduló gyarmatosítási kísérletekben nyilvánulnak meg. A *Legenda születikben* több nyomát, művészi lecsapódását találhatjuk mind az Oroszország, mind az európai országok részéről megmutatkozó gyarmatosítási törekvéseknek.

Oroszország területszerző igényeinek egyik célpontja a századfordulón a távol-keleti térség volt. Oroszország a XIX. század végén gazdasági és politikai okokból távol-keleti hegemoniára törekedett. Gyarmatosítási terveiben elsősorban Mandzsúria és Korea szerepelt, ezek a területek azonban kínai fennhatóság alatt álltak. Ugyanakkor Mandzsúria és Korea volt a Távol-Kelet másik hegemoniára törekvő országának, Japánnak is a célpontja. Az 1895-ös japán–kínai háborút, az azt lezáró szimonoszeki békét, majd annak revízióját követően az

oroszk külpolitikai aktivitás eredményeként Oroszország ellenőrzése alá vonta a kínai pénzügyeket, Mandzsúrián át vezethette a transzszibériai vasutat és megszerezte Port-Arthurt. Japáné lett Tajvan és a Pescador-szigetek, a nyugat-európai szövetségesek pedig a Liaotung-félszigeten osztoztak. Minden készen állt a fegyveres konfliktusra. A konfliktus kirobbanására közvetlenül az adott okot, hogy a Kínában 1900-ban kitört boxer-lázadás leverésébe Oroszország is és a nyugati szövetségesek is beavatkoztak. Ennek következményeként Oroszország Kína északi, a nyugat-európai országok a déli részt vették irányításuk alá. Mandzsúria orosz bekebelezésével pedig teljesen átrendeződtek az erőviszonyok – Japán rovására. A helyzetet politikailag tovább élezte, hogy 1902-ben angol–japán szövetségi szerződést írtak alá, amely Oroszország távol-keleti elszigetelődéséhez vezetett. Fegyveres összeütközésre 1904-ben került sor a japánok és az oroszok között. Hamarosan világossá vált, hogy Oroszország vesztesen fog kikerülni a háborúból, s a veszteségek tovább rontották az amúgy is rossz belpolitikai helyzetet. Ezért szokás az 1905-ös orosz forradalom egyik okaként az orosz–japán háborút említeni. Szologub regényébe is éppen a forradalom kapcsán kerül az orosz–japán háború: a regénybeli szocialisták többek között a háború azonnali befejezését követelik.

Oroszország kínos helyzetbe került 1905-ben Európában is. Az ún. marokkói válság eredményeként közeledett ugyan Németországhoz, de ezzel méginkább elszigetelte magát korábbi európai szövetségeseitől, Franciaországtól és Angliától, Németország pedig elérte, hogy az 1882-re kialakult Központi Hatalmakkal szemben álló, létrejövőben lévő Antant erőit megbontsa. 1905-re kiéleződött Anglia és Oroszország viszonya a Közel-Keletet illetően is. Érdeellentéik Törökországban és Perzsiában a 90-es évektől fegyveres konfliktussal fenyegettek, s amikor 1904. októberében az orosz flotta félreértés folytán angol halászhajókat vett tűz alá, a háború kirobbanása reális veszéllyé vált. A két nagyhatalom azonban nem engedhette meg magának, hogy Németország felemelkedését segítve egymás erejét gyengítse. Franciaország sem nézhette tétlenül, hogy az a két ország, melyekkel szövetségben állt (1892. francia–oroszk; 1904. francia–angol egyezmény), ellenséges viszonyban legyenek. Éppen ezért francia közvetítéssel tárgyalások kezdődtek az angol–oroszk közel-keleti válság rendezésére, melynek eredménye Perzsa érdekszférákra osztása után a 1907-es angol–oroszk szövetség. Ezzel kialakult az Antant is.

Közben a századfordulón Oroszország kizárásával a nyugat-európai nagyhatalmak felosztják egymás között Afrikát. Angliáé a Kairó–Fokföld vonal mentén elterülő rész lett, Észak-Afrikát Franciaország kapta, Olaszország Afrika szarván vetette meg a lábát, Németországnak Kamerun és Togo jutott, Kongó pedig közös érdekszférává vált.

Az európai nagyhatalmak tömbösödésével, a távol-keleti, közel-keleti és afrikai területek felosztásával, valamint a Balkán helyzetének tisztázatlanságával minden készen állt az I. világháború kitöréséhez.

A hatalmi harcoknak egyre feszültebbé válását érzékelhette Szologub, amikor regényébe az európai diplomáciai életnek bizonyos elemeit erősen átformált és ironizált formában beemelte. A Földközi-tengeri Szigetek Királyságának furcsa államalakzata, melynek kialakításában szinte valamennyi nyugat-európai ország képviselve van, mintegy a századfordulón lezajlott szövetségi rendszerek kialakulását tükrözi. Az *Ortruda királynő* szereplőinek nevei angolos (Ginevra), spanyolos (Manuel Parlade i Hereida), franciás (Joris), németes (Karl Reimers), olaszos (Filippo Meccio) hangzásúak. A harmadik részben értesülhetünk róla, hogy Trirodov, miután egyre inkább érdeklődött a Királyság sorsa iránt, spanyolul kezdett tanulni. Később, amikor követség érkezik hozzá a szigetekről, franciául tárgyalnak. A Szigetek a Földközi-tengeren vannak, s ez Olaszországgal rokonítja a Királyságot. Viszont az ország szigetekből áll, lakói „szigetlakók” (*osztrovityanye*²¹), ez pedig Angliával hozza összefüggésbe. Szologub azonban nem különíti el egymástól a nyilvánvalóan szemben álló Antant-hatalmakat és a Központi Hatalmat, s ezzel érzékelteti a tömbösödések esetlegességét, azt, hogy *mindkét* tömb érdekeit azonos rugók mozgatják. A szövetségek és ellenszövetségek, diplomáciai manőverek szövevénye helyett Szologub egy országot szerepeltet, bemutatva ezzel, hogy a gyarmatosítás ilyen vagy olyan módon, de valamennyi nyugat-európai ország alapvető törekvése. Nem véletlen, hogy a Szigetek gyarmatosító politikáját az a Tankred szorgalmazza leginkább, akinek családját ábrázolva Szologub a legjobban hangsúlyozta a nemzetköziséget. Tankred gyarmatosító terveinek a történelmi hűségnek megfelelően egyik legfőbb iránya Észak-Afrika és a Közel-Kelet. Tankred e területek megszerzését erős hadiflotta megszervezésével véli elérhetőnek, s ez ismét ironikus utalás a századforduló haditengerészetének ugrásszerűen megnövekedett szerepére. A flotta fejlődésére tett utalás groteszkké válik, ha figyelembe vesszük Tankred orosz kapcsolatait, esetleges orosz származását. Az általa szervezett, de soha meg nem valósult, tehát még a létrejötte *előtt* megsemmisült flotta az orosz–japán háborúban Port-Arthurnál és Csuzimánál elsüllyesztett orosz hadihajókká értékelődnek át.

A gyarmatosítás eredményeként Tankred észak-afrikai kolónia kiépítését tervezi, ezáltal a hadihajókra szánt kölcsönök véleménye szerint megtérülnének. Terveit nem sikerül megvalósítania, soha egyetlen hajója sem jut el Afrikába, a kolónia azonban a regényben, más módon ugyan, de létrejön. Szologub ugyanis a regény folyamán a „kolónia” szóval illeti Tankred afrikai gyarmati rendszerét és Trirodov iskoláját egyaránt. A két, merőben más dolog egymásra vetítéséből az alábbi következtetéseket vonhatjuk le. Az egyik az, hogy Tankred nagyszabásúnak ígérkező terve Trirodov kolóniájának tükrében nevetségesnek, eleve kudarcra ítéltnek bizonyul. Másfelől Tankred gyarmatosítási terveinek tükrében a századeleji oroszországi területszerző politika nyilvánul szájalmasnak, olyan nagyságrendűnek, amilyent Trirodov egy kertnyi nagyságú terület birtokba vételével és bekerítésével megtehet. A Tankred–Trirodov viszonynak ez a magyarázata arra is rávilágít, hogy Szologub az alapvető érdekellentéteket nem

az európai országok különböző tömbjei között látja, hanem az európai országok és Oroszország között. Ebben az ellentétben azonban felismeri és groteszk eszközökkel be is mutatja, hogy Oroszország nagyhatalmi törekvései és erősödő nacionalizmusa ellenére meggyengült, pozícióit elveszíteni látszik. Oroszország kiszorulását a nemzetközi politikai életből jól mutatja, hogy a Szigetek diplomatái nem a hivatalos orosz államférfiakkal veszik fel a kapcsolatot, hanem Trirodovval, a vidéki költővel és tudóssal. Az orosz nép a nemzetközi politikában csak tehetséges, erős egyéniségei révén vehet részt, úgy, hogy azok emigrálnak. Az orosz értelmiség kivándorlásával kapcsolatos „jóslatot” az 1917. utáni tömeges emigráció igazolta.

Az Oroszország és Európa államai közötti diplomáciai kapcsolatok helyreállítására tett kísérletek Tankred alakjában groteszkül integrálódnak. Tankredben, azaz egyetlen szereplőben Szologub groteszk módon ábrázolja az orosz–francia, orosz–német, orosz–angol egyezményeket és szövetségeket, sőt, azáltal, hogy utalás történik arra, miszerint ereiben mongol vér is folyik, személyével kapcsolatban beszélhetünk az orosz–távol-keleti konfliktus rendeződésére tett groteszk utalásról is. De Tankred, mint láttuk, orosz is. Így alakjában egyesülni látszik Európa és Oroszország. Átala, valamint azáltal, hogy az európai népeket magában egyesítő Szigetek trónjára az orosz Trirodov kerül, megvalósítottnak tűnhetne Szolovjov teokrácia-tana a nemzetek és egyházak feletti egységes állam kialakulásáról. Az egységes állam megvalósítása, életének ábrázolása azonban kívül esik a regény keretein. Amit pedig az egységesülésből látunk, az csupán az egység létrejöttének paródiája.

Az eljövendő egység megvalósulásához, egy magasabb rendű, ideális világ kialakulásához azonban a szolovjovi rendszerben is a jelenlegi világ pusztulására van szükség. A világ csak eszkatologikusan váltható meg. A világméretű pusztulásnak, apokaliptikus folyamatoknak lehetünk tanúi a regényben mind az oroszországi, mind a Szigeteken lezajlott eseményeket követve. Oroszországban Trirodov házának leégése és az 1905-ös forradalmi események, a Szigeteken a dragoneri vulkán kitörése jelenti az apokalipszist. A világ megváltásához ez természetesen nem elégséges, a regénybeli apokalipszis a valódinak csupán szájalmas és nevetséges utánzata, ám tragikus a benne szerepelt és elpusztult emberek számára. A világégés beteljesedését pedig a történelmi események igazolták: éppen abban az évben tört ki az I. világháború, amelyikben Szologub trilógiája végleges formájában megjelent.

3. Antitézis: a „múlt” – a lovagkor „álomvilága”

A *Legenda születik* című trilógiában az európai egység gondolata nemcsak valamiféle utópisztikus vágyat fejez ki, hanem az egyszer (vagy többször) a múltban már megvalósult egység mint aranykor utáni nosztalgiát is. Az *Ortruda királynő* című rész a múltat idéző álom során, a Nagy Károly Frank Birodalmára tett groteszk utalások révén ennek a nosztalgiának, az aranykor feltámasztására tett újkori kísérletnek kifejeződése. Az is nyilvánvaló azonban, hogy a Frank Birodalom, s egyáltalán a IX–XII. századi európai birodalmi törekvések feltámasztásának gondolata már önmagában másodlagos jellegű, nem eredeti, hiszen maga a Frank Birodalom is a hajdanvolt impériumnak, a Római Birodalomnak újjáépítését tűzte ki célul. A Szigeteken elterjedő birodalmi eszme tehát utánzatok utánzata, s a sokszoros utánzás, ismétlődés következtében az eszme és annak megvalósítása elsekélyesedik, az eredeti birodalmi gondolattal vagy akár középkori változatával összevetve mindenképpen nevetségessé válik. Még inkább így van ez, ha azt is figyelembe vesszük, hogy az *Ortruda királynő* csupán Jelizaveta álma. Igaz, az oroszországi helyzet pedig Ortruda álma, s ennek megfelelően az orosz birodalmi törekvések is elsekélyesednek. Az európai impérium feltámasztásának eszméjéhez hasonlóan így válik a regényben végképp érvénytelenné a „Moszkva – Harmadik Róma” több évszázados, birodalmi álmokat kifejező jelszava. A birodalmi törekvések groteszkbe fordulását jól jelképezi az Ortruda királynő vára és a Trirodov háza közötti hasonlóság. Ortruda vára bástyáival, tornyaival, csigalépcsőjével, titkos alagútjával a talán kissé romantikusan felfogott királyi várak utánzata, hangsúlyozottan a középkort idéző, stilizált környezettel. Trirodov háza viszont Ortruda várának szegényes utánzata csupán, s bár ennek is van alagútja, tornya, a stilizált középkori környezet helyett az orosz századelő durvának bemutatott közegében található. A tükörképek tükörképei, az utánzatok utánzatai végtelen, groteszk tükröződő sort alkotnak.

A birodalmi törekvések sekélyes ismétlődését mutatja az is, hogy a stilizált középkori környezetben, mégis az újkorban élő Ortruda a középkori, férje, Tankred pedig az ókori világ feltámasztását sürgeti, holott Tankred neve maga is a lovagkort idézi. A középkori világ újraélesztésére tett kísérleteket a regényben bonyolítja, hogy Szologub nem csupán bizonyos történelmi tényekre utal, hanem e tényeket szándékosan össze is zavarja és történelmi áltényekkel egészíti ki. Az így kapott „keveréket” aztán még irodalmi és művelődéstörténeti „áthallásokkal” kombinálja, s így megteremti a középkori lovagvilág általános modelljét, valamint éppen a modellálás ilyen módja következtében e modell paródiáját. A regény szereplői és szituációi a modellálás folytán párhuzamba kerülnek valóságos, a középkori európai történelemből (főként a Frank Birodalom történetéből) ismert személyiségekkel és eseményekkel, valamint a Nagy Károly-legendát tartalmazó *Roland-ének*nek, a *Roland-éneket* felhasználó Ariosto-eposznak, az *Eszeveszett Orlandonak*, a XI–XII. századi kereszties hadjá-

ratokat megéneklő Tasso-műnek, a *Megszabadított Jeruzsálemnek* és az Arthurmondakörnek, főként Wolfram von Eschenbach *Parzivaljának* szereplőivel és eseményeivel. Ez az egész művelődéstörténeti egyveleg közben még parodisztikus, ironikus és groteszk átértékelődésen megy keresztül nemcsak azért, mert folyton összehasonlítódik a XX. századi szereplőkkel és szituációkkal, hanem azért is, mert állandóan párhuzamba kerül a lovagi epikát parodizáló *Don Quijote* jellegzetes figuráival és helyzeteivel is.

Ez az írói technika, vagy még inkább világlátás nem újdonság Szologub regényében: ezzel a módszerrel alkotta meg már *A kis ördög* antimítoszát is. A módszer általános elveinek ismertetése után lássuk először, hogyan alkalmazta Szologub a regényben a történelmi tényeket (és áltényeket).

a) A középkori történelmi tények reminiscenciái

Szologub regényében a Nagy Károlyra vonatkozó történelmi tények azért keveredhetnek könnyen a szerző által alkotott áltényekkel, mert a nagy frank uralkodót és az egész Karoling dinasztiát amúgy is sok fikció, legenda övezte. Legendás volt már Nagy Károly születése is, s a legenda kialakításában sok szerepük volt bizonyos véletlen névegyezéseknek. Nagy Károly dédapja, Középső Pippin örökségébe egy törvénytelen fiú, Martell Károly lépett. Martell Károly anyja ugyanis nem Plektruda, Középső Pippin felesége volt, hanem egy egyszerű nő, aki az erdőben bujdosva nevelte fel fiát. Ezt a történetet módosításokkal Nagy Károly születésével kapcsolatban is mesélték: e szerint Kis Pippinnek született házasságon kívül gyermeke. Szologub regénye szempontjából itt Középső Pippin feleségének neve a fontos, hiszen ez a név nagy hasonlóságot mutat az *Ortruda királynő* címszereplőjének nevével. Eszerint Ortruda megcsalt feleség – mint ahogy valóban az –, s éppen ezért gyermek nélkül marad. Igaz, férje nem nemz gyermeket szeretőivel sem, s így a Nagy Károly-i feladatok közül többet ő maga vállal magára. Tankred mindenesetre így önmaga apjának és fiának szerepében tűnik fel egy személyben. Annál is inkább így van ez, mert Nagy Károly anyja, Bertha, akinek alakja Szent Bertha alakjával fonódik össze, lányának, Nagy Károly húgának is a Bertha nevet adja. Károly húga viszont Roland lovagnak, Károly leghősiesebb vitézének anyja. Tankred lovag, a hős és szerelmes vitéz Roland alakjára is hasonlít a regényben, s ennek következtében Tankred nemcsak önmaga apja és fia, de saját maga nagybátyja is lesz. (A groteszk játék tovább folytatódik majd a Tasso-mű révén.) Az Ortruda névnek van még egy közeli kapcsolódása a Karolingokhoz. Nagy Károly lányát Rotrudnak hívják, vagyis az Ortruda egy *a*-val kiegészítve ennek a névnek anagrammája. (Ennek következtében Tankred nemcsak férje, de apja is Ortrudának). A Karoling-dinasztiában azonban sem Plektrudára, sem Rotrudra nem hagyományozódott úgy a hatalom, mint ahogyan azt a regényben Ortrudával kapcsolat-

ban láthatjuk. Ortruda, a női uralkodó ebben a vonatkozásban Iréné bizánci uralkodónővel kerül párhuzamba. Iréné, aki előbb régensként kiskorú fia, VI. Konstantin helyett uralkodott, a Frank Birodalommal való békés viszony kialakítása érdekében 781-ben eljegyeztette fiát Károly lányával, Rotruddal. VI. Konstantin és Rotrud eljegyzését Nagy Károly 787-ben, a nikaiai zsinat következtében újra kiéleződő frank–bizánci ellentét miatt felbontotta. Iréné viszont 797-ben megbuktatta VI. Konstantinnak, saját fiának császárságát, a császárt megvakíttatta, s magát emeltette a császári trónra. Az első bizánci császárnő legitimitását azonban nyugaton nem ismerték el, így Iréné uralkodása hatalmi vákuumot eredményezett. Ennek kifejeződése Szologub regényében az a furcsa helyzet, mellyel az *Ortruda királynő* zárul: Ortruda halála után nincs örökös, így bárki, például az orosz Trirodov is jó eséllyel pályázhat a Szigetek trónjára. Másik érdekessége az Ortruda–Iréné párhuzamnak, hogy az anyja által megvakíttatott Konstantin, a fiúáldozat, aki korábban gyermek-uralkodó is volt, megjelenik Ortruda kastélyában mint „fehér király”, hiszen az a szellem éppen azért jár vissza kísérteni kései utódaihoz, mert jogos trónörökösként, gyermek-királyként esett áldozatul nagybátyja hatalmi törekvéseinek. A „fehér király” valódi neve a regényben Arnulf, ez a név viszont egybeesik a Karoling dinasztia ősének, Szent Arnulf metzi püspöknek, valamint a Karolingok utolsó császárának, Karintiai Arnulfnak nevével. Ily módon a regénybeli Arnulf dinasztia-alapító és a dinasztia utolsó tagja lesz egy személyben. Ezentúl azonban a regényben Arnulf alakja Asztolféval is összefonódik, miután Asztolf, a kamaszfiú fehér lepedőbe burkolózva egy viharos éjszakán Ortrudát és Tankredot ijesztgeti a vár sötét lépcsőin. Asztolf a regény folyamán Ortruda szeretője lesz, de kapcsolatukból gyermek nem születik, sőt, Asztolf – Arnulfhoz hasonlóan – tizenöt éves korában meghal. Asztolf így beteljesíti az Arnulf személyében már az említett módon megmutatkozó „egyszemélyes dinasztia” groteszk fogalmát. (Nem véletlen tehát az Arnulf és Asztolf nevek összecsengése sem.) Ha azonban figyelembe vesszük az Iréné–Ortruda és a Konstantin–Arnulf–Asztolf összefüggést is, akkor azt kell látnunk, hogy Konstantin–Asztolf Iréné–Ortrudával, szeretőjével és anyjával alapította meg az egy nemzedéknyi „dinasztia”.

Az Arnulfingek és Karolingok ősatyjának, Szent Arnulfnak van még más kapcsolódása is a regényben. A *Füst és hamu* című rész végén hírt kapunk Eleonora Arinasz haláláról. Tankred herceg (volt) szeretőjét, a megtestesült intrikát az egykori Brunhildához, a Frank Birodalom Austrasia és Burgundia tartományainak királynőjéhez hasonlóan végzik ki: „Eleonora Arinaszt a tengerparti sugárúton szaggatták szét, mint a hajdani Brunhildát. Csupán lovak helyett a saját autóját használták, amelyen el akart menekülni Palmából.” (III/220) A nyilvánvalóan groteszk párhuzam mögött a következő történelmi összefüggés rejlik: Brunhildát II. Chlotar, a Frank Birodalom Neustria tartományának királya ölette meg, hogy aztán ő maga egyesítse a három tartományt. Brunhilda uralmának megdöntésében aktív részt vállalt Metzi Arnulf, hogy tíz

évvel Brunhilda halála után (623-ban) arra kényszerítse Chlotart, hogy Austrasiát, tehát Brunhilda egyik volt tartományát fiának, Dagobertnek adja át. Brunhilda halálának igazi oka tehát az, hogy Arnulf meg akarta szerezni magának a Birodalom egyik tartományát. Brunhilda viszont úgy került hatalomra, hogy I. Sigibert austrasiai király özvegyeként kiskorú gyermekeik helyett uralkodott. Ha e történelmi tényeket a regény szereplőivel és eseményeivel összevetjük, újabb groteszk párhuzamokra találhatunk. Egyfelől Eleonora Arinasz halálát követően felmerül az a lehetőség, hogy a Szigetek Királysága darabokra hullik szét, ellentétben a Brunhilda halála után Chlotar által végrehajtott egyesítéssel: „Úgy tűnt, az Egyesült Szigetek előtt véres viszályok zavaros időszaka áll, és lehetséges, hogy valamelyik szomszéd államhoz való hozzácsatolás vagy a feldarabolódás veszélye fenyegeti.” (III/220) Ugyanakkor Trirodovnak, I. Georgijnak megjelenésével újra feléled a remény a Királyság megmentésére. Másfelől a kiskorú gyermekek helyett uralkodó Brunhilda a regény logikája szerint hasonlít Iréné császárnőre, így tehát a Brunhilda groteszk párjaként megjelenő Eleonora Arinasz, és az Iréné groteszk párjaként megjelenő Ortruda is hasonlítanak egymásra. Ezáltal azonban az a furcsa helyzet áll elő, hogy Tankred szeretője és felesége a látszólagos szembenállás ellenére hasonlóak, az országot egységben megtartani akaró Ortruda törekvései pedig azonosulni látszódnak az országot Tankred kalandorságának kiszolgáltatni akaró Arinasz törekvéseivel. A történet azonban kiegészül még egy, az orosz művelődéstörténetből származó adalékkal. Nyesztor, *A régi idők krónikájának szerzője* Vlagyimir fejedelem megkeresztelkedésének következményeiről többek között a következőket írja: „(Vlagyimir) megparancsolta, hogy Perunt *egy ló farkához kötözzék*, s a hegyről a Rucsajhoz vonszolják és ott tizenkét férfi botokkal verje szét.”²² (kiemelés tőlem – G. J.). Ennek fényében azt állíthatjuk, hogy a már említett hasonlóságok miatt Arinasz és Ortruda a pogány orosz Perun istenséggé válnak. Ez pedig – mint a jelen munka II/1c. fejezetében megkíséreltük bemutatni – a pogány istenséggel azonosuló szereplők démonikusságát mutatja.

Az utolsó Karoling uralkodó, Karintiai Arnulf „jelenléte” a regényben újabb asszociációs sort indít el. A Karoling-dinasztia hatalmának megszűntekor, a Frank Birodalom felbomlásakor két másik birodalom alakult ki, kelet és nyugat felől közrefogva a volt Frank Birodalmat. Nyugaton Nagy Alfréd (871–899) angol király indítja el azt a folyamatot, melynek eredménye az egységes Britania kialakulása. Keleten pedig Oleg orosz fejedelem (879–912) Kijev elfoglalásával megkezdődik a Kijevi Oroszország kiépítése. Az Arnulf név említése tehát birodalmak születésének, felemelkedésének, pusztulásának és újabb államok születésének vég nélkül ismétlődő sorát jelképezi. Jelentheti egyúttal az előző fejezetben vázolt XIX. század végi – XX. század eleji orosz–angol kapcsolatoknak, ellenségeskedésnek és megegyezéseknek történelmi távlatokba való kiszélesítését, ezzel is a történelem önisméltléseit, értelmetlen körforgását mutatva be. Oroszországnak a nyugattal való szembenállását, valamint a birodalmak

keletkezését és egymás közötti harcát mutatja továbbá az a történelmi tény is, hogy a Frank Birodalom romjain létrejött Német–Római Birodalom két császára, Nagy Ottó és fia III. Ottó (aki szintén gyermekként örökölte a trónt!) a Nagy Károly meghirdette „Renovatio imperii” jegyében uralkodott, s eközben kapcsolatba került a szlávokkal: Nagy Ottó úgy, hogy az országa keleti határain élő szlávokat leigázta, III. Ottó pedig úgy, hogy Merész Boleszlávot lengyel királlyá koronáztatta, s ezzel Lengyelországot is saját birodalma részének tekintette. Szologub regényében ezáltal annak a furcsa, lineáris kronológiát kizáró jelenségnek lehetünk tanúi, hogy a középkori események a modernkoriakkal ütköznek össze, tekintve, hogy az Ottók szlávok elleni ténykedésére a századvégi oroszországi pánszlávizmus „felel”, melynek értelmében Lengyelország az Orosz Birodalom része. Ennek az anakronisztikus összeütközésnek groteszk megnyilvánulása a regényben Tankred alakja, aki hangsúlyozottan középkori német hercegi–lovagi tulajdonságokkal rendelkezik úgy, hogy közben esetlegesen XX. századi orosz emigráns forradalmár is.

Az említett három történelmi birodalmat hasonlóságok is összekötik, s e hasonlóságok groteszk formában megtalálhatók Szologub regényében. Mindhárom birodalomra jellemző, hogy létrejöttük után egyik legfontosabb feladatuknak az erős hadsereg kiépítését tekintik. A szárazföldi hadsereget kiegészítve ütőképes tengeri flotta létrehozása is szükséges. Utalhatunk itt akár Nagy Károly, akár Nagy Alfréd, akár Oleg törekvéseire. Szologub regényében a hadsereg állandó jelenlétére mutatnak Oroszországban a lovas kozákok, akik még a holtak menetét is megzavarják; a Szigeteken pedig a polgárháborúban két erős hadsereg összecsapását figyelhetjük meg. Ez utóbbiban benne van az a történelmi tapasztalat, hogy a középkori államok a belső széttagolódás, fegyveres harc következtében meggyengültek, s képtelenek voltak a külső támadásokkal szemben megvédeni magukat. Ezt láthatjuk a Szigeteken is, ahol a belső torzskodás eredményeként a széttagozódás vagy más államokhoz való csatlódás veszélye fenyeget. De következetesen végiggondolva az eseményeket, az az abszurd helyzet is előáll, hogy a megmentőként érkező Trirodov nem más, mint olyan idegen támadó, aki a Szigetek belső viszályait kihasználva valamiféle egyszemélyes „hadseregként” (Georgij – harcos!) meghódítja az országot. Ami pedig a tengeri flotta szervezését illeti, a Szigeteken Tankred állandóan ezen fáradozik, de nem sikerül olyan erős flottát létrehoznia, hogy támadást intézhessen Észak-Afrika ellen. Oroszország pedig – láttuk – éppen az orosz–japán háborúban veszítette el gyakorlatilag teljes hadiflottáját.

Az említett három birodalmat összeköti az is, hogy megerősödésük érdekében uralkodóik nagy hangsúlyt fektetnek az oktatás, művelődés, tudomány fejlesztésére. Nagy Károly olyan kiváló tudóst és művelődésszervezőt hívott meg udvarába, mint amilyen az angolszász bencés szerzetes, Alkuin volt. Alkuin népszerűsítette az ókori műveltséget, terjesztette a keresztény kultúrát, iskolájában bevezette a hét szabad művészet oktatását, kidolgozta a kisbetűs írást.

Mindezzel döntő szerepet játszott az ún. Karoling-reneszánsz kibontakoztatásában. Britanniában Nagy Alfréd szervezte a művelődést: tudósokat hívott udvarába, támogatta az iskolákat, nemzeti nyelvre fordíttatta a latin könyveket. Keleten, a szláv népek között is a IX. századra tehető az első hulláma a keresztény kultúra terjesztésének. Még a Nagymorva Birodalom keretein belül hajtja ezt végre Cirill és Metód, akik a szláv Biblia-fordításhoz dolgoztak ki ábécét. A következő hullámot a keresztény kultúra terjedésében már a Kijevi Oroszország területén Vlagyimir megkeresztelkedése jelenti. E nagyszabású művelődéstörténeti eseményekhez viszonyítva a Szologub ábrázolta oroszországi és egyesült szigeteki művelődés, oktatás és tudomány az „eredetinek” csak sekélyes utánzata lehet. Ebben a viszonyításban nevetségesen kisszerű Trirodov iskolája éppúgy, mint az orosz állami iskolák, Ortruda oktatási központja éppúgy, mint a Szigetek állami iskolái, s végül Trirodov polihisztorsága éppúgy, mint a vulkánt vizsgáló tudósok tudománya.

A Karoling-reneszánszsal egyidőben a frankokkal ellenséges Bizánci Birodalomban is lezajlott egy fontos kultúratörténeti esemény: 787-ben, az Iréné által összehívott II. nikaiai zsinaton kimondták a képrombolás eltörlését, állítva, „hogy a képrombolás minden eretnekségnél gonoszabb, mert Krisztus megváltói hivatását akarja megrontani. A zsinat felfogása szerint Krisztus képe nem halandó képmása, mert ő a megtestesült Isten, s ha megtestesült és láthatóvá lett, akkor ábrázolni is lehet. A VII. egyetemes zsinaton 367 püspök foglalt állást e tan mellett, hangsúlyozva, hogy a tisztelet (illetve a proskünézisz) sohasem magának a képnek szól, hanem annak, akit ábázol”²³.

Ezzel ellentétben Nyesztor *A régmúlt iók krónikájában* arról számol be, hogy Vlagyimir „elrendelte, hogy a bálványok képeit pusztítsák el s egyeseket összetörtetett, másokat pedig elégettetett”²⁴. Szologub regényében szerepel egy képrombolási jelenet, s a korábban már ismertetett összefüggések következtében a Poltyinyin és társai elkövette lopás és az ikon összetörése nemcsak a kultúra pusztulását jelenti, hanem azt is, hogy a jelenet a fentebb idézett *mindkét* kultúratörténeti esemény XX. századi megvalósulása. Az, hogy egy visszataszító bűncselekményben egyesül és egymásra vonatkoztatódik az ikonoklasztok és Vlagyimir tette, azt jelenti, nincs lényeges különbség az ikonok és a pogány isteneket ábrázoló bálványok elpusztítása és annak ideológiai háttere között. Szologub a művészeti alkotás védelmében elutasít mindenféle ideológiát – legyen az akár „pogány”, akár „keresztény” –, mely alapján elpusztítható bármilyen, esztétikai értéket képviselő mű. Megmutatja, hogy a műalkotás elpusztítása akkor is pusztítás, az emberi alkotótevékenység ellen elkövetett bűntett, ha ideológiával támasztják alá, s akkor is, ha egyszerűen csak haszonlesés az indoka. Az alkotómunka a legmagasabbrendű tett az ember életében, mert az isteni teremtés ismétlődik meg benne. Trirodov alkotótevékenységében ezt a tettet kell értékelnünk, elismernünk, még akkor is, ha bármely emberi tett már csak az *eredeti* tett *utánzása* lehet. Ezért, valamint amiatt, hogy az alkotás

folyamatában az ember istenné akar válni, Szologub számára az alkotás egyúttal démonikus cselekedet is.

A regénybeli képrablásnak van még másik történelmi kapcsolódási pontja is. Ehhez azonban nézzük meg előbb, hogyan menekültek el a rablók, miután sikeresen kifosztották a kolostort: „Mint amilyen egyszerűen raboltak, olyan egyszerűen futottak el a tolvajok. A kolostor udvarán át lementek a folyóhoz, s magukkal vitték a bebugyolált ikont is. A folyóparton, a bokrok közt reggel óta rejtegettek egy csónakot, melyben most Osztrov és Poltyinyin ült. A rablók eltűntek az éjszakai sötétségben.” (III/108)

A rablási jelenetből e pillanatban két dolog fontos számunkra: az egyik, hogy a rablók egy kolostort fosztottak ki, a másik, hogy csónakkal voltak. E két mozzanat azért emelendő ki, mert ezek alapján az eset párhuzamba állítható – a már említett Leszkov-mű történetén kívül – a Frank Birodalom bukásának, valamint Britannia és Oroszország állammá szerveződésének idején lezajlott eseményekkel. Ezek az események a már Nagy Károly idejében elkezdődött és mind gyakrabba, erőteljesebbé váló normann támadásokat a Keleti Frank Birodalomban még Karintiai Arnulf 891-ben sikeresen visszaverte, de a X. század elejére egyre nagyobb területeket hódítottak meg a normannok (911-ben pl. megkapták Normandiát). Britanniában Nagy Alfréd vette fel velük a harcot sikeresen, s a X. század végére a normannok inkább észak, majd nyugat felé terjeszkedtek (Vörös Erik felfedezte Grönlandot, Vilásszakállú Sven uralma alatt tartotta az Északi és a Balti tengert, Leif Eriksson eljutott Észak-Amerikába). A XI. században azonban ismét Britannia lett a célpontjuk: előbb Nagy Kanut lett Anglia királya (1016), majd Hódító Vilmos koronáztatta magát angol uralkodóvá (1066).

Oroszország államiségének létrejöttével kapcsolatban pedig erősen tartotta (tartja) magát az az elmélet, mely szerint az első orosz államot a normannok teremtették meg. E szerint az elképzelés szerint a belső viszályok elkerülése végett a szlávok a varjág (viking) Rurikot hívták meg első uralkodójukul. Első megjelenését e föltevésnek *A régmúlt idők krónikájában* találhatjuk: „Elmentek hát a tengeren túlra a varégokhoz, a ruszokhoz. Mert azokat a varégokat ruszoknak nevezték, csakúgy, ahogy a többieket svédeknek, normannoknak és angoloknak, megint másokat gótoknak. A csudok, szlávok, krivicsek és vjeszek így szóltak a ruszokhoz: »Földünk hatalmas és gazdag, de nincs közöttünk rend. Jertek, uralkodjatok rajtunk.«”²⁵

A vikingek tehát fontos szerepet játszottak a középkori európai államok kialakulásában, nem véletlenül feltételezzük tehát, hogy az e korból oly sok elemet regényében felhasználó Szologub – bár csak groteszk formában – utal a normannok jelenlétére. A gyors hajóikkal rablótámadásokat folytató vikingek (kalózkodók) rajtaütése véleményünk szerint az imént idézett rablási jelenetben tárul elénk a regényben. Ismeretes ugyanis, hogy a vikingek első angliai rablótámadásukat 793-ban követték el: a Northumbria partjai mellett fekvő Holy

Islandon fosztották ki Lindisfarne kolostorát²⁶. Szologub regényében a hajós vikingeknek a csónakkal menekülő rablók, Lindisfarne-nek a részeg szerzetesek lakta kolostor, a rablott kincsnek az ellopott ikon és pénz, a viking rajtaütésnek a kisszerűen megszervezett és végrehajtott lopás felel meg.

Ennek a *Füst és hamu* című részben lezajlott eseménynek találhatunk megfelelőjét az *Ortruda királynő* című részben is. A regény 36. fejezetében Ortruda egyszerű női ruhába öltözve kószál a tengerparton, ahol találkozik néhány gyanús külsejű férfival, akik nagy zsákokban valamit cipelnek, és érthetetlen tolvajnyelven beszélnek. Kiderül, hogy valószínűleg csempészek. Van közöttük egy kamaszfiú is, akit Lanceolnak hívnak. Az, hogy a tengerparton vannak, nagy zsákokat, talán kincset (később kiderül: a forradalmároknak lőszert) cipelnek, idegenek, meg akarják Ortrudát támadni, a harmadik rész ismeretében rokonítja őket a vikingekkel. A kamaszfiú neve, a kelta brit Arthur-mondakör legendás alakjának, Lancelotnak nevéből származtatva tovább erősíti a már említett brit–viking összefüggést. A Lancelot név elferdítése, hasonlóan az e jelenet végén megjelenő Afra elrontott név – az *arfa* (hárfa) szóból – talán arra utal, hogy az Arthur-mondát Wolfram von Eschenbach *Parzival*jának alapján idézi meg Szologub: Eschenbachnál találkozhatunk ugyanis több, szinte kimondhatatlanul deformálódott névvel (pl. Feirefiz, Gramoflanz, Trevrizent). Ha viszont az *Ortruda királynő*ben a *Füst és hamu* rablásának, végső soron a viking támadásnak elemeit keressük, akkor megkísérelhetjük, hogy az Arthur-monda elemeit felfedezzük a rablási jelenetben. Ezt egy szó használatában véljük megtalálni. Szologub a rablás leírásakor a következő mondatot alkalmazza: „Óvatosan kivették a súlyos ikont az ikontartóból.” (III/106) Az ikontartó orosz megfelelője *kiot*, ez a szó viszont megegyezik azzal a névvel (Kyot), amelyre Wolfram von Eschenbach mint az általa használt forrás szerzőjének nevére hivatkozik. „... Kyot önmagát »Énekes«-nek nevezte. Művészetét olyan nagy-szerűen írta és énekelte meg, hogy művei még ma is sok embert gyönyörködtetnek. Kyot provanszál volt. Parzivalról szóló elbeszélését arab kéziratban találta, s amit ő ebből franciául közölt, azt akarom én, amennyire tudásomból telik, német nyelven elbeszélni.”²⁷

Az Arthur-mondakör, valamint a Nagy Károly-legendából kinőtt Roland-ének viszont már egy más, a Szologub-regényben is megjelenő történelmi eseménysornak s a hozzá kapcsolódó eszmeiségnek megnyilvánulása. Arról a Nagy Károly óta a keresztény középkor szellemiségét és történelmét átható jelenségről van szó, hogy a birodalmak uralkodói egyben a kereszténység védelmezői, hirdetői és terjesztői is voltak, ami nagyon is megfelelt hódító politikájuknak. Nagy Károly 777-ben elindult, hogy seregével átkeljen a Pireneusokon, hogy a félszigeten uralkodó, egymással viszálykodó arabok ellen támadást intézzen. Károly seregének azonban nem volt alkalma az arabokkal felvenni a harcot, mert a hegylakó szabad baszkok rajtaütései szétzilálták a frank sereget, s végül 778-ban súlyos vereséget mértek rá Roncesvalles-nál. Ez az

esemény a történelmi magva a *Roland-ének*nek. Ez a történelmi esemény Szologubnál az *Ortruda királynő*ben tér vissza úgy, hogy a Filippo Meccio vezette felkelők a hegyekbe veszik be magukat, s onnan támadnak rá Tankred seregére. Szologubnál azonban a „hegylakók”, a lázadók vereségével és Meccio fogságba esésével zárul a történet.

A Nagy Károly indította hadjáratban fontos még, hogy a XI–XII. században az arabok, tehát pogányok elleni támadás egyre inkább az e korra jellemző kereszties hadjáratok szellemiségét vette fel. Nagy Károly alakja a kereszténység védelmezőjévé, harcosai keresztieslovagokká, harca keresztiesharccá értékelődött át, s ez egyben múltbéli igazolását adta a XI–XII. századi keresztiesháborúknak és a terjeszkedő politikának. A kereszties háborúkra leginkább az szolgáltatott okot, hogy a XI. század 70-es éveiben Bizánc, a kereszténység keleti védelmezője erősen hanyatlásnak indult, s a Közel-Keleten a hatalmat egyre inkább a pogány szeldzsukok vették át. A pogányság elleni harcok első jelentős eredményeként a XI. század végén (1094.) a spanyol reconquista szellemében a legendás hős, El Cid vezetésével a spanyolok visszahódították Valenciát. (Ennek a győzelemnek emlékét őrizi a spanyol hősi ének, a *Cid*.) Az igazi kereszties hadjáratok II. Orbán pápa 1095-ben elhangzott felhívása után indultak meg. Az első kereszties hadjárat eredményeként Jeruzsálem a keresztienyek kezébe került, s megalakult a Jeruzsálemi Királyság. A IV. kereszties hadjárat során a kereszties csapatok nem jutottak el a III. hadjáratkor elvesztett Jeruzsálembé, nem tudták Egyiptomot meghódítani, helyette a keresztieny Konsztantinápolyt fosztották ki, s megalakították a Latin Császárságot. Az V. hadjárat alkalmával II. Frigyesnek még sikerült megszereznie Jeruzsálemet, de a két utolsó hadjárat már teljes kudarccal végződött. A kereszties hadjáratokkal együtt zarándokok is elindultak a Szentföldre (az ő védelmükben alakult meg a templomos lovagrend). Az I. hadjárat nyomában elindult zarándokok viszont sosem jutottak el a Szentföldre, helyette a rajnai zsidóságot fosztották ki és kaszabolták le.

A kereszties hadjáratok eredményei és kudarcai groteszk formában Szologub regényébe is bekerültek. Az *Ortruda királynő* című részben Tankred herceg Egyiptom ellen irányuló tervei nemcsak a XIX. század végi – XX. század eleji politikai események paródiája, hanem a kereszties hadjáratok groteszk megjelenése is. Tankred hadsereg-szervezése, hadjárat-előkészítése semmilyen eredménnyel nem jár, mert el sem tud indulni az észak-afrikai területek meghódítására. Hogy nem egyszerű hódító hadjáratról, hanem kereszties háborúról lenne szó, azt jól mutatja, hogy Tankred legfőbb támogatói a katolikus papok és a vakbuzgó Klara királyné. Ortruda szerepe is igen furcsa a hadjárat szervezésében. Látszólag teljesen szembenáll Tankred és Klara elképzeléseivel, azonban ha a már említett Klara–Ortruda azonosulásra gondolunk, azt kell hinnünk, Ortruda is a hadjárat mellett állt. A kettősséget mindenesetre jelzi, hogy semmit sem tett – királynő léte! – Tankred tervei ellen; e tervek meghi-

úsulása a véletlen vagy még inkább a felszínen lévő, szigorú oksági viszony eredménye, nem pedig Ortruda ténykedéséé. Ortruda személye a keresztes hadjárat kérdésében abszurdá válik, ha az említett IV. keresztes hadjárat „eredményét”, Konstantinápoly elfoglalását vesszük alapul Tankred tervezett hadjáratához. Láttuk ugyanis, hogy a regény során Ortruda Irénével azonosul, Ortruda tehát bizánci császárnőként is értelmezendő. Ez pedig így azt jelenti, hogy ha a tervezett hadjárat valóra vált volna, azt Klara–Ortruda indította volna a bizánci császárnő–Ortruda ellen.

A keresztes hadjáratok groteszk párjává alakul át az előző fejezetben leírt orosz–török, ill. orosz–közel-keleti konfliktus parodisztikus megjelenítése is. Természetesen a keresztény Oroszország – főként bizánci eredetű kereszténysége folytán – szembekerült a pogány szeldzsuk törökökkel, bár Oroszország nem csatlakozott a nyugati államok szervezte kereszteshadjáratokhoz. Sőt, amint azt a IV. hadjárat bizonyította, Konstantinápoly keresztes megszállása során érdekellentét alakult ki a pravoszláv orosz állam és a pápai kereszténységet képviselő nyugati államok között²⁸. Tankred oroszságának lehetősége azonban a regényben jól mutatja az orosz–török szembenállást is. Ugyancsak a keresztes hadjáratokra utal, ahogyan a regény oroszországi jelenteiben az antiszemitizmus megjelenik. A kozákok, tehát a hadsereg nyomában járó lumpen elemek pogromokat rendeznek a zsidó lakosság körében. „Ideológiájuk” a politikai érdekeket szolgáló, hamisan értelmezett pravoszlávia és nacionalizmus a feketeszázasok propagandájának szintjére süllyesztve. Mögöttük a hivatalos ideológia olyan képviselői állnak, mint Konopackaja és a pravoszláv egyház. Konopackaja és vallási gyülekezete azonban – mint tudjuk – Klara királynéval és keresztény körével azonosul. Ennek következtében, amikor a kocsmából kijövő, értelmetlenül randalírozó huligánok megölnek egy zsidó asszonyt, a jelenet nemcsak a múlt század végére – e század elejére felerősödő oroszországi antiszemitizmust ábrázolja, hanem egyben az I. keresztes hadjáratot követő zarándokok Rajna-menti zsidóüldözését is jelenti. Ebben ismét a történelmi események ismétlődéséről, azok lényegi azonosságáról szóló szologubi tétel megnyilvánulását véljük felfedezni.

A keresztes hadjáratok értelmetlensége és eredménytelensége lényegében 1244-ben véglegessé vált (annak ellenére, hogy ezután még két hadjáratot is vezettek). 1244-ben a hvárezmi tatárok elfoglalták Jeruzsálemet, megdöntve a Jeruzsálemi Királyságot. A tatárok muzulmán uralmat építettek ki a keresztes államok területén. Ugyanebben az időben Oroszország is tatár (mongol) megszállás alá került. Alekszander Nyevszkij 1240-ben még sikeresen vette fel a harcot a Német Lovagrenddel, s ezzel Novgorod és az észak-nyugati rész orosz fennhatóság alatt maradt, de még ugyanebben az évben az ország középső részén végigsöpört Batu kán tatár hordája, elfoglalta Kijevet és lerombolta Rjazanyt.

A tatár pusztítás elemei Szologub regényében szintén megtalálhatók. A Szigetek Királyságának szétzilálódása egy keresztény állam összeomlását jelen-

ti. A keresztény királyság lerombolásában belső „ellenségként” nagy szerepet játszik Tankred, a lerombolt ország feletti uralmat pedig Trirodov veszi át. Tekintve azonban, hogy Tankred (részben) és Trirodov is orosz, az oroszokban pedig a regény állítása szerint mongol vér is folyik, ebből következően a Szigetek elpusztítása és leigázása a mongolok tette. Másfelől Trirodovnak Oroszországból éppen a mongol hordákhoz hasonló, jobbára feketeszázasokból álló támadói elől kell menekülnie. Ez mutatja azt is, hogy a pusztítás pusztítás marad, akár pogányok, akár keresztények viszik véghez, és azt is, hogy Trirodovnak, a mongolnak keresztények, Triridovnak, a kereszténynek pedig mongolok elől kell menekülnie. Trirodov házát felgyújtják, földig rombolják pontosan úgy, mint hajdan a tatárok Rjazannyal tették. Az általános pusztulás, az apokaliptikus látomás, valamint a Vlagyimir Szolovjov által az *Ex oriente lux* és a *Pánmongolizmus* c. versekben ábrázolt és a századelőn Oroszországban szomorú időszerűséget nyert „sárga veszedelem” megjelenítésére nem véletlenül adja Szologub trilógiája harmadik részének címéül a *Füst és hamu*-t, mely az *Elbeszélés arról, hogyan pusztította el Batu Rjazanyt* ismeretlen szerzőjének tragikusan csengő szavait idézi: „És volt Rjazany városa, és volt rjazanyi föld, és eltűnt a gazdagsága és eltűnt a dicsősége, és nem lehetett benne semmiféle javakat látni – csak füst és hamu maradt.”²⁹

b) A lovagi (verses) epikára és feldolgozásaira tett utalások

A *Legenda születikben* a lovagvilág nem csak és nem elsősorban történelmi tényekre és áltényekre tett utalások formájában van jelen. A mű jelentős része, elsősorban az *Ortruda királynő* című rész számos elemét használja fel a X–XIII. századi, lovagi (verses) epikának. Szologub elsősorban a következő munkákra támaszkodhatott: a Tuoldus-féle (?) *Roland-éneke*, Wolfram von Eschenbach *Parzivaljára*, ezzel együtt az *Arthur*-, *Grál*-, *Lancelot*- és *Tristan-mondákra*, a *Nibelung-éneke* és az *Eddára*. És felhasználja Szologub a lovagi epikával szoros rokonságot tartó XV–XVI. századi olasz és spanyol irodalom remekeit is: Ariosto *Az eszevesztett Orlandoját*, Tasso *Megszabadított Jeruzsálemét*, Cervantes *Don Quijotéját*, valamint más vonatkozásban Calderon *Az élet álom* című drámáját. A lovagi irodalom felhasználásában is megvalósul tehát az a „nemzetköziség”, melynek fikciójára Szologub a Földközi-tengeri Szigetek Királyságának megalkotásakor törekedett. E művekkel kapcsolatban is előre kell azonban bocsátanunk, hogy szituációik, hőseik nem eredeti formájukban kerülnek Szologub regényébe, hanem a szerzői önkény és a mű megszerkesztettsége folytán parodisztikus és groteszk formában. A cél e művekkel ez esetben is az, hogy bemutathatóvá váljon: a történelem önisméltlései folytán az újabb nemzedékek mindig már valamely lejátszódott, megvalósult mintát követnek. Az

utánzás tökéletlensége miatt az új helyzetek és szereplők csak nevetséges, egyben szálnalmas, groteszk megvalósulásai az eredetinek.

Az említett művekkel kapcsolatos első megjegyzésünk Szologub regényének már ismertetett (III/1. rész) szerkezeti sajátosságaira vonatkozik. Az epizódok laza láncolatából álló cselekmény, a változatos események látszólag összefüggés nélküli egymásutánisága, a nehezen elkülöníthető főszálhoz kötődő mellékszálak burjánzása a lovagi epika jellegzetes fogásait ismétlik meg. Wolfram von Eschenbach *Parzival*-jában a főszáltól eltérő események a Gawainnal kapcsolatos részek, Tasso hősi eposzában a szerelmi történetek (pl. az Olindoról és Szofroniáról szóló történet vagy Armida csábításai) nem tartoznak szervesen a fő témához, nem viszik új mozzanattal előbbre a cselekményt. Ariosto munkájában az Orlando képviselte „főszál” semmivel sem jelentősebb, mint a Ruggieroval, Rinaldoval vagy Astolfoval lejátszódó események: *Az eszeveszett Orlando* valószínűleg éppen a lovagtörténetek epizódszerűségének ironikus megkérdőjelezése céljából maga a megtestesült epizodikusság. „Az egész költeményből is hiányzik a magasabb vezéreszme, az époszi egység; folytonos nyargalás kalandról kalandra, amiért is mindenütt epizódokra tér ki a cselekmény, s fonala mindegyre a költő kezébe látszik szakadni, s ki azt ügyes elmésséggel felragadja, de csak hogy ismét époly könnyedén elejtse.”³⁰ – jegyezte meg az *Orlando furiosó*-ról Szász Károly. Cervantesnél az epizodikusság nyíltan parodisztikus céllal történik. Tulajdonképpen az egész regény epizódok sorozata, amelyet Don Quijote és Sancho Panza személye tart össze. Minden kaland egy-egy új epizód, de ezekbe az epizódokba újabb epizódok ágyazódnak, általában úgy, hogy valamelyik mellékszereplő mesélni kezd. Ilyen például a kecskepásztor története Marcelárról, „az oktalan kíváncsíról szóló elbeszélés”, a rabszolga „önéletrajzi” elbeszélése, vagy Trifaldi grófnő története. Az epizódokba újabb epizódok kapcsolódnak, egy-egy történet szereplői a „valóságban” is megjelennek (mint például Lucinda, Dorotea vagy Don Fernando), velük újabb kaland kezdődik, s így burjánzik végelelátatlanul epizód epizódra. Laurence Sterne a *Tristram Shandy* egész szerkesztési elvét a kitérőkre, epizódokra építette, oly módon, hogy a kitérők valami módon mégis a főszálat segítsék. Sterne-nél azonban ezáltal éppen a kitérők válnak a mű magvává: „... oly mesterfogásai vannak a kitérés művészetének, melynek való érdeme felett, attól tartok, elsiklott az olvasó. S nem is éleslátás híja miatt, hanem inkább mert épp e sajátlagos kiváltságot ritkán várják egy kitéréstől s keresni sem keresik benne; mármint azt, hogy takaros kitéréseket teszek ugyan, amint megfigyelhettük, oly gyakorta s oly messzire csapongva, mint senki írószerzet Nagy-Britanniában, mégis, szüntelen úgy iparkodom s intézem ügyeimet, hogy krónikám azért ne pangjon-vesztegeljen, míg én odajárok. [...] E lelemény révén a maga nemében egyedülálló masinériával ajándékoztam meg művemet: két ellenlábás mozgást vezettem belé és hangoltam össze, melyeket eleddig egybeférhetetlennek véltek. Röviden: művem kitérő ámde áttérő is egyszersmind. [...]

A kitérés a verőfény, az élet maga, az olvasás leglelke, ez kétségbevonhatatlan! mert szakítsátok ki e könyvből: ám akár az egész könyvet elszakíthatjátok légyen: az örök, zimankós telet lehelné minden oldala! De adjátok vissza kitéréseit az írónak, s mint a meghallgatott kérő, vidoran lép elébetek; soká éljetez, kiáltja fenn, s ilyen és hasonló változatos lakomával gondoskodik, hogy soha el ne romoljon az étvágyatok. [...] [...] olyképp szerkesztettem a mű tengelyét és egyéb illesztékeit, egymáson hatolva keresztül-kasul, s kerékről kerékre oly boszorkányos módon kapcsoltam egybe e két ellenlábás mozgást: a kitérést és a dologra-térést, elkalandozást és előhaladást, hogy íme: a masina jár; s mi több, járni fog...”³¹

Az epizódyszerűség Szologubnál megnyilvánul például abban, hogy egy-egy jelenet kezdete és vége esetleges, nehéz lenne főszálról vagy mellékszálakról beszélni a cselekményt illetően. A rövid, félbehagyott történetek nem kapcsolódnak a fabula szintjén az előző és a következő történetekhez. Szologub alkalmazza azt az eljárást is, hogy egy szereplő teljesen véletlenszerűen felbukkan, megtudjuk a történetét, aztán nyomtalanul eltűnik a regény útvesztőiben. Ilyen szereplők például a *Vércseppek*ben megjelenő rongyos „tündér”, az *Ort-ruda királynő*ben a csempészek, a *Füst és hamuban* Labaznyikov, a mindent rejtegető örült hivatalnok. Imogena Mellado és Manuel Parlade szerelmi története pedig a Tassónál és Cervantesnél tapasztalt szerelmi történetek mintájára készült: a vőlegény (Parlade) külföldre megy, kedvese (Imogena) otthon egy ideig epekedve várja, majd áldozatul esik egy ravasz csábítónak (Tankred). A szerelmes fiú visszatérve mindent leleplez, de megbocsát kedvesének, és bosszút esküszik a csábító ellen. Szologubnál ez az epizód nem is önmagában érdekes, hanem úgy, hogy a harmadik részben ez a történet megismétlődni látszik: Pjotr Matov, ugyanúgy, mint Parlade, tanulmányútra készül külföldre, menyasszonyát, Jelenát pedig otthon akarja hagyni. De Parlade és Imogena esete szinte átsugárzik a második részből, ezért is titkolja Pjotr utazási szándékát. Amikor Jelena megtudja Pjotr tervét, lovagvilágbéli elődeitől eltérően, Pjotr követése mellett dönt. A szeretett férfival tanulmányútra induló nő képe újra egy „rég” történetnek, Csehov *Menyasszonyának* megismétlése, és szintén parodisztikus jellegű. Groteszkké akkor válik a jelenet, amikor kiderül, hogy Pjotr és Jelena nyugat-európai utazásának mintájára Trirodov és Jelizaveta is utazni készül: ők Oiléra, Trirodov (és Szologub) álmvilágába akarnak utazni, és ez a bájjal segítségével meg is történik. Ennek az utazásnak másik megvalósulási formája a Trirodov fantasztikus repülő planétájával tett utazás egy másik álmvilágba, az Egyesült Szigetekre. Az utalások és ismétlések következtében így Trirodovnak a Királyságba érkezése, királlyá választása válik kétes értékűvé.

A cselekményvezetésnek ez a módja két alapvető fontosságú regénytechnikai eredményre vezet. Az egyik, hogy megszűnik a hely és idő egysége, a történet linearitása helyett darabokra hullik a cselekmény, mintegy formailag igazolva a századelő – Ady kifejezésével élve – „minden egész eltörött” tételét. A másik

eredmény, hogy megszűnik a jellemábrázolás, megszűnik a hősök pszichológiai folyamatainak bemutatása, egyszerűen azért, mert ők maguk megszűnnek összetett, lélektanilag is érvényes egyéniségeknek lenni. Ezért is van olyan sok tárgy- és állatszerű figura Szologubnál. Pszichológiai következetesség helyett minden és mindenki a szerző akaratának van kiszolgáltatva. Többek között a szerző fölényes, voluntarisztikus magatartása miatt tekinthette Szologub példaértékűnek a maga számára Ariosto és Cervantes művét. Az *eszeveszett Orlandóban* megnyilvánuló szerzői önkényre, fölényes-ironikus játékra hívta fel a figyelmet Radó Antal, Szerb Antal és Huizinga³² is. Szász Károly imént idézett munkájában pedig a következőket írja: „De a zűrzavar fölött ott áll képzelete varázspálcájával a költő, ki mosolyogva, s azzal az öntudattal látszik rendezni e látszólagos hangzavart és képekben bujálkodó tarka színvegyületet, hogy mindez az ő föltétlen szeszélyének teremtménye és alattvalója, melyekkel kedve szerint rendelkezik s mondhatja bármely perczen: keljetek föl! vagy tűnjetek el! S szeszélye úgy hozván magával, néha csendet parancsol a képtelenségeknek és üde szigetet, csendes völgyet, bájos helyzeteket varázsol elő gyönyörünkre, hogy nevetve ismét szétverje varázsvesszője egy új intésével szép képzetünket s ismét belesodorjon szeszélye szabálytalan teremtményeinek őrült forgatagába.”³³ Regényében Szologub is ezt az álláspontot képviseli, s nála ez nem is csupán írói magatartás, hanem világlátás is. Hiszen művében az Ariosto képviselte fölényes–ironikus írói pozíció is játék lesz, s Szologub ezzel kineveti önmaga magatartását, önmaga írói pozícióját, önmaga világnézetét. Ebből a szempontból fontos a Cervantes képviselte, az önnön mű teremtését és jelentőségét kinevető magatartás is, mely a *Don Quijote* második kötetének elején nyilvánul meg legerőteljesebben, amikor az olvasó kezében lévő *második* kötet lapjain a *főhős* megkérdezi: „S talán a második kötetet is ígéri a szerző?”³⁴ Másrészt azonban éppen a saját mű és a saját szerep kinevetése az egyetlen helyes és igaz magatartás, mert eközben nyilvánul meg a leginkább a bölcsesség. Cervantes is, Szologub is a *Don Quijote* kimondotta igazság képviselője: „Szóval, nekem az a nézetem, bakkalaureus úr, hogy akármilyen könyv vagy történet megírásához kitűnő értelem és érett ítélőtehetség kívántatik; mulattatón elbeszélni, tréfásan írni csak nagy elmék képesek. A komédia legelmésebb szerepe a bohóc, mert együgyű ember nem játszhatja jól. A történet bizonyos tekintetben szent dolog, mert igaznak kell lennie, ahol pedig az igazság van, ott van az Isten is.”³⁵ Ezt az álláspontot képviseli Laurence Sterne is a *Tristram Shandyben*, mégpedig úgy, hogy éppen a Cervantes-mű tanulságaira hivatkozik. Szologub valószínűleg Sterne véleményét, írói–elbeszélői magatartását is figyelembe vette, amikor műve elbeszélői pozícióját kialakította. „Azért, drága barátom és utitársam, ha kezdetben az a gyanú is támadna, hogy soványka történet ez, tartson ki velem, én pedig hadd folytatom a magam módján, ahol elhagytam; és hogyha úton-útfélen elővesz a tréfálkozhatnék, vagy arra az egy-két percre pojácás csörgősipkát találnék a kobakomra csapni, amint ballagunk, nehogy

eliramodjék! Hanem inkább nyájas kedvvel utaljon nekem kissé több bölcseséget, mint amennyit fizimiskám ígér; mulasson, ha tetszik, míg kettecskén kocogunk, kunconghat akár vélem, akár rajtam, bármit csinálhat, egyszóval: csak a bőréből ki ne ugorjék.”³⁶

Szologub orosz kortársai közül Andrej Belij jutott hasonló eredményre a XX. századi elbeszélői pozíció lehetőségeit illetően. A Szologub-trilógiával azonos időszakban keletkezett *Pétervár* nevezetes *Prolóógus*ában a beliji elbeszélő is a bohóc szerepét ölti magára. A bohóckodás, mint az egyetlen lehetséges „igaz” magatartás Szologub lírájában is megtalálható. *Sut* (Bohóc) című versében például a következőket olvashatjuk:

*Gyivityesz' vi mojej ogyezsgye,
Szmeyotyesz': sto za pesztrota!
Ja nyiszhozsú k vam, kak i prezsgye,
V szvjatom oblicsiji suta.*

*Mnye zakon vas – nye ukazka.
Szmeh moj – pravda bez granyic.
Razmaljovannaja maszka
Otkrovennyej vasih lic.*

*Vesz' loszkutyjami pesztreja,
Bubencami govorja,
Sutovszkoj kolpak csesztnyeje,
Csem korona u carja.*

Lássuk ezek után, hogy a középkori lovagi világhoz kapcsolódó művek mely eseményei és szereplői hogyan mutatkoznak meg Szologub trilógiájában!

A Szologub-mű egyik legszembeötlőbb középkori utalása a Tankred név. Ez a név Tasso *Megszabadított Jeruzsálem*ében szerepel, a név tulajdonosa a mű egyik legkiválóbb kereszteslovagja. Erős, bátor, kedves és közvetlen, s talán csak egyetlen hibája van: mindig szerelmes.

„Tankréd jön ekkor, ki tör a pogányra
(Rináldon kívül), jobbat ki se lelne,
vagy kedvesebb, vagy lenne több a bája,
kiválóbb lenne, s több a szíve mersze.
Nagy fény-hírére vetül bűn homálya,
árnyék az, örült, elvakult szerelme:
fegyverben lobbant, gyorsan tört előre,
a bú táplálja, tőle lel erőre.”³⁷

Szologub Tankredja is szép, erős, nyájas, nagyszerű társalkodó, s Észak-Afrika vagy Közel-Kelet ellen irányuló háborús tervei és az egyházi támogatás miatt még kereszteslovagnak is elfogadnánk. Bátorsága és a „kegyes sziv” azonban már hagynak némi kívánnivalót: a forradalmárok ellen *harcban* nem látjuk, csupán a sebesültek között, s ott is úgy, hogy hagyja kivégezni volt szeretőjét, a forradalmárok ápolónőjéül szegődött Aldonsa Jorist. Tasso Tankredjának bátorsága példamutató. Amikor az elvarázsolt, égő erdő titkát kell kikutatni, valamint Clorindát el kell temetni, Tankred súlyos sebesülten, betegen is elindul, hogy kötelességét teljesítse:

„A kedvelt nő végtisztesség-adása
Tankred herceg részéről véget ére,
noha arcának nagy lőn sápadása,
páncél a testre, sisak a fejére,
ha szükség szabja, illik, maradása
már nincs, úgy vágyik kockázat terére.
Víg új erő szívből testébe ömlött
úgy látszott, benne az dúsan özönlött.”³⁸

Szologub Tankredja ezzel szemben akkor, amikor baj van, amikor segítségre lenne szükség, betegséget színlel. Ortruda a Dragoneren egyre aktívabban működő vulkánhoz siet, hogy valamit tegyen, de Tankred nem megy vele, mert ágyban fekvő beteg: influenzás.

Tasso Tankredja akkor is bátorságáról tesz tanúságot, amikor a pogány, de kiváló harcos Arganttal párbajra áll ki. Az első tusa eredménytelenül zárul, későbbi időben kellene folytatniuk a harcot. Tankred azonban nem tud megjelenni az újabb összecsapáson, mert közben Armida fogságába kerül. Szologubnál az ehhez hasonló jelenet a gyávaság bizonyításává válik. Amikor ugyanis Manuel Parlade párbajra hívja Tankredot, a XX. századi lovag a kihívást azzal hárítja el magától, hogy „a királynő férjének kivételes helyzete nem engedi meg a királyi fenségnek, hogy elfogadja a párbajkihívást; annál is inkább, mert a párbajt az állami törvények tiltják, és Tankred herceg, magas rangjának megfelelően, nem tartja lehetségesnek, hogy a törvény szellemével szembeni tiszteletlenség ilyen példáját adja.” (II/263)

A regény Tankredja a Tassóéhoz hasonlóan módfelett szerelmes természetű, ő azonban eposzbéli elődjétől eltérően nem a szenvedélyes szerelem megtestesítője, hanem az üres hódítás, a sekélyes testi vágy hatalmában lévő csélcsap figura. Szerelmi kalandjai, hódításai nevezetesebbek, hírhedtebbek lovagi tetteinél. Tankred valóságos Don Juan, igazi Lovelace, akinek tettei a lovagi erények egyikének, a nőtiszteletnek visszájára fordított megvalósulásai. Olyan nőket csábít el, gyaláz meg, tesz nevetségessé vagy pusztít el, mint Ortruda, Aldonsa Joris, Eleonora Arinasz, Sabina Fanelli, Margarita Kamai, Imogena Mellado.

Ezzel szemben Tasso Tankrédja mindig szerelmes ugyan, de a szerelmi beteljesülés nem következik be: Erminia nem tudja megszerezni magának Tankrédot, Clorindát már csak holtan, ciprussá változottan éri el a lovag, Arminda ármányos csábításának ellenáll, s bár foglya lesz, de nem szereti. Szologub Tankredja a szerelmi csábításban inkább az *Arthur-mondakör* Lancelot lovagjához hasonlít. Lancelot lovag a monda szerint szintén a szerelmi kalandok mestere volt, akinek legnevezetesebb csábítása Ginevra királynénak, Arthur feleségének meghódítása. Tankred legnagyobb szerelmi hódítása Ortruda kezének elnyerése – igaz, megismerkedésükkor Ortruda legalább olyan aktív szerepet játszott e házasság „előkészítésében”, mint Tankred. A Lancelot–Ginevra, Tankred–Ortruda párhuzam, valamint a királyné–királynő hasonlatosság a Ginevra–Ortruda azonosságot teszi lehetővé. A Lancelot-nak tulajdonított, a királyné szeretőjének státusából adódó kétes dicsőség a regényben úgy mutatkozik meg, hogy Tankred „a királynő férje” státus felemás voltáról elmélkedik. Ortruda viszont Tankred felesége, tehát ha Ortruda Ginevra, akkor Tankred Arthur. Így viszont Tankred–Lancelot Ortruda–Ginevrát Tankred–Arthurtól csábítja el, vagyis Ortruda megcsalja Tankrédot Tankreddal, azaz a férjével. A megfelelések azonban még képtelenebbekké válnak azáltal, hogy a regényben szerepel egy Lanceol nevű kamaszfiú, aki plátói szerelmet táplál Ortruda, tehát Ginevra iránt. Ez a plátói szerelem úgy teljesül be, hogy Ortruda–Ginevra, a hűtlen feleség, odaadja magát Asztolfnak, aki viszont kamaszsága és Tankred–Lancelottal való szembenállása (és azonosulása!) révén Lanceol alteregója a regényben. Asztolf és Lanceol párosának a *Vércseppek* című részben egy másik kamasz-páros, Kirsza Trirodov és Grisa, a „csendes fiú” felelnek meg. A nevek hangzása (az i–a, r–s hangsor és a k–g zöngétlen–zöngés pár) a két fiú közti hasonlóságot emeli ki.

Ortruda szerepének másik formáját is végigkísérhetjük a műben: Ortruda elsősorban nem hűtlen, hanem megcsalt feleség. A megcsalt feleség példáját egy, csak a regény világában élő legenda szolgáltatja. E legenda szerint Ginevra királyné hűtlen férjének karddal vágta ki a szívét, s ugyanazzal a karddal megölte férje szeretőjét is. Margarita Kamai, a regény önmagát leleplező szeretője, mivel csak a regénybeli Ginevra-legendát ismeri, az *Arthur-mondában* lévő nem, ezért kiálthatja Ortruda szemébe: „Ó, mint Ginevra királyné, öljön meg engem!” (II/173).

Maga Ortruda is végiggondolja a közte és a regénybeli Ginevra királynő közti hasonlóságot. Mindketten apjuk halála után örökölték a trónt, mindketten külföldi herceghez mentek feleségül, mindkettőjük a hűtlenség áldozata lett. Ortruda úgy véli, Ginevra sorsa a felmagasztosulás és elbukás, az egyszer fent, másszor lent örök körforgásának példázata. Mert az állegenda Ginevráját trónjáról letaszították a kegyetlen bosszú után, meztelenül pellengérré állították, s egy rendfőnöknő őrizete alatt kolostorba zárták. De barátai megszabadították, s haláláig újra fényes uralkodónő lett belőle. Ortruda Ginevra felemelkedését saját dicsőségeként fogja fel, bukását saját bukásának tekinti. A bukásban megjelenő

erotikus elemet (a meztelen királynő) dekadens hőshöz méltóan a szenvedésben, a megszegyenítettségben való gyönyörködésként éli át. Teljes azonosulásra azonban az állegenda Ginevrájával sem kerülhet sor. Ortruda ugyanis a hajdani királynőkéhez hasonló halált képzel el magának: vagy aljas orvgyilkos törétől fog meghalni, vagy Marie Antoinette-hez hasonlóan a forradalmárok guillotinja végez vele. Ortruda jövője, halála azonban nem így következik be, hisz halálát a vulkánkitörés okozza. Törrel ő Margarita Kamait, a fellázadt tömeg pedig, Kamai gróf vezetésével, Tankredot öli meg.

Ortruda a szerelmi láncolatok és kalandok következtében az *Arthur-monda* Ginevráján kívül Ariosto *Az eszeveszett Orlando*jának ironikus Ginevrájával is azonosul. Ariosto Ginevráját szüzesség ellen elkövetett vétkéért akarják megbüntetni, olyan vétségért, amit nem követett el. *Az eszeveszett Orlando* Ginevrája félreértés áldozata. Polinesso meg akarta kapni Ginevrát, amikor ő már Ariodante menyasszonya volt. Polinesso ráveszi saját kedvesét, Dalindát – aki egyébként a történetet Rinaldonak elmeséli –, hogy Dalinda Ginevra ruhájában Polinessoval szerelmeskedjék. Ariodante meglátja az ölelkező párt, s azt hiszi, Ginevra hűtlen lett hozzá, emiatt öngyilkos lesz – legalábbis úgy szervezi meg az eseményeket, hogy mindenki azt higgye, vízbe fúlt. Rinaldo a történetet megtudva Ginevra segítségére siet, és leleplezi Polinesso cselszövését. Akad azonban még egy lovag, aki Ginevra védelmére kel: ez nem más, mint Ariodante, aki persze mégsem halt meg. Ariodante és Ginevra egybekelnek, Dalinda pedig kolostorba vonul. Látható, hogy Szologub a hűség–hűtlenség problémáját nem teszi látszólagossá, mint Ariosto, hanem a különböző Ginevra-legendákkal és Ginevra-alakokkal a két, egymást kizáró tulajdonságot ugyanarra a nőre vonatkoztatja. Az Ortruda–Ginevra azonosulásban az Ariosto-mű tükrében groteszk lesz a hősök boldog egymásra találásának motívuma. Mert Ortrudát ugyan Asztolf meg akarja menteni, még a szeretőjévé is válik, de egyfelől ez a hitvesi hűség elleni vétség, másfelől a történet Asztolf halálával végződik. Asztolf azonban más vonatkozásban is kapcsolható még Ortrudához, s ebben a viszonyban Ortruda újabb átváltozásokon megy keresztül. Az Asztolf név ugyanis két műből is származhat: Calderon *Az élet álom* című drámájából vagy Ariosto *Az eszeveszett Orlando*jából. Ha Calderon művének Astolfoját vesszük alapul, akkor Szologub Asztolfja az élet–álom felcserélhetőségének jelképévé válik. Calderon Astolfoja azonban szerelmi kalandba is keveredik: Rosaura és Estrella szerelme között ingadozik, ráadásul Rosaura egyben Aestra is. Ez a vonása Astolfot Szologub regényének Tankredjához közelíti. A hasonlóságot erősíti, hogy Astolfo moszkvai herceg, s láttuk, az orosz elem Tankred alakjában is megtalálható. Az Astolfo–Asztolf névváltozat révén így a regény Asztolfja hasonlónak válik Tankredhoz, holott Ortrudához való viszonyuk egymás ellenlábasaivá teszi őket. Ebben a viszonyban Ortruda egyszerre Estrellával és Rasaurával mutat hasonlóságot.

Ha Ariosto Astolfoját tekintjük mintának, akkor a regénybeli Asztolf szinte főszereplővé lép elő. Ariosto művében Orlando és Rinaldo mellett Astolfo a harmadik hős, aki Angelica kezéért küzd. A hősök közötti vetélkedés Szologubnál Reimers, Lanceol, Asztolf versengésében nyilvánul meg. Ebben a vonatkozásban Ortruda Angelica szerepét játssza, Tankred pedig Argaliával azonosul. Astolfo Ariostonál nem nyeri el Angelica kezét, sőt, azáltal, hogy a műben szerepel még egy Astolfo is, a név a megcsalt király jelentést is felveszi. Arról van szó, hogy Ariosto művében betéttörténetként elhangzik Astolfo longobárd király esete (28. ének). Astolfo szép király volt, felesége mégis megcsalta, mégpedig egy törpével. A történet itt a női nem csalfaságáról szóló ironikus példázattá válik. Fontos mozzanat ebben a példázatban Astolfo szépsége. Az *eszeveszett Orlandóban* szereplő Alcina varázslónő (aki Astolfo fogvatartója is volt) látszólagos szépsége, mely a varázslat elmúltával vén boszorkány csúnyaságává alakul, Astolfo szépségével együtt a szépségről és a csúnyaságról, azok értékéről és viszonylagosságáról szóló példázattá válik. Szologub regénye a szerelem, hűség, hűtlenség, szépség, csúnyaság groteszk egygyéolvadását mutatja az Asztolf–Ortruda viszonyban.

Az *eszeveszett Orlandóban* Astolfonak fontos szerep jut abban a tekintetben is, hogy ő lesz az, aki Orlandot őrlöngéséből kigyógyítja. Orlando szerelmi őrlöngése akkor kezdődik, amikor Angelica Medoré, nem pedig az övé lesz. Pedig Orlando mindent elkövetett, hogy Angelicát megkapja. Angelicát Ebuda sziget lakói kiszabadítják ugyan egy kéjenc remete karmaiból, de csak azért, hogy őt is odaadják az Ebudán garázdálkodó tengeri szörnynek. Ebuda szigetén ugyanis Próteusz tengeristen és a hercegnő bűnös szerelmi viszonyt folytattak, amelynek a király a hercegnő kivégeztetésével vetett véget. Próteusz efölötti haragját csak a sziget szikláihoz kötött lányokkal lehet lecsillapítani. Azok a lányok azonban, akik nem tetszenek Próteusznak, egy tengeri szörny tápláléka lesznek. Angelicát is ilyen áldozatként kötik ki, de Orlando megszabadítja őt a szörnyetegtől. Szologub regényének *Az eszeveszett Orlando* ezen epizódjára tett utalásai szembeötlőek, még akkor is, ha groteszkek. Láttuk, hogy Ortruda, a meghódítandó nő, Angelica irodalmi utóda. A hasonlóság abban folytatódik, hogy Ortruda is szigeten él. Az Egyesült Szigetek egyike, Dragoner – a *drakon* (sárkány) szóból – pusztulásra van ítélve, mert van rajta egy működő vulkán. A vulkán megjelenítése a mesék, mondák sárkányainak tradicionális eszközeivel történik: a vulkán füstje a sárkány orrából kicsapó füst, a föld moraja a sárkány morgása, a vulkán lávája a sárkány okáda tűz. Így tehát a Dragoner szigetén lévő vulkán, mely valóságos vízözönnel is sújtja a szigetet, az Ebuda szigetén lévő szörnyel azonosítható. A szigeten pusztító szörny mondabeli, illetve ariostoi képéből Szologubnál valóságos motívum-láncolat alakul ki. Sárkány garázdálkodását idézi Tasso *Megszabadított Jeruzsálemének* is az a része, amikor Gottfried két követet küld Rinaldo visszahívására. A két követ ilyenek látja az útjukat álló sárkányt:

„Opál-arany pikkely fején, s mereszti,
duzzad nyaka, így a haragra súlyt ad,
szeme ég, a rejtett utat rekeszti
hassal, méreg és füst belőle fújtat;
magába húzza, majd meg kiereszti
hengergyűrűit, majd meg visszabújtat.
Magányos őrhöz így vitték a léptek
a hősokeket, miatta mégse késtek.”³⁹

Sárkány elleni küzdelem szerepel a *Tristan-mondában* is: Tristan az Írországban pusztító sárkányt győzi le. A *Nibelung-ének* Siegfriedje is sárkányölő:

„Még egy kalandot említ a hír felőle meg:
A gonosz hegyi sárkányt miképen ölte meg,
S megfordve benne: bőre kemény szarúra vált,
Hogy vas se járja; rajt ezt gyakran tapasztalák.”⁴⁰

Siegfried skandináv megfelelője, Sigurd is elpusztított egy sárkányt, Fáfnirt. Ebben az összefüggésben van még jelentősége annak is, hogy Ortruda és Arinasz Brunhildával azonosak, s hogy Ortruda Walkűr is. Az *Eddában* ugyanis Brünhild Walkűr Odin parancsának megszegéséért emberré változik, s azé a vitézé lesz, aki a köré varázsolt lánggyűrűn áthatol. Ezt a feladatot Sigurd, a sárkányölő teljesíti. Amikor Ortrudától Afra a sárkány nevét kérdezi, talán éppen Fafnir nevét kutatja. De Ortruda, aki e jelenetben Walkűrből fogvatartott királynővé változik, semmit sem tud: „Hogy ki az a sárkány, aki égbék barlangomat olyan kitartóan védi, és mit akar? Ah, nem tudom! De régóta érzem már egyenletes légzését és sorsszerű közelségét. Szemének, kigyószemének egy pillanatra le nem csukódó súlyos tekintete egyre gyakrabban nyomaszt. Lehet, hogy közel a nap, mikor véremet követeli a vadállat, szőrös, nagy mancsát mellemre teszi, és éles, kíméletlen karmai szívembe hatolnak.” (II/40–41)

A sárkányölő harcosok mind kiváló hősök, akik számtalan nagyszerű tulajdonsággal rendelkeznek. Tristan például kiváló nevelésben részesült, remekül tud fegyvert forgatni, nyelveket beszél, verset ír. Nem véletlen, hogy mindenkit elkápráztat Marke udvarában. És végül Tristan megmenti Marke országát: egy szigeten legyőzi a húsz ifjú harcost adóba kérő ír királyt. Tristan tulajdonságait Tankred próbálja képviselni Szologub regényében – kevés sikerrel. Tankred műveltsége felszínes, s bár több nyelvet beszél, könnyed társalgása csak fecsegés. Ő is ír ugyan, de csak rossz cikkeket, Ignis álnév alatt, de mindenki tudja, hogy e név őt fedi. Fegyverforgató tudományáról semmit sem tudunk, hadsereg-szervezése kudarcba fullad, párbajra nem áll ki. A veszélyesnek ígérkező hajóútra Dragoner szigetére nem vállalkozik.

Sigurd és Siegfried a sárkány legyőzésével kincshez próbálnak jutni: Sigurd aranyhoz, Siegfried a Nibelungok kincséhez. Tankred törekvései kimerülnek abban, hogy pénzt próbáljon szerezni a flotta szervezéséhez, azután pedig abban, hogy Klarától, Ortruda anyjától kölcsönöket kérjen ajándéokra a szeretőinek.

Ortruda tehát nem számíthat arra, hogy Tankred megmentse őt a sárkánytól. Sőt, mivel a vulkán működésének kezdete és a Tankreddal való megismerkedés időpontja egybeesik, Tankred is a pusztulás, a végzet értelmét kapja Ortruda számára. Ortruda ezért női sárkányölőként, amazonként maga próbálja legyőzni a sárkányt. Ez a hőstette azonban nem sikerül: ő maga a sárkány (a vulkán) tüzének áldozata lesz, szigetországa pedig pusztulásnak indul.

Ismerünk azonban még egy legendás sárkányölőt, akinek szellemisége talán az egész lovagi epikát áthatotta, s akinek megfelelőjét Szologub regényében is megtaláljuk. A legendás hős Sárkányölő Szent György, regénybeli megvalósulása pedig Georgij Trirodov.

Szent György a keresztény hagyományok szerint a Krisztust védelmező légió tagja, ideális harcos és győző. A keresztesháborúk idején az a nézet terjedt el róla, hogy részt vett Jeruzsálem ostromában, s ottani öltözéke egy fehér palást volt, vörös kereszttel a közepén. Ez a feltételezett tény a lovagok és fejedelmek példaképévé, minden „igaz keresztény” harcos eszményévé tette. Ennek a nagyfokú tiszteletnek alapja és háttere, hogy Szent György egy legendás ország lakóit megmentette egy tengeri szörny garázdálkodásától. Szent György azonban nem egyszerűen csak legyőzte a sárkányt s visszaadta a királyné szüleinek, hanem a legendás ország lakóit meg is térítette az „igaz keresztény” hitre⁴¹. A lovagvilághoz való eszményi kapcsolata révén Szent György Anglia védelmezőjévé, patrónusává vált. A Sárkányölő Oroszország szimbólumává is lett, tekintve, hogy a lován ugrató Szent György az Orosz Birodalom címerének része.

Szologub regényében Georgij Trirodovot elsősorban neve alapján tekinthetjük Szent György megjelenítőjének. Keresztneve egybeesik a Sárkányölő nevével, családneve pedig a keresztény hagyományon kívül eső György-kultuszt tükrözi. A muzulmán hagyományok szerint György a hitért vállalt kínszenvedés hősi elviselésének példája, valamint lovas volta miatt a természet halálát jelentő téllal szemben az életet hozó tavasz megszemélyesítője is. A kínzatás alatt meghaló és feltámadó hős a természet körforgásával összefonódva eredményezhette, hogy „a muzulmán legendák különösen kiemelik a kínzatása alatti háromszori meghalását és feléledését”⁴². Ezt a háromszori újjászületést jelenti a „Trirodov” (háromszor született) név.

Trirodov hasonlít a többi sárkányölő hőstre is: művelt, jó nevelésben részesült, sőt ő maga is nevel, kellemes társalgó, több nyelven beszél, lovagias, és verseket ír, igaz, dekadens verseket. „Nemzetközisége” a francia és spanyol nyelvek ismeretén kívül orosz származásában és a szigetek királyságának „angolos” és „olaszos” vonásaiban is megmutatkozik. S mivel Szent György Anglia

és Oroszország patrónusa is, Trirodovnak a Sárkányölőként való értelmezése jelenti azt a misztikus okot, amiért az ismeretlen, orosz Trirodovot az Angliához (is) hasonlító szigetek királyává választották. Trirodov sárkányölő a tekintetben is, hogy valóban megküzd a sárkánnyal. Trirodov megjelenéseit ugyanis gyakran a Nap megjelenései kísérik, a Nap azonban Trirodovnak mint tüzes sárkány mutatkozik meg. A Nap és Trirodov szembenállása először természettudományos magyarázatot kap, s ez egyfelől az utópia irányába viszi el a problémát, másfelől groteszkké teszi a Nap–Sárkány és a Trirodov–Szent György megfeleléseket. Arról van szó, hogy Trirodov repülő alkalmatosságának olyan anyagból, olyan különleges üvegből kell lennie, amely a fényt ugyan átengedi, de amely megvédi a „gonosz napsugaraktól” (III/57) az úrben. Ebben a „küzdelemben” Trirodov – Szent György XX. századi utódához méltóan – győzedelmeskedik, hiszen a harmadik rész végén repülő bolygójával épen, sértetlenül érkezik meg a Szigetekre.

Trirodov – Szent Györgynek azonban van egy kevésbé sikeres harca is a sárkány ellen. Ebben a harcban Trirodov ellenfele már nem a Nap, hanem a sárkányként megjelenített Dragoner sziget (*drakon* – sárkány). A tulajdonképeni harc elmarad, hiszen mire Trirodov a Szigetekre érkezik, a vulkán már kitombolta magát, a megmentésére várakozó Ortruda királynő pedig elpusztult. Trirodov ugyanakkor megmenteni érkezett az országot, s királlyá választásával erre lehetősége kínálkozik. A regény e tekintetben lezáratlan marad. A groteszk megfelelés még inkább szembeötlő, ha a Dragoner szigetre küldött tudósokat is sajátos „sárkányölőkként” értelmezzük. A tudósok is azzal akarják a vulkánt megfékezni, ami Trirodovnak is birtokában van: a tudománnyal. A szatirikus eszközökkel megrajzolt tudóscsoportnak esélye sincs a sárkány legyőzésére. Rövidlátásukat bizonyítva (nem véletlenül szemüveges mindannyiuk) a vulkán–sárkányt veszélytelennek tartják, s eleve lemondanak a vele folytatandó harcról.

A sárkány elleni harc Szologubnál szorosan összefonódik a Szigetek megmentésének programjával, összekapcsolva például a *Tristan-monda* főhősének sárkány elleni küzdelmét az ír király ellen egy szigeten folytatott párbajával. A szörny elleni küzdelem és a sziget megmentése volt a célja Orlandonak is Ariosto művében. Trirodov groteszk sárkányölő szerepében tehát valószínűleg ismét az olasz szerző ironikus eposzának hatását kell látnunk. Orlando sem tudja feladatát maradéktalanul végrehajtani, tekintve, hogy a szörnyet ugyan megöli, de ennek hatására Próteusz bosszúból nagy pusztítást visz végbe a szigeten. Így a szörnyet legyőző hős Orlandonak menekülnie kell, nehogy a sziget lakói haragjukban a vízbe fojtsák. Az *eszeveszett Orlando* nyomán a *Legenda születtikben* megvalósult kétes értékű hősiességet Szologub aztán összekapcsolja még egy, az Ariosto-műben még különálló problémával, a repüléssel. És ezen a ponton vissza kell kanyarodnunk Asztolf alakjához. Szologub regényében Asztolf, azon az alapon, hogy ő is Ortrudát igyekszik megmenteni és elnyerni, hasonlónak lesz Trirodovhoz. Trirodov azonban hasonlítható Ariosto Astolfojához.

hoz, mert ők ketten azok, akik valamilyen repülő alkalmatossággal rendelkeznek. Astolfo a szárnyas lovon, Trirodov az üvegházból készített, planétává alakítható űrhajón repül a holdba. (Ezen a ponton a Szologub-mű ismét az utópiával érintkezik.) Astolfo holdbéli utazásának fontos célja van: a Holdon őrzik a Földön elveszett tárgyakat, többek között Orlando elveszett eszét is, amit Astolfo hoz neki vissza. Az Ariosto-műnek talán éppen ez a legszatirikusabb epizódja. Trirodov holdbéli utazásának egyik célja az emigrálás, hiszen hová is emigrálhatna legegyszerűbben egy orosz vidéki tudós és költő, mint a Holdra. Az utazás másik célja pedig, hogy visszatérve a Földre, Trirodov a Szigetek királyává váljon. A már említett megfelelések értelmében tehát Trirodov szigetmentő akciója Astolfo szatirikus utazása fényében maga is szatirikussá válik. Ariosto művével kapcsolatban Radó Antal hivatkozik Cantu véleményére⁴³, mely szerint Az *eszeveszett Orlando*ban nevetségessé válnak a keresztény mitológia elemei: Isten gyerekes parancsokat osztogat, az angyal esetlen szolga, az evangélista összezagyválja a történeteket, Keresztelő Szent János együtt repül Astolfoval a Holdba. Ez a szemléletmód Szologub regényében is tetten érhető. Ha Trirodov Szent Györgyhez hasonló, akkor ő maga is a Krisztust védő légió tagja. De miféle Krisztus-védő lehet az, aki maga is isteni szerepre vállalkozik, aki időnként maga is Krisztus szerepét játssza? Trirodov azáltal, hogy űrhajóját föld alakúra készíti, mintegy az isteni teremtést ismétli meg. Más alkalommal a világ bűneit akarja Krisztusként magára venni, kijelentvén, hogy „bármilyen bűn az én bűnöm”(I/168). A krisztusi csodatételek egyikére vállalkozik, amikor feltámasztja a halott Jegorkát. Jegorka ugyan Trirodov hasonmásának is tekinthető (a neve: Georgij Antipov!), mégis Krisztus megkísértésének számít, ahogyan Jegorkát, mint Krisztus Lázárt, magához szólítja: „Ébredj, kelj fel és jer hozzám.”(I/236). És szintén modern Krisztust idéz, ahogyan a *Füst és hamu* végén Trirodov királyként a Szigetek természeti katasztrófa és belviszályok sújtotta lakosságához az égből a földre pottyán, mint a Megváltó. Az apokaliptikus pusztulás után I. Georgij szép, harmonikus jövőt ígérő érkezése Krisztus második eljövételének groteszk megvalósulása. Trirodov királlyá koronázása egyben az élet céljának megtalálásaként értelmezett Grál fellelését is jelenti. Wolfram *Parzival*jában a hős végre újra megtalálja a Grál-várat, s álhatatosságáért, kitartásáért, az Istenbe vetett hitéért elnyeri a Grált, a Grál királyává koronázzák. Feirefiz, Parzival félvér féltestvére felveszi a szent keresztséget, s a Grált őrző szűzzel házasságot kötve, keletre indul, mert ott a szentség. Keleten, az ismeretlen, titokzatos világban fiuk születik, aki János pap néven Isten országát hirdeti. Parzivalhoz eljön felesége, Condwiramurs is, s elhozza fiukat, Loherangrint, aki Parzival követője, a Grál következő királya lesz.

A Trirodov elnyerte királyság nem ilyen fényes. Trirodovot nem övezi isteni üdvösség, ő nem az álhatatosság, hanem a teremtő büszke ember példája. Nem isteni kegyelemből *kapja*, hanem saját akaratát megvalósítva *eléri* a királyságot.

Jelizavetát, s benne Ortrudát felleli ugyan, de ez a frigy gyermek nélküli. S végül Trirodov nem keletre, a szentség felé megy, hanem onnan jön. Mindez Trirodov álmege, álkrisztusi, végső soron tehát démonikus tulajdonságát mutatja.

S végül Szologub regényében a sziget, a repülés, a királyság és a teremtés motívumai a *Don Quixote* megfelelő részein mint valami groteszk prizmán megtörnek, s így jutnak el az olvasóhoz. Mert a *Legenda születik* megszabadítandó szigetei Sancho Panza sóvárgott szigetévé válnak, Sancho Panza kormányzóvá történő kinevezése Trirodov királlyá választásaként fogható fel, Don Quixote és Sancho Panza égi utazása pedig Trirodov kozmikus utazásának felel meg. Az isteni, illetve trirodovi teremtés pedig Sancho Panza népi kozmogóniájával azonosítható: „Nem értek az ilyen szemléletekhez, kegyelmes asszonyom – mondta Sancho –, csak azt tudom, jó lenne, ha kegyelmességed meggondolná, hogy mi varázslattal repültünk a levegőben, s én ugyancsak varázslattal megláthattam az egész földet meg a rajta járó-kezőket, akárhonnán akartam is nézegetni. S ha méltóságod ezt nem hiszi, akkor azt sem fogja elhinni, hogy amint a szememet egy kicsit kiszabadítottam, láttam, oly közel vagyunk az éghez, hogy alig van már köztünk másfél arasz. Arra pedig akár hitet teszek, kegyelmes asszonyom, hogy az ég csakugyan roppant nagy. Egyszer csak ott mentünk el a Fiastyúk mellett, s jaj, teremtő szentatyám! nem hiába voltam gyermekkoromban odahaza magam is libapásztor, annyira szeretem az ilyen aprójószágot, most is megkívántam, hogy kissé megsimogassam őket, talán a szívem is megszakadt volna, ha nem tehetem. Kapom hát magamat, s mit teszek? Nem szólok én egy kukkot se senkinek, még a gazdámnak se, hanem nagy csöndesen, csak úgy loppal lecsúszom a Clavilenóról, odamegyek a Fiastyúkhoz, össze- meg összetapogatom anyástul, fiastul, valamennyi olyan, mint a viola-virágzár; kimulatam velök magamat vagy három fertály óráig, s ezalatt a Clavileno egy lépést se tett, de még csak meg se moccant.”⁴⁴

c) A titkos tudományok

Wolfram von Eschenbach *Parzivaljának* IX. énekében Trevrizent remete elmagyarázza Parzivalnak, mi is az a Grál: „Egy rendkívül tiszta kőről esznek isznak. Ha nem hallottatok volna még erről a kőről, leírom nektek, milyen is az. »Lapsit exillis« a neve. A kő csodatévő ereje a főnix madarat hamuvá égeti, amelyből az újra életre kel. Ez a főnix átváltozása, ami után ugyanolyan szépen ragyog, mint korábban. Ha egy halálosan beteg ember pillantja meg ezt a követ, akkor a halál már nem tud kifogni rajta. De nem is öregszik már ezután, hanem olyan marad, mint abban a pillanatban volt, amikor a követ megpillantotta.”⁴⁵ A Grál eredetileg (az *Arthur-mondában*) azt az edényt jelentette, amelyből Krisztus az utolsó vacsorán a bort kínálta, s amelybe halálakor vérének felfogták.

Wolframnál a „szent edény” fogalmát az „égi kő” fogalma váltja fel, mely csodatévő erejű és szent. Ezt a követ keresi tehát Parzival.

Ha Szologub regényében Trirodov Parzivalal azonosul, akkor úgy véljük, Trirodov keresése–kutatása is erre a csodálatos, boldogságot adó köre irányul. De Trirodov a regényben vegyész is, azaz XX. századi folytatója a középkori alkímiának. Ha tehát Trirodov a „Lapsit exillis”-t keresi, egyben a „lapis philosophorum” szenvedélyes kutatója is. A bölcsek köve az alkímisták tevékenységének, hosszas kísérletezésének soha elő nem állított végterméke, olyan csodás kő, melynek segítségével az aranyat ki lehet nyerni a „materia prima”-ból⁴⁶. A bölcsek kövének előállítására nem más, mint az ősi egység feltámasztásának igénye az ellentétes pólusok egyesítésével, az ún. „kémiai menyegző”-vel. A „kémiai menyegző” a férfi és női princípiumok egyesítése, minden alkotás, teremtés elengedhetetlen feltétele. A férfi és női princípium együttes megnyilvánulása az androgünitás. Szologub regényében Trirodovtól elvitathatatlan a mágiával és alkímiával való szoros kapcsolat. Mágusi tevékenységére utal például, hogy ismeri a hipnózis rejtelmét (gondoljunk pl. az Osztrovval folytatott párbeszédeire), tetszhalált tud előidézni, a tetszhalottat kővé tudja változtatni, s ha akarja, fel tudja éleszteni (gondoljunk a Matovval történetekre). Birtokában van a halott feltámasztásának ismerete: a halott (vagy csak ájult?) Jegorkát támasztja fel Trirodov. Foglalkozik nekromantiával, hívására a *Vércsepp*ekben a holtak valóságos haláltáncot rendeznek, a *Füst és hamuban* pedig olyan bált szervez, ahol élők és holtak együtt mulatoznak, táncolnak: lényeges különbség nincs közöttük. (A jelenet jó alapul szolgálhatott Bulgakovnak a Sátán bálja jelenetének megírásához.) Trirodov mágusi ténykedése valódinak látszik, szemben a harmadik részben szereplő Edmond Negri tevékenységével, mert Negri neve nem a mágiára, hanem a feketemágiára (nigromanciára) utal, szerepe pedig pusztán szemfényvesztésnek bizonyul. Trirodov alkímikus minőségének, a bölcsek kövét kereső, ősi egyesülést és teljességet hirdető voltának egyik legfőbb bizonyítéka a műben a férfi és női princípiumok egyesítésének számos példája. Elemzésünk során utaltunk már például az Ortruda–Jelizaveta és az Ortruda–Trirodov párhuzamokra. Ezek a párhuzamok, hasonlóságok csak úgy képzelhetők el, hogy Ortrudában férfi és női princípiumok egyesülnek, azaz Ortruda androgün. Androgün voltát támasztja alá, hogy előbb Tankreddal és Karl Reimers-szel, tehát férfiakkal állt szerelmi viszonyban, azután hasonló kapcsolatban volt Asztolffal, a kamasszal, akinek a neme még kétséges, s végül szerelmi kalandba bonyolódott Afrával, azaz egy lánnyal. Androgünnek bizonyul Ortruda alteregója, Jelizaveta is, aki kedvtelésből, tudatalatti erotikus játékból többször fiúnak öltözik a regény folyamán (vö. ezzel Szasa Pilnyikov lányruhába öltözését s az ezzel kapcsolatos erotikus játékot). Ugyancsak bizonyítottnak véljük az álmok elemzésével, hogy léteznek a műben a Tankred–Trirodov megfelelés is. Ebből következik, hogy a Tankred–Ortruda és a Trirodov–Jelizaveta házasságokban az androgünök csak önmaguk férfi–női

pólusaival egyesültek, s mint valami modern Narciszok, önmagukba szerettek bele. Nincs másról szó akkor sem, amikor a mű végén Trirodov Jelizavetában Ortrudát ismeri fel, s így létrejön a Trirodov–Ortruda egyesülés is. Az androgünitásnak megvalósulása, a „kémiai menyegző” végbemenése lesz a feltétele Trirodov számára az alkotásnak: a költészetnek, a nevelésnek és a politizálásnak, azaz egy új társadalom létrehozásának, valamint a kozmogóniaként értelmezhető planétateremtésnek.

A „kémiai menyegző” a gnosztikus szimbolikában mint a Nap és a Hold együttállása valósul meg. Ezzel magyarázható, hogy Trirodov megjelenését gyakran a (sárkánynak ábrázolt) Nap, míg Trirodov első feleségének megjelenését az ezüstös Hold kíséri. Az arany előállítására lehetséges az alkímiában úgy is, hogy a menstrumot (nőnemű higanyt) spermával (hímnemű kénnel) egyesítik. A Szologub-regényben állandóan megjelenő sárga szín így az arany jelképévé válik, az arany pedig Jelizavetává és Ortrudává, amennyiben a sárga szín őket kíséri. Így tartozik Trirodovhoz is, mint minden férfihez, két asszony, az ezüstös–holdsugaras Lilith, és az aranyos–napfényes Éva: „Az első asszony a Hold álma, Lilith, akit csend és titok övez, hasonló a sír csendjéhez és titkához. Ő az örök Nővér, rokon és idegen, titkos Barátnő, láthatatlan Kísérő, aki a férfit hosszú útra hívja. A második asszony a napfényes, kéklő, aranyos Éva, Jelizaveta. Ő az örök szerető, idegen, de közeli, házának Úrnője, gyermekei Anyja, aki mindig a megnyugvás felé viszi.” (III/34) A regényben aztán ezek a szerepek összekeverednek, hiszen Trirodovnak nem Jelizavetával, hanem első feleségével van közös gyermeke, Kirsza.

Az alkímiában a „kémiai menyegző” fogalmával szorosan összefügg a „coniunctio aurea” fogalma, mely az ikerbolygóknak, a Jupiternek és a Szaturnusznak együttállását jelenti. A „coniunctio aurea” bekövetkezése katasztrófát eredményez: parasztlázadást vagy világpusztulást. Szologub regényében megjelenik ez az alkimista hagyomány is, némiképp átértelmezett formában. A regényben a „coniunctio aurea”-t két másik bolygónak, a Napnak és a Holdnak együttállása jelenti, s ennek a misztikus egyesülésnek, melyről még a *Vércseppek* című részből tudunk, eredménye az első rész oroszországi forrongása és a második rész Szigeteken lezajló fegyveres felkelése. A második részben aztán lezajlik a világpusztulás is: Ortruda királynő Tankreddal történt egyesülésének misztikus következményeként Dragoneren működni kezd a vulkán. A vulkán az *Ortruda királynő* rész végére kitör, tüzes láva, és a kitöréssel egyidejű tengerrengés okozta árvíz borítja el a szigetet. A sziget pusztulása apokaliptikus látomás, melynek legfőbb ihletői Pompeji pusztulása, valamint a keresztény mitológiából ismert katasztrófák, Szodoma és Gomorrha pusztulása, az özönvíz és az Apokalipszis. Nem véletlen azonban, hogy Dragoner sziget pusztulásában a tűz és a víz, tehát a misztikusok szerinti négy elem közül két ellentétes, „mozgékony” elem vesz részt. Az ellentétes pólusok egyesülése magában a katasztrófában is bekövetkezik. E két elem mellett részt vesz a regényben a

másik kettő is. Ha a Szigetekre a tűz és a víz jellemző, akkor az első rész színhelyére a föld és a levegő: a földet a végtelen orosz síkság, a kontinens nagyságú szárazföldi ország képviseli (szemben a Földközi-tengeri Szigetek vizével), a levegőt pedig a Trirodov által készített üvegház jelenti, mert az mint kis bolygóvá alakítható, a levegőbe emelkedő szerkezet funkcionál. A harmadik rész szintézis-teremtő igénye nyilvánul meg azután abban, hogy az oroszországi (föld) Trirodov furcsa repülő szerkezetével (levegő) megérkezik a vulkán-pusztította (tűz) és árvíz-sújtotta (víz) Szigetekre, hogy a misztikus egyesüléseket (Trirodov–Jelizaveta, Tankred–Ortruda, Nap–Hold, tűz–víz) követő katasztrófa egyben egy új világ teremtődésének, egy új, magasabb szintű egyesülésnek kiindulópontja is legyen. Ebben pedig ismét a szologubi mítoszteremtő módszert véljük felfedezni.

Magasabb szintű egyesülés a célja annak is, hogy Trirodovban összekapcsolódik a természettudós a költővel. Személyében látszólag az igazi tudomány és az igazi művészet szintézise teremődik meg. Vele ellentétben a trilógia második részében megmutatkoznak a megvásárolható áltudósok (gondoljunk a vulkán vizsgálatát folytató bizottságra) és a megvásárolható álművész (Sabina Fanelli). Szologub még arra is ügyel, hogy az igaz tudományt az alkímia XX. századi örököse, a vegyészet jelentse; a művészet vonatkozásában pedig arra, hogy a szimbolista elméletírásban és gyakorlatban kifejtett és megvalósított „művészeti ágak hierarchiája” érvényesüljön: Sabina Fanelli szobrász, Ortruda festő, Trirodov költő. A művészetek csúcsaként értelmezett zenével azoban senki sem foglalkozik a regény szereplői közül, s ez a teljesség, a harmónia hiányára, azaz a misztikus egyesülések hamis voltára utalhat.

Trirodov teljességre törekvésével kapcsolatban meg kell még jegyeznünk, hogy azok az összetevők, melyek látszólagos teljességét alkotják, külön-külön, esetleg hamis, torz formában más-más szereplőkben is megvannak, de összességükben csak Trirodovban. Trirodov teljességre törekvésének végső állomása, hogy I. Georgij néven királlyá koronáztatja magát. A királlyá koronázásban némileg megváltoztatott formában teljesül Platónnak *Az állam* című utópiájában kifejtett nézete, hogy tudniillik a világot a filozófusok fogják irányítani. Ezen a ponton Trirodovnak, a költőnek királlyá választása az utópiák világával érintkezik. Másfelől a „titkos” megfeleltetések révén Trirodov alakjával szoros kapcsolatban áll a *rózsa* motívumrendszere⁴⁷. A korona és a rózsa metaforikus értelmezéseinek kontaminációja a rózsakorona, amely a rózsakeresztes szimbolikában a legmagasabb fokú beavatottság jele. Trirodov ezzel beteljesíteni látszik azt, amit a második rész két beavatottja nem érhetett el: Teobald Nerita, az apa *már* nem, Asztolf, a fia, *még* nem juthatott el a teljes beavatottságig. Szilárd Léna a már említett dolgozatában Szologub regénye és a rózsakeresztes szimbolika összevetésének eredményeként arra a megállapításra jutott, hogy Trirodov rózsakeresztes mágus, Jelizaveta valódi, titkos neve pedig Rózsa⁴⁸. Ortruda és Asztolf beavatásáról pedig megállapítja, hogy utalásai a Trirodov–

Dante összefüggést rejtik. Ezzel kapcsolatban azonban meg kell jegyeznünk, hogy a Trirodov–Dante azonosságon kívül a már említett analógiák miatt lehetséges a Tankred–Dante, Asztolf–Dante, sőt az Ortruda–Dante, Jelizaveta–Dante megfeleltetés is. A megfeleltetések ilyesfajta megsokszorozása és „elaprózódása”, valamint abszurdá válása (hisz végső soron így a Dante–Dante megfelelés tautológiája az utolsó pont) annak az ironikus játéknak, groteszk összefüggések keresésének eredménye, amelyről elemzésünk előző részeiben is igyekeztünk már képet alkotni.

A teljes beavatottság a gnosztikus tanokban a felsőbb tudás elnyerésének, a megváltottságnak felel meg. A legfőbb tudás birtokába jutásának jele lehet például a korona és a pecsét⁴⁹. A legfelső tudás, a bölcsesség legfőbb forrása az intellektus megtestesítője Hermész Trisztmegisztosz, a „Háromszor Legnagyobb Hermész”. A Trirodov név tehát a Szent Györgyre tett utaláson kívül talán a beavatottak kétszer *születésének* és Hermész Trisztmegisztosz, a *Háromszor Legnagyobb* nevének kontaminációja. A legfőbb tudás elnyerése, a megváltás esetén a léleknek még hosszú utat kell megtennie, hogy célját elérje. Ez az utazás a magasba vezet. A lélek magasba vivő utazása vagy csak a test pusztulása után következhet be, vagy csak az elmélkedés eksztatikus élménye által szabadul meg, s jut el a lélek a felsőbb régiókba. Trirodov teljességre törekvése, az, hogy együtt találjuk benne „a költőt”, Dantét az abszolút intellektussal, Hermész Trisztmegisztosszal, arra enged következtetni, hogy Trirodov a gonosz uralmának vége, az apokalipszis után a fény gyermekeként, testetlen lélekként kezd uralkodni az Egyesült Szigetek Királyságában.

Trirodov beavatottságát azonban erősen kétségbe vonja, hogy a regénybéli beavatási szertartás is a Cervantes-műben tapasztalható ironikus–parodisztikus látásmód áldozatául esik. Ortruda beavatását az alagút titkaiba ugyanis Ortruda és Afra pogány vallási szertartásokra emlékeztető áldozati szertartásai követik. Ebben Ortruda szolgálója, Teresita van segítségükre. A Teresita a Teresa változata, Teresa pedig nem más, mint Sancho Panza földhözragadt, csak az anyagi javakat szem előtt tartó, tenyeres-talpas felesége.

Trirodov pedig, az „intellektus megtestesítője” és „a költő” nevelői tudását önmagának(!) átadva, maga tesz utazást a magasba vagy esetleg Dante *Paradicsomába*. A lélek legfelsőbb rétegekbe, vagy a mennyországba történő repülése azonban nem vonatkoztatható el a már idézett, Sancho Panza megtette „utazás”-tól. Ennek következtében Trirodov alakjában a gnosztikusok talán legemeltebb tanítása, a megváltás tana, és Dante isteni harmóniát sugalló *Paradicsoma* a Sancho Panza paraszti egyszerűségével és talpraesettségével alkot groteszk egységet.

4. „Szintézis”: a „jövő” – az utópia

Az ironikus felhangok és groteszk párhuzamok ellenére nem lehet elvitatni Szologub regényétől az új ember megszületésének, egy ideális társadalmi rend megvalósulásának, egy boldogabb, szebb jövő eljövételének igénylését. Ezért értelmezhető a *Legenda születik* egyben utópikus alkotásként is.

Az utópiából Szologubot láthatóan nem elsősorban az elképzelt jövő tudományos–technikai változásainak lehetősége érdekli. A civilizációs fejlődés csak abból a szempontból érdekes számára, miként szolgálja (szolgálhatja) a filozófiai utópia beteljesedését. Nem hagyja (nem hagyhatja) figyelmen kívül azonban a technika új törekvéseit az író, így néhány érdekes technikai újdonsággal mégis csak találkozhatunk a regényben. E technikai újdonságok azonban olyanok, amelyek a *Legenda születik* keletkezésekor az új tudományos–technikai felfedezések birtokában kivétel nélkül küszöbön álló jelenségek, események voltak. Olyan technikai újdonságokról olvashatunk a regényben, mint a rádió adó-vevő készülék, a villanyvasút vagy az atomenergia felhasználhatósága. A technikai problémák közül Szologubot a gravitáció legyőzésének lehetőségei érdeklik leginkább. A gravitáció leküzdésének kérdése két irányba vihet el: egyfelől a tömegvonzás és az energiaátadás, másfelől az ürrepülés irányába.

Trirodov a tömegvonzás problémájának megvilágítására Newton legendás almájának példáját említi fel, de a földre hulló alma jelenségében ellentmondást is vél felfedezni, nem fogadja el az angol fizikus mechanikus magyarázatát. Trirodov szerint a tömegvonzás nem lehetséges, mert az azt feltételezné, hogy a cél hamarabb van, mint az ok, az ok a lejátszódott folyamat *után* jelentkezik. „Az alma leesése valóban úgy megy végbe, mintha a föld vonzaná. Vonzza, és magához rántja. Az alma eléri a földet. Mintha itt, a földben lenne mozgásának oka. Itt az alma, úgy látszik, megnyugszik. Cselekvése cél felé tör – elérni a földet. E cselekvés látszatra célszerű. Ily módon, úgy tűnik, hogy a cselekvés oka a test által megteendő út végén van. Úgy tűnik, hogy előbb végbe kell mennie a cselekvésnek, a mozgásnak, és csak azután lép fel az ok, a vonzással bíró föld energiája elnyeli a valamilyen irányba törekvő alma energiáját. Ugye, hogy ebben van valami furcsaság?” (III/58–59)

Trirodov ebből a gondolatmenetből azt a következtetést vonja le, hogy newtoni értelemben nincs tömegvonzás. A különálló testeknek nincs meg ahhoz a képességük, hogy egymás felé törjenek. Az egymáshoz való közeledésüket külső erő okozta lökés idézi elő. Minden test kap ilyen külső lökéseket, és minden test mozgása a lökésektől függ. Ha elképzelnénk azt a helyzetet, hogy egy atom van a világon, akkor az a világ középpontja lenne, minden energia benne összpontosulna. (Ha ez az atom értelmes lenne, a világ minden energiáját a saját akarata szerinti teremtésre használhatná.) A világ energiája nehezen hatol át a testeken, annál nehezebben, minél nagyobb a test. Ezért a testek úgy működnek, mint valamely fedő: a nagyobb testek elzárják a világ energiáját a kisebbek elől, s azokat csak a más irányból érkező energia éri, és löki a nagyobb

tárgyhoz. Az így átértelmezett tömegvonzás legyőzhetetlen, mert az egész világmindenség egy bizonyos tárgyra irányuló energiáját kellene leküzdeni. Ha sikerülne olyan anyagot találni, amelyből olyan „fedő” lenne készíthető, mely elzárná a világ energiáját, az így elzárt tárgy felemelkedhetne a földről. Ezen a ponton a tömegvonzás problémája az űrrepülés problémájává vált. Trirodov, úgy tűnik, megtalálta azt az anyagot, amelyből a „fedő” készíthető, így rendelkezik a világ energiájával, azaz ő az az erős, felsőbbrendű ember, aki világokat teremthet és mozgathat. S mivel Trirodov eszmefuttatásában mindig ott bújkál annak a párhuzamnak lehetősége, hogy a fizikai problémákban szereplő testeket élőknak, azaz embereknek fogjuk fel, Trirodov azzá a világegyetemben egyedül álló atommá válik, melyről megállapította, hogy a világ energiáját a saját akarata szolgálatába állíthatná. Trirodov tehát önmagát magányos teremtőként, szabad akarattal világokat létrehozó erős, felsőbbrendű emberként értelmezi.

A föld nehézségi erejének másik leküzdési módja is felsőbbrendű embernek feltételezi Trirodovot. Trirodov ugyanis a holtak pszichikai erejét kívánja e célból felhasználni. Az az energia, amely Trirodov repülő szerkezetét a magasba emelné (és emeli), lökészerűen hat a felemelendő tárgyra. Az energia átadásának e lökészerű megnyilvánulásához Szologub regényében átjárhatóvá válik az élettelen és az élő világ. Így lehetséges, hogy ennek a kozmikus erőnek parodisztikus megnyilvánulása tapasztalható Victor Lorena fejében is, amikor megkapja Trirodov jelentkezését a Szigetek trónjára. A kozmikus erőnek van kevésbé jelentős hatása is, mint a világ energiaegyensúlyának felborulása. Mert lehetséges, hogy az ikerbolygók találkozása katasztrófához (pl. árvízhez) vezet, de amikor Trirodov repülő szerkezetének elindításával az energiaegyensúly megbontja, a lökés eredménye, hogy a felszálló üvegház közepén lévő medencéből kicsap a víz. Ez így nem más, mint a Szigeteken lezajló katasztrófa groteszk párhuzama.

Trirodov földtől való elszakadásának célja nem egyszerűen csak az űrrepülés, hanem az átköltözés egy másik bolygóra. Ilyen bolygónak Trirodov a Holdat szemelte ki. Szologubnak e motívumhoz tárgytörténeti háttérül Cyrano de Bergerac *Holdbéli utazása* és Wells *Utazás a Holdba* című regénye szolgálhatott. (Nem véletlenül említi ebben az összefüggésben Wells nevét.) A holdbéli élethez azonban meg kellene oldani egy másik (ál)tudományos problémát, a Hold légkörének kialakítását. Ezért Trirodov egyszerűbb megoldáshoz folyamodik: kigondol, azaz alkotó fantáziájával és akaratával teremt magának olyan bolygókat, olyan világot, ahová át lehetne települni. A földi élet szegényességével az Oile bolygó és a Mair csillag az élettér kitágulását, a lehetőségek megvalósulását, a lehetetlennek lehetővé válását ígéri. Az Oile azonban nemcsak Trirodov, hanem Szologub költészetének álmországa, „Zukunftstaat”-ja is – gondoljunk a *Zvezda Mair* (Mair csillag) című versciklusára –, azaz Trirodov és Szologub álma, költészetének egyes motívumai egybecsengenek. A szép életet ígérő Oiléra eljutni azonban egyet jelent a földi halállal, vagy bizonyos önkívületi állapotba kerüléssel. (Ezen a ponton a szologubi utópia a gnosztikus

tanítással érintkezik, annak parodisztikus megnyilvánulása.) Trirodov és Jelizaveta ez utóbbi módon el is jutnak Oiléra; csupán a Trirodov összeállította színes folyadékot kell meginniük hozzá. S a csodaszer vagy kábítószer hatására feltáru előttük az Oile „mesterséges mennyországa”: „S már fenékig kiitták az italt, amit merőkanállal mertek ki a korsóból. A földi élet elhalványult tudatukban. Egymás mellett feküdtek, az üvegfal mellett, egy díványon, és lelkesedésük növekedése olyan volt, mintha határtalan távolságokba repültek volna. Együtt ébredtek fel Oile földjén, a fényes Mair alatt. Bűntelenek voltak, mint a gyermekek, és új, kedves nyelvük olyan volt, mint az eredeti paradicsomi nyelv.” (III/45) Figyelemre méltó ebben a megállapításban, hogy az Oile paradicsomi állapota illúzió. Az eredeti paradicsomi állapot már nem hozható vissza, annak csupán az álmok teremtette másolata valósulhat meg.

De az illúzió létrehozásában ismét összekeveredik a valóság a tudományos-technikai felfedezésekből kikövetkeztethető, ám még nem létező eredményekkel és a „valóságos” alapot nélkülöző fantáziával. A századforduló tudományos-technikai felfedezései, melyek alapjaiban rengették meg az addig kialakított materialista világgépet, s amelyeknek lényege „az anyag eltűnt” kijelentésben összegezhető, összekapcsolódik az első repülőgépek megkonstruálásának hatására felerősödő űrutazási teóriákkal (gondoljunk például Ciolkovszkijra), valamint a szárnyaló fantázia teremtette álmodozásokkal. Így Szologub regényében az öntudatlan állapotot előidéző folyadék egyben tudományos kísérletnek is minősül. Trirodov egyébként is váltig bizonygatja a kísérletezés fontosságát. Tudományos tevékenységének eredményei éppen furcsa kísérleteinek köszönhetőek.

A kísérletezés köti össze Trirodov technikai utópiáját a társadalmi utópiával. Mert Trirodov a szebb világot nem tudja csak (és nem elsősorban) technikai alapon elképzelni. Számára szükség van egy igazságosabb társadalmi berendezkedésre is. Az igazságos társadalom megteremtését szintén kísérletezés révén véli elérhetőnek. A harmadik rész zárata, Trirodov királlyá választása éppen ezt az esélyt adja meg neki. A kísérletezés során kialakítható jobb társadalmi berendezkedés szempontjából van különösen nagy jelentősége a regény Oroszországának és Egyesült Szigetekjének, a századforduló európai aktuálpolitikai életének eseményeit, összefüggéseit felhasználó társadalomrajznak. A szatirikus éllel megformált társadalomrajzok arra hívják fel a figyelmet, hogy a társadalmi utópia a hagyományos szociális és ideológiai törekvések összeütköztetésével nem alakítható ki. Nem a felszínt, hanem a mélyrétegeket kell átalakítani. Nem az ember teremtette szociális helyzet konzerválása, megreformálása vagy forradalmi felforgatása vezet el az ideális társadalom kialakításához, hanem magának az embernek az átalakítása. A szociális helyzet átalakítására tett kísérletek sohasem társadalmi utópiához, hanem antiutópiához vezetnek. Bármilyen ideológiai, politikai célkitűzés is álljon a cselekvés mögött, a társadalom átalakítása egy embernek vagy egy kis, még akár jószándékú csoportnak diktatúrájához, azaz az eredeti célkitűzés visszájára fordulásához vezet. Mert

minden szociális harc az embereknek ahhoz a szörnyű felosztásához visz, amelyről Sigaljev és a Nagy Inkvizítor beszél az *Ördögökben* és *A Karamazov-testvérekben*: az egy tized rész magára vállalja a hatalom és a szabadság terhét, rabságba döntve ezzel a kilenc tized részt. A hatalom és szabadság birtokosai ezzel véleményük szerint lemondanak a boldogságról, de előteremtik a tömegnek a kenyeret, s boldoggá teszik az embereket. A szociális harc lényege mindössze csak az, hogy a kilenc tized részből valamely elégedetlen csoport az uralkodó egy tized rész helyébe kíván lépni, a hatalmon lévők pedig igyekeznek ezt megakadályozni, hatalmi pozíciójukat megtartani. Ennek az értelmetlen küzdelemnek igazolásához minden korban megfelelő ideológiát (Hamvas Béla ironikus meghatározásával élve „kenyőcsöt”⁵⁰) igyekeznek találni: vallásosat és/vagy valláselleneset. A dolgok lényege, a világ menete azonban alapjában véve nem változik. Ugyancsak erőszakhoz vezet és eredménytelenül végződik, ha az idnividuum maga akarja a világ szociális berendezkedését átalakítani, ha egymaga akarja a világrendet jobbá tenni. Részben ez az elképzelés vezeti Raskolnyikovot az erős egyéniség eszméjének vállalásához és az eszme jegyében elkövetett gyilkossághoz.

A világ átalakítása csak az ember átalakításával kezdődhet. A világ megérett rá, hogy az ember átalakítsa, de készen van-e már az átalakító maga?⁵¹ Az embert azonban nem lehet átnevelni – ezért jut a nevelés, az iskola csődbe a Szologub-regényben –, az embernek önmagát kell tökéletesítenie. A Vlagyimir Szolovjovtól vett gondolat⁵² szerint az ember öntökéletesítése az önmagához való kritikus viszonyulás eredménye. Ha az ember megtalálja a világban a „pozitív ideál”-t, azaz ha felismeri Isten létezésének szükségszerűségét, akkor hibáit, bűneit, tetteit az ideálhoz mint abszolútumhoz mérve ki tudja javítani, meg tudja hánni, helyesbítheti. Az önmagához való kritikai hozzáállásban az Isten felé törekvése fejeződik ki. Ennek az útnak célja az Istennel való egyesülés. Amilyen mértékben az ember közeledik Istenhez, Isten is olyan mértékben közeledik az emberhez. Az Istenember vallási közösségben, a legfőbb misztérium templomban történő kollektív megvalósulása az Istenemberség, mely az Isten Országának eljövetele.

Szologub regényében a Szolovjov alkotta vallásos utópia sem valósul meg maradéktalanul. Nem valósulhat meg, mert Trirodov kételkedik. Kétségei vannak afelől, hogy képes-e az ember Istennel egyesülni, van-e egyáltalán Isten. Hiszen Trirodov *nem* úgy akar új emberré válni, hogy az öntökéletesítés révén egyesüljön az Istennel. Királlyá választásában, „új ember”-ré válásában csak saját teremtő akarata van segítségére, illetve az fejeződik ki benne. Kételkedése a szolovjovi tanok groteszk megjelenítésekor érzékelhető. A tüntetők szónoklatait hallgatva Trirodov a *Füst és hamu* részben a torokról mint hangképző szervről és a hangról, mint nem kellő óvatossággal használt jelenségről elmélkedik: „A torok nemcsak hangképző, hanem nemi szerv is, mely kapcsolatban áll az élőlény szervezetének legtitokzatosabb, legmélyebb részével. Az erős, tiszta hang a testi élmények teljességét és jelentőségét, a szervezet termékeny-

ségét mutatják. A kasztráltak és a sterilizált lelkű emberek ilyen tiszta hanggal nem rendelkeznek.”(III/186) Az eszmefuttatásban – minden furcsasága ellenére – nem lehet nem felismerni az Isteni Szó, a Logosz születésére tett groteszk utalásokat. Szolovjov szerint az Istenember megvalósulásában, Isten megtestesülésében éppen a Logosz vesz részt. Ám a Szologub-regényben születő Szóval hiába egyesülne az ember, az Istenember nem valósulna meg. A kollektív teljességben megjelenő Istenemberség is groteszk elemekből áll a *Füst és hamuban*. Előbb az oroszországi hivatalos vallás képviselői alkotta „közösség”-ben, az istentiszteleten mutatkozik ez meg: „Az istentisztelet vége felé simára borotvált szerzetesek sora jelent meg, a tábornok, a kupec az egyházi előljáró és két hölgy, elegánsan feketébe öltözve és besavanyodottan, mindannyian tányérokkal és perselyekkel. Az oltáron eközben folyt a legszentebb Titok, a világokat mozgató Szellemtől ihletetten a hideg anyag különálló részei csatlakoztak a Világegyetem egységes Életéhez, és valódi Testté és valódi Vérré váltak, amit igazaknak és hívőknek kínálnak fel. A tömegben pedig furakodtak át a gyűjtők, és zavarták az imádkozókat. És csörögtek a pénzdarabok, amint egyik a másikra hullott.” (III/89) A legszentebb misztérium, bár templomban és istentiszteleten zajlik le, tehát minden adott a kollektív teljességhez, mégis a legvisszatartóbb posványosság közepette megy végbe. A másik „közösségi” jelenet során sem valósulhat meg a kollektív teljesség, mert a „vallásos közösség”-et rablók, gyilkosok, prostituáltak alkotják azáltal, hogy velük van a lopott csodatévő ikon. És végül a közösség vallásos átszellemültsége jön létre groteszk formában a Szigeteken, amikor Trirodovot királlyá választják. A kongresszus elnöke a *Jézus élete* című munka híres szerzőjének, Renannak nevét kapta meg. Ő az, aki az urnából a szavazatokat kiszedi és felolvassa a szavazaton álló neveket, ő mondja tehát ki először Trirodov királlyá választását.

Mindezek alapján tehát Trirodov istenemberi volta kétségessé válik. S mert ugyanakkor a saját akaratának, saját erejének hangsúlyozása Trirodov alakjával kapcsolatban az egész művet áthatja, azt kell gondolnunk, hogy Trirodov az emberisten, az önnön akaratával teremtő felsőbbrendű ember megvalósítására törekedett. Ez bizonyítja legjobban a teremtő akaratban rejlő démonizmust. Trirodov azonban emberistenné sem tud válni, mert létezését állandóan groteszk tulajdonságok határozzák meg. Természetesen az Istenember megjelenését, az ember és a valóság átalakítását célul tűző teurgikus művészet sem jön létre. Trirodov művész–teurgoszként sem lehet teljes értékű, művei nem váltják meg a világot.

S igaznak tetszik ez a kijelentés Szologub művére, mint olyanra is, mely az utalások révén a trirodovi művészeti alkotások alapjának tekinthető. A saját mű létrehozása – teremtés, s bár a teremtés a legértékesebb emberi tevékenység, mégis csak az eredeti, isteni tett utánzása. Ezáltal a saját mű démonikussá válik. És neveltségessé is, mert nem más, mint a szerző játéka. A legendatöredékekből, szerzői állegendákból, irodalmi és kultúratörténeti utalásokból, ezek parodisztikus és groteszk elemeiből felépülő mű maga is legenda csupán. A szerző célja

nem is a legenda, hanem a „legendateremtés” vagy „legendateremtődés” bemutatása, azé a folyamaté, ahogyan a „legenda születik”. Az tűnik fontosnak, miként teremődik a legenda egyrészt az író fantáziájában, másrészt az olvasóval folytatott közös munkában. Mert az írott szöveg csak egy része, egy aspektusa a születőben lévő műnek: olyan rejtjelezett, nemcsak a „beavatottak” számára készült „titkos tanítás”, mely akkor válik teljessé, amikor a címzett „megfejt”, s a tudás birtokába jut. Tekinthező e megfejtés valamiféle „ekszztatikus” állapotnak, de az eredeti „titkos tanítások”-ba való beavatáshoz viszonyítva természetesen ez is csak játék. Az olvasó „öntökéletesítés”-re való hajlama révén tanúja és részese lesz a legenda születésének, „társszerzője” a születendő műnek. Így Szologub legendája mindig születőben van, amit a címben szereplő, lefordíthatatlan, szenvedő jelen idejű melléknévi igeneves szerkezet fejez ki leginkább: *Tvorimaja legenda*.

IV. ÖSSZEGZÉS

Szologub két legjelentősebb művének, *A kis ördögnek* és a *Legenda születiknek* egymás melletti elemzésével a szologubi művészet és világnézet két alapvető, az egész életművet átható problémájára kívántuk a figyelmet felhívni. Az egyik problémakör a démonizmus, a másik a groteszk látásmód.

A démonizmus – láthattuk – két különböző formában valósul meg a két műben. *A kis ördögben* megnyilvánuló démonizmust a hétköznapi lét (*bit*) démonizmusának neveztük, mert benne a minden magasabb szellemiséget, eszményt, magát az értelmes emberi életet a köznapiság által elsekélyesítő, bomlasztó, a *semmi* felé törekvő démonikus erőt véltük felfedezni. *A kis ördög* elemzése során igyekeztünk bemutatni, hogy ez a romboló (ahrimáni) erő hogyan hat át mindent a mikrovilágtól a makrovilágig, s hogyan teremt erről a közepszerűségével a kozmosz lerombolására törő démoni erőről szóló antimitoszt Szologub.

A másik műben, a *Legenda születikben* az individuum teremtő akaratából fakadó démonizmus megnyilatkozását látjuk. A szologubi világban az ember legfőbb tevékenysége az alkotás, az alkotásnak legmagasabb formája az, hogy a művész fantáziája segítségével új, saját világot teremt magának. E teremtés következtében az ember saját világának istene és rabja lesz¹, olyan valaki, aki a teremtés megismétlésével Isten helyére tör. Ez a luciferi erő éppen attól démonikus, hogy a embert Istenhez hasonlatossá akarja tenni, azt állítva, hogy az ember képes a világegyetem felett uralkodni, képes azt magába zárni. A trilógia elemzése során azt kívántuk bemutatni, hogyan válik maga a szologubi mű is a démonikus teremtésről szóló pseudo-legendává.

A Szologub műveiben megmutatkozó kétféle démonikus erő szemben állni látszik egymással, ám alapjukban mégis megegyeznek: démonikusak. A démonizmus Szologubnál elsősorban kételkedésből, Isten létének kétségbe vonásából születik. *A kis ördögben* Szologub a *János jelenéseiben* olvasható „lágymelegség” dosztojevszkiji értelmezéséből indul ki, és a századforduló más orosz prózaíróinál (Merezskovszkijnál, Brjusovnál, Andrejevnel) is megtalálható ördög-értelmezést adja: az ördög nem attól veszélyes és félelmetes, hogy heroikus, nagy bűnök elkövetésére képes vagy ösztökél, hanem attól, hogy közepszerű. Ivan Karamazov vagy Sztavrogin hit és hitetlenség közötti ingadozásából született élősdű ördög vagy náthás ördögöcske, s az ezeket még elsekélyesítő szologubi „kis ördög” éppen ennek a kételkedésnek megjelenése. Ivan és Sztavrogin abban a kérdésben nem tudtak dönteni, hogy van-e Isten vagy nincs, elfogadható-e Isten világa vagy sem; Peredonov már csak abban, adjon-e Martának karamellát vagy sem, Varvarát vegye-e feleségül vagy valaki mást.

A Legenda születikben másfajta kételkedésről van szó. A középkori lovagi kultúra felelevenítésével Szologub trilógiájában megidéződik Wolfram von

Eschenbach *Parzivaljának* híres bevezetője, melyben a jeles német lovag és költő többek között a kételkedéssel (zwivel) kapcsolatos álláspontját fejt ki:

„Kinek szívében kétkedés ég:
az számlálhatja szenvedését!
Egyszerre csúfságos meg ékes,
ha bátor férfi jelleméhez
kishitűség tapadna: tarka
e férfilélek, mint a szarka.
S örülhet az ily férfi még,
hisz néha fényt vet rá az ég,
választhat menny s pokol között.
Kibe hűtlenség költözött:
fekete színű, mint a szenny
s nem teszi mássá holta sem.
De mint a hó, fehérlik az,
ki lelkültre hű, igaz.”²

Eschenbach számára nem merült fel annak lehetősége, hogy a hívő (fehér) és a hitetlen (fekete) tulajdonságait egyaránt magában hordó kételkedő fekete–fehér tarkasága szürkévé olvadhat össze, s borzalmasabb – mert posványos – lehet, mint a heroikussá növekvő nagy bűnösség. Eschenbach szerint a kétkedővel még van mit kezdenie a világnak, mert benne a hitetlennel szemben megvan még annak esélye, hogy kétkedőből hívővé váljon. Parzival útja lényegében ennek a tételnek bizonyítása.

A kétkedésnek ez az értelmezési lehetősége, s a kétkedő hősnek a Parzivaléhoz hasonló útja Szologub trilógiájában is fellelhető, sajátosan szologubi átértelmezésben. Trirodov a titokzatos Davidov hercegnek, a külföldinek látszó orosz költőnek és prófétának, illetve vele *szemben* fejt ki álláspontját a kétkedésről. Teszi ezt a trilógia első részének végén, mely a *Vércseppek* címet viseli. A cím ebben az összefüggésben Wolfram *Parzivaljának* hatodik könyvét idézi, melyben a fehér hóra rácsöppent piros vér Parzivalnak Condwiramurs-t juttatja eszébe, ezért Istent, az isteni gondviselést és előrelátást kezdi dicsőíteni, s ezzel tulajdonképpen elkezdődik Parzival kétkedésének megszűnése, hitének megerősödése.

A kétkedő ember kettőssége Trirodovban is megtalálható: benne él a posványos hétköznapiságban, aktívan részt vesz eseményeiben, ugyanakkor teremtő fantáziájával, akaratával e világ átalakításával, egy jobb világ megálmodásával kísérletezik. De az álmok megvalósíthatóságában, a világméretű csoda véghezvitelében nem tud feltétlenül hinni, mint az „angyali” Davidov: „Tudja meg, én sohasem leszek magával, nem fogadom el vigasztaló teóriáit. Az ön egész irodalmi és prófétikus tevékenysége az én szememben borzalmas hiba. Sorsdöntő hiba. Semmiben sem hiszek, amiről ön olyan ékesszólóan beszél, a gyengék-

nek hízelegve. Nem hiszek. [...] Nincs csoda. Nem volt feltámadás. Senki sem győzte le a halált. A vacak, ronda világ felett létrehozni az egységes akaratot olyan hőstett, amit még nem hajtottak végre.” (I/300) – mondja Trirodov. Ennek ellenére úgy tűnhet, hogy a trilógia végére Trirodov kételyei megszűntek, s királlyá koronázása az új ember és új világ eljövételét jelenthetné, s beteljesítené ő is Parzival útját. Azonban éppen azáltal, hogy Trirodov a teremtmény ember büszkeségével és akaratával, nem pedig az Isten iránti alázattal vált királlyá, bizonyossá válik Trirodov Istennel szembeni pozíciója, azaz démonikussága. A csoda szükségszerűségének és lehetetlenségének ellentmondásában a világ két igazságának, a „lírai” és „ironikus” megismerésnek ellentmondása és egysége nyilvánul meg.

A két műben különbözőképpen értelmezett kételkedés és démonizmus mellett különösen érdekessé teszi Szologub regényeit az a mindkét műre jellemző írói módszer és univerzális világlátás, amely minden jelentős esemény, személy, gondolat ironikus megkérdőjelezésében és groteszk párhuzamok vonásában nyilvánul meg. A groteszk Szologub mindkét tárgyalt művében abból adódik, hogy a világ mindig csak önmagát ismétli, az idő körbeforog, s az eredeti vagy annak vélt hősök és események az ismétlődések következtében egyre sekélyesebben, egyre deformálódottabban mutatkoznak meg. Annyira azonban sosem torzulnak el, hogy eredetijükre ne lehetne ráismerni. Ennek következtében az eredeti és a sokszorosan megismételt alakok és események egymásra rávetülve, egymásban tükröződve, összekapcsolódva folytatják végtelen játékukat. A műben szereplő hősről, szituációról, eszméről ezáltal sosem lehet eldönteni teljes biztonsággal, hogy eredeti (komoly) vagy torzítva megismételt (nevetséges) formájában jelenik-e meg. Valószínűleg ebben is, abban is, mert a jelentéshatárok az ismétlődések és tükröződések folytán eltűnnek, s egy adott utalás minden megelőző és követő, hasonlító formát magába integrál. Egy-egy név, szó, hős, szituáció így annyi „vegyértékkel” kapcsolódik a többi, hasonlóan komplex jelentésű névhez, szóhoz stb., hogy e kapcsolódások mind horizontális, mind vertikális irányban át- meg átszövik a Szologub-műveket. Lényegében ennek a szemléletnek eredménye *A kis ördög* műfajának *antimítosz*ként, a *Legenda születikének* pedig *pszeudo-legendaként* való meghatározása.

Az említett eljárásnak következménye az is, hogy a Szologub-művek dekódolásra váró, rejtjelezett, csak a beavatottak számára teljes egészében érthető „titkos tanítások”-nak látszanak. Szologub e látszatot azonban azzal oszlatja szét, hogy ironikusan megkérdőjelezi éppen keletkező saját művét is. Nevetségessé válnak Szologub regényeiben a különféle irodalmi, filozófiai, történelmi, kultúratörténeti események, hősök és eszmék, mindaz, ami az író számára fontos lehetett. Nevetségesen idéződnek meg maguk a Szologub-képviselte eszmék, a szimbolista elmélet, a szimbólumok használata, a szimbolista manírok, még az utalások és rejtett idézetek technikája is. Műveiben kineveti a démonizmust, esztéticizmust, szolipszizmust, halálkultuszt és önmagát. Peredonovot neurózisa, a romlás, pusztulás, halál iránti vonzódása, a bemocskolt szépség utáni buja

vágya a dekandens „elátkozott költő” paródiájává avatja. Trifodov – álmodozása, teremtő fantáziája, akarata, illetőleg ezek parodisztikus megnyilvánulása révén – a művész–teurgosz paródiájaként jelenik meg.

A keletkező mű komoly, teurgikus feladatok elvégzésére hivatott alkotói tett, aminek létrehozása akár az alkotó életét is követelheti, egyben szórakoztató, mulatságos játék³. A mű keletkezése ráadásul nincs lezárva az írott szöveggel: a művet együtt teremti és játssza tovább az író az olvasóval, hasonlóan ahhoz, ahogyan ez Cervantesnél és Sterne-nél is előfordul.

A saját mű kinevetésével Szologub megszünteti vagy megelőzi annak lehetőségét, hogy a mű az egyetlen igazsághordozó és igazságosztó alkotás benyomását akarná kelteni, s hogy a szerző az egyetlen, mindent mindenkinél jobban tudó, abszolutisztikus pozíciót foglalná el. Hisz ennek a pozíciónak pöffeszkedő vállalása a művet értéktelenné tenné, a szerzőt pedig az igazság bajnoka anakronisztikus szerepének eljátszására készítetné.

Az elmondottak alapján arra a végső következtetésre juthatunk, hogy Szologub az orosz (és európai) irodalomban addig jórészt ismeretlen regénytechnikai elvet dolgozott ki és valósított meg. Regénypoétikai újítása sajátos, csak Szologubra jellemző, eredeti világlátás eredménye. Mind a regénystruktúrát kiszélesítő poétikai újítása, mind az elbeszélői pozíció végletekig vitt relativizálása, mind a saját mű és önnön lét kinevetése igen termékenyen hatottak a XX. századi orosz irodalom további fejlődésére. Olyan írók nyúltak vissza munkáihoz, mint Jevgenyij Zamjatin, Andrej Platonov, Mihail Bulgakov, Vladimir Nabokov, vagy az újabb időkből Venyegyikt Jerofejev. Mind művei, mind az általuk gyakorolt hatás alapján Szologub az irodalomtörténet alaposabb figyelmét érdemelné meg, hogy művészetének reálisabb értékelése alapján az eddiginél méltóbb helyet foglalhasson el a XX. század világirodalmában.

Jegyzetek a *Bevezetés*hez

1. Lityerturnoje naszledszto, tom 85. (Moszkva, 1976.) 431.
2. Ellisz: Russzkije szimvolisztí. (Moszkva, 1910.)
3. Szalma, N.: Opit interpretaciji fenomena russzkogo szimvolizma v szvetye isztoriji miszli. (Acta Universitatis Szegediensis XX.)
4. Lityerturnije manifeszti, tom I. (München, 1969.)
5. Szalma, N.: i. m. 15.
6. v.ö.: „ők teremtették meg az »elátkozott költő« attitűdjét: a Káin-bélyeges zse-niét, a halál neurotikusan érzékeny rokonát, aki azzal emelkedik ki az átlagpol-gárok köznapi, derűs világából, hogy ösztönös rokonszenvet érez minden iránt, ami beteg és életképtelen, akit ellenállhatatlanul vonz az örvénylő mélység.” (Halász Előd: A német irodalom története. /Bp., 1987./ 613.)
„A társadalom visszautasítására tehát az alkotó kisebbség szarkazmusa válaszol, amely egyfajta »elátkozott művészet« élgárdájának tartja magát, büszke erre a szerepre, erre alapítja etikáját, sőt becsületbeli ügynek tekinti.” (A szimbolizmus enciklopédiája, /Bp., 1984./ 10.)
7. v.ö.: Tatár György: Az öröklét gyűrűje (Bp., 1989.) 182–183.
8. ld. pl. Merezs kovszkij: Julian apostata (Franklin, é.n.) 216.
Merezs kovszkij: Leonardo da Vinci (Dante, é.n.) 195.
9. ld. Brjuszov szimbólum-meghatározását:
„A titkos tudást nem azért hívják titkosnak, mert titkolja őket valaki is, hanem azért, mert ő maga rejteztet szimbólumokba. Mi nem vagyunk birtokában semmi-féle igazságnak, birtokában vagyunk viszont az ősidők emblémáinak, melyeket a földnek az első népe testált ránk, mely még közösségben élt Istennel és angyalaival. Ezek az emberek nem a dolgok árnyékát, hanem még magukat a dolgokat ismerték, s ezért azok a szimbólumok, melyeket ránk hagyományoztak, a lét lényegét fejezik ki.” (Tüzes angyal /Bp., 1974./ 291.)
E meghatározásból magyarázatot kaphatunk a szimbólum és az archaikus közös-ség összefüggésére is.
10. Merezs kovszkij, D.: O pricsinah upadka i o novih tyecszenijah szovremennoj russzkoj lityeraturi. in.: Szilard, L.: Russzkaja lityeratura konca XIX – nacsala XX veka. (Bp., 1981.) I/128.
11. Brjuszov, V.: Kljucsi tajn. in.: Szilard, L.: i. m. 257.
12. Nietzsche, F.: A tragédia születése. (Bp., 1986.) 13.
13. Dosztojevszkij, F.: A Karamazov-testvérek. (Bp., 1982.) I/162.
14. Merezs kovszkij, D.: i. m. I/129.
15. Belij, A.: Emblematyika szmiszla. in.: Szimvolizm (München, 1969.) 111.
16. Ivanov, V.: Dve sztyihiji v szovremennom szimvolizme. in.: Po vzjozdam (Szankt–Petyerburg, 1909.) 248.
17. Szologub, F.: Szobranijje szocsinyenij v 12-ih tomah, tom 10. (Szankt–Petyerburg, 1910.)
18. i. m. 155.
19. i. m. 161.

20. i. m. 158.
21. i. m. 176.
22. E ponton a szologubi maszk gyakorlatilag a jungi persona-fogalommal esik egybe. V.ö.: „A persona [...] az a beilleszkedési szisztéma vagy az a viselkedési mód, ahogy a világban mozgunk. Ilyenképpen majdnem minden foglalkozásnak megvan a rá jellemző personája [...] A veszélyt csak az jelenti, hogy az ember azonosul a personával, szerepszemélyiségével, mint tegyük fel a professzor a tankönyvével vagy a tenorista a hangjával [...] Némi túlzással úgy is mondhatnánk: a persona az, ami tulajdonképpen nem mi vagyunk, hanem amiről magunk és mások azt gondolják, hogy mi vagyunk az.” (C. G. Jung: Emlékek, álmok, gondolatok. /Bp., 1987./ 447.)
23. „De melyik a mag? Nem ez, nem ez!
(Széttépi az egész hagymát.)
Eh, látja, aki titkára rányit,
hogy magtalan, s mindegyre parányibb.”
(Ibsen: Peer Gynt, Bp., 1961. 202.)
24. Szilard, L.: Russzkaja lityeratura konca XIX – nacsala XX veka. (Bp., 1981.) I/51.
25. A mítosz „a szolovjovisták számára a népi kollektív tudat megszemélyesítője – esztétikai és társadalmi ideál volt, út a szubjektivizmus és individualizmus meghaladásához.”; „a mítosz kiút a megismerés válságából, a világ megértésének és az élet átalakításának legmélyebb formája.” (Minc, Z.: O nyekotorih „neomifologicseszkih” tyeksztah v tvorcsesztve russzkih szimvolisztov. in.: Uacsonije zapiszki Tartuszkogo Gosz. Un. N^o459. /Tartu, 1979./ 83.

Jegyzetek A hétköznapi lét démonizmusa című fejezethez

1. Balzac, H. de: Goriot apó (Bp., 1979.) 107.
2. Szaltikov-Scsedrin: Egy város története (Bp., 1956.) 56.
3. Szologub, F.: Undok ördög (Bp., 1986.) 62. Az e kiadásból vett idézetek után a szövegben zárójelben közöljük az oldalszámot. Makai Imre *Undok ördög* címmel jelentette meg Szologub regényét, mi a mű eredeti címét (*Melkij besz*) pontosabban visszaadó *A kis ördögöt* használjuk.
4. Propp, V.: Problemi komizma i szmeha. (Moszkva, 1976.) 20–21.
5. Hartmann, N.: Esztétika (Bp., 1977.) 665.
6. Szaltikov-Scsedrin: i. m. 144.
7. ld. pl. *Ariadna című versét*.
8. Csehov, A.: Drámák (Bp., 1978.) 479.
9. v.ö.: „Pocsék dolog ellenséges és irigy emberek közt élni. De mit tegyünk? Utóvégre nem lehet mindenki tanfelügyelő! A létért való küzdelem!” (Undok ördög, 64.)

10. A német romantikában Adalbert von Chamisso *Peter Schlemilj*ében jelenik meg az ördög jelentéktelen külsejű, szürke kabátos, szikár öregúrként.
11. Gogol, N.: Holt lelkek (Bp., 1982.) 7.
12. Szologub, F.: A sátán hitánja (Klasszikus orosz költők. /Bp., 1978./ II/29.)
13. Hamvas Béla: Scientia Sacra (Bp., 1988.) 307., 323.
14. Nietzsche, F.: A tragédia születése 44., 45.
15. Graves, R.: A görög mítoszok I/108. (Bp., 1981.)
16. Ivanov, V.: Gyionysz i Nicse. in.: Po zvjozdam. 8.
17. Az álarc dionüszoszi szimbólum: „Dionüszoszt igen sokféle alakban ismerjük. Emberalakban egy szakállas maszk ábrázolta. Még amikor nem álarcként jelent meg, amit emberek viseltek, vagy a tiszteletére felakasztottak, akkor is különleges, lenyűgöző maszk-arca volt.” (Kerényi Károly: Görög mitológia /Bp., 1977./ 164.)
18. Lásd erről bővebben: Deákné Antal Magdolna: Az orosz szimbolista próza jellegzetességei. in.: Tanárképzés és tudomány. (Budapest, 1987.)
19. v.ö.: „Mitológiánkban több elbeszélés is szól az üldöztetésről, amit Dionüszosznak ebben a korban mint szép fiúnak, vagy gyöngéd, Adónishoz vagy Attishoz hasonló, félig nőies ifjúnak el kellett szenvednie, mert őrijöngésre csábította a nőket.” (Kerényi Károly: i. m. 171.)
20. v.ö.: *scsipaty* = 1. csíp
= 2. szagat, tép
21. Ld. a fentebb említett Ludmilla-álom folytatását: a harmadik álomban Ludmilla megkorbácsolt kamasznak látja Szasát.
22. A Dionüszosz–Krisztus szintézis központi helyet foglal el Merezkovszkij *Julian apostata* című regényében (364–365), a Dionüszosz–ördög azonosítás pedig a *Leonardo da Vinci* című regényében (125.).
23. Pl.: *gorizonti vertyikal'nije*, vagy *prizrak l'gyini ognjedisascsej v jarkom szum-rake pogasz*. (Szolovjov, V.: Parogyiji na sztyihi iz szbornyika *Russzkije szim-voliszti*. in.: Szilard, L.: Russzkaja lityeratura konca XIX – nacsala XX veka. I/64.)
24. Seligmann, K.: Mágia és okkultizmus az európai gondolkodásban (Bp., 1987.) 52.
25. v.ö.: Rjzanovszkij, F.: *Demonologija v drevnyerusszkoj lityerature*. (Szankt–Petyerburg, 1915.) 87.
26. lefordíthatatlan szójáték: *ja zselaju* = akarom
ja zse laju = én ugatok
27. kéj, gyönyör = *szladosztrasztyije*; édes = *szladkij*
28. A teljes Villon (Bp. 1980.) 153.
29. v.ö.: Dmitrij Karamazov monológjával: „Az a borzasztó, hogy a szépség nemcsak félelmetes, hanem titokzatos dolog is. Itt az ördög harcol az Istennel, és az emberek szíve a csatater.” (A Karamazov-testvérek I/164.)
30. Rjzanovszkij, F.: *Demonologija v drevnyerusszkoj lityerature* (Szankt–Petyerburg, 1915.); Buszlajev, F.: *Besz.* (Szankt–Petyerburg, 1881.)
31. Bahtyin, M.: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. (Bp., 1982.) 112.
32. Darkevics, V.: *Narodnaja kul'tura szrednyevkovja*. (Moszkva, 1988.) 151.

33. Lihacsov – Pancsenko – Panirko: Szmech v Drevnyej Ruszi. (Leningrad, 1984.) 53.
34. Gogol, N.: Nyevszkij proszpekt. in.: Pétervári elbeszélések (Bp., 1975.) 43.
35. Dosztojevszkij, F.: A kamasz (Bp., 1982.) 171.
36. Belij, A.: Pétervár (Bp., 1985.) 8.
37. Bahtyin, M.: i. m. 54.
38. Darkevics, V.: i. m. 118.
39. Helyesen jegyzi meg V. Jerofejev: „A város tehát semmivel sem áll szemben. Ezért minden, ami benne történik, *normává* válik. Nincs mivel összehasonlítani.” (Voproszi lityeraturi 1985/2. 147.)
40. Garaban, D.: K poetyike povesztvovatyel'noj i dramatyiceszknoj mogyeli mira v romanye i pjesze F. Szologuba „Melkij besz”. (Studia Russica II. Bp., 1979.)
41. Ivanov, V.: Predcsuvsztvija i predvesztija. in.: Po zvjozdam. 196.
42. Ivanov, V.: Dve sztyihiji v szovremennom szimvolizme. in.: Po zvjozdam. 248.
43. v.ö.: „... minél mitikusabb a gondolkodás, annál inkább válik a megismerés kiindulópontjává.” in.: Potyebnya, A.: Esztyetyika i poetyika. (Moszkva, 1976.) 418.
44. Hamvas Béla: Öt génius (Életünk Könyvek, 1988.) 64.
45. Jung, C.: i. m. 440.
46. Frazer, J.: Az aranyág (Bp., 1965.) 25.
47. Borges, J.: Az idő újabb cáfolata (Bp., 1987.) 52.
48. Zolnay Vilmos: A művészetek eredete (Bp., 1983.) 61–62.
49. Hamvas Béla: Scientia Sacra (Bp., 1988.) 97.
50. Eliade, M.: i. m. 195–196.
51. Hamvas Béla: Öt génius 24.
52. v.ö.: „Az élet elgépiesedésének végzetes folyamata zajlik, mechanikusság váltja fel az organikust. Sokakat ijeszt és megfélemlít ez a folyamat, melyet torz jelenségek és az ősi szépség pusztulása kísér. A gép győzelme, az organizmusnak mechanizmus által történő felváltása az élet materializálódásaként mutatkozik meg.” (Bergyajev, N.: Duh i masina. in.: Szugyba Rossziji /Moszkva, 1990./ 216.)
53. Tatár György: i. m. 74.
54. Nietzsche, F.: Im-igyen szóla Zarathustra (Bp., 1908.) 294.
55. Tatár György: i. m. – különösen az *Incipit Tragoedia* című fejezet.

Jegyzetek A teremő akarat démonizmusa című fejezethez

1. A mű eredeti címe: *Tvorimaja legenda*. Magyar fordítása sajnos még nem készült, az idézeteket saját fordításomban közlöm.
2. Volkov, A. – Szmirnova, L.: Isztorija russzkoj lityeraturi XX veka. (Moszkva, 1977.) 274.
3. Sargina, L.: Az orosz szimbolizmus természetrajza (Bp., 1990.) 84.

4. Imre, L.: Brjusov és az orosz szimbolista regény. (Bp., 1973.)
5. Imre, L.: i. m. 108.
6. Holthusen, J.: Fedor Sologubs Roman-Trilogie (Gravenhage, 1960.) 77.
7. Holthusen, J.: Sologubs satirisch-utopische Trilogie: „Tvorimaja Legenda” (in.: Nachdruck der Bände XVIII – XX der Gesamtausgabe der Werke Sologubs Wilhelm Fink Verlag München, 1972.) V.
8. Ronen, O.: Toponyms of Fedor Sologubs „Tvorimaja legenda” (in.: Die Welt der Slaven XIII. 1968.)
9. Zamjatyin, J.: Lica. (New York, 1955.)
10. Filld, A.: The Created Legend. Sologubs Symbolic Universe (in.: The Slavic and East European Journal, vol. V. (XIX) 1961/4.)
11. Szilárd, L.: Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája (akadémiai doktori értekezés, Bp., 1990.) 124.
12. Szilárd, L.: i. m. 124.
13. Szologub, F.: Tvorimaja legenda. Csaszy pervaja. (Nachdruck der Bände XVII – XX der Gesamtausgabe der Werke Sologubs /Wilhelm Fink Verlag München 1972./) 170.
Az e kiadásból vett idézeteket a továbbiakban a szövegben jelezzük: a római szám a trilógia megfelelő részét, az arab szám az oldalszámot jelenti.
14. Cassou, J.: A szimbolizmus szellemisége. (in.: A szimbolizmus enciklopédiája. Bp., 1984.)
15. Belij, A.: Pétervár (Budapest, 1985.) 50.
16. Calderon, P.: Az élet álom. in.: Klasszikus spanyol drámák (Bp., 1986.) 523.
17. Calderon, P.: i. m. 522., 524.
18. v.ö.: Szologub *Ariadna* című versével:
Ggye zse ti moja Ariadna?
Ggye putyevodnaja nyity?
Tol'ko ona mnye pomozset
Dver' labirinta otkrity.
(Szologub, F.: Sztyihotvorenijja. /Leningrad, 1975./ 80.)
19. Szilárd Léna Trirodov alagútjának tükörképében, Ortruda királynő várának alagútjában Dante poklának sajátos megvalósulását fedezte fel. A Pokol kapujának híres feliratával ellentétben ebből az alagútból az egyiptomi beavatási szertartások tanításainak megfelelően van visszaút: „E hálózat mindkét oldalán, középtermetű ember magasságában két vörös kéz volt látható. Ujjaiuk abba az irányba mutattak, ahol az Araminta név volt. Ez mintegy emlékeztetés volt arra, hogy innen mindig van lehetőség a visszatérésre.” (II/92.)
20. v. ö.: Mifi narodov mira, tom 2. (Moszkva, 1982.) 55.
21. Érdekességként jegyezzük csak meg, hogy Szologub méltatója, művészetének követője, Jevgenyij Zamjatyin nem sokkal Szologub trilógiájának megjelenése után, egy angliai utazást követően írta meg az angolokról, a hagyományos-szer-tartásos szokásoknak és a modern civilizációnak keverékéből született életfor-májukról szóló satirikus művét *Osztrovityanye (Szigetlakók)* címmel.
22. Nyesztor: Poveszty vremennih let. in.: Povesztyi Drevnyej Ruszi. (Moszkva, 1986.) 42.

23. Kádár Zoltán: Bizánci művészet (Corvina, 1987.) 94.
24. Nyesztor: Poveszty vremennih let, im. 42.
25. Nyesztor: A régi idők krónikája. in.: Az orosz irodalom kistükre (Bp., 1981.) 70–71.
26. v.ö.: Dixon, Ph.: Britek, frankok, vikingek (Helikon, 1985.) 121.
27. Wolfram von Eschenbach: Parzival (Leipzig, 1977.) 319.
28. v.ö.: Poveszty o vzatyiji Car'grada kresztonoszcami v 1204. godu. in.: Pamjatnyiki lityeraturi Drevnyej Ruszi. XIII. vek. (Moszkva, 1981.) 195.
29. Poveszty o razorenyiji Rjazanyi Batijem. in.: Pamjatnyiki lityeraturi Drevnyej Ruszi. XIII. vek. (Moszkva, 1981.) 195.
30. Szász Károly: A világirodalom nagy époszai (Révai kiadás é. n.) II/53.
31. Sterne, L.: Tristram Shandy. (Bp., 1989.) 78–80.
32. Radó Antal: Ariosto őrjöngő Lórántja (Bp., 1893.) 119. Szerb Antal: A világirodalom története (Bp., 1957.) I/257. Huizinga, J.: Homo ludens (Szeged, 1990.) 191.
33. Szász Károly: i. m. 54.
34. Cervantes, M. de: Don Quijote (Kriterion, 1980.) II/36.
35. Cervantes, M. de: Don Quijote II/33.
36. Sterne, L.: Tristram Shandy (Bp., 1989.) 15.
37. Tasso, T.: A megszabadított Jeruzsálem (Bp., 1995.) 24.
38. Tasso, T.: i. m. 221.
39. Tasso, T.: i. m. 252.
40. A Nibelung-ének (Atheneum, 1892.) 23.
41. v.ö.: Csudó Georgija o zmiye. in.: Pamjatnyiki lityeraturi Drevnyej Ruszi. XIII. vek. (Moszkva, 1981.) 520–527.
42. Mifi narodov mira I/274.
43. Radó Antal: i. m. 108.
44. Cervantes, M. de: Don Quijote II/302–303.
45. Wolfram von Eschenbach: Parzival. 353.
46. Biedermann, H.: A mágikus művészetek zseblexikona. (Bp., 1989.) 78–80.
47. v.ö.: Szilárd Léna: i. m. 186–189.
48. Szilárd Léna: i. m. 187–188.
49. Kákossy László: Fény és káosz (Bp., 1984.) 112.
50. v.ö.: „Tudja, semmi az égvilágon nem változott, a mi emberiségünk sok-sok ezer év óta nem változott, fölkelünk, eszünk, lefekszünk, iszunk, veszekszünk, nőkkel alszunk, részegek vagyunk, beszélünk, betegek vagyunk, káromkodunk, imádkozunk, gyilkolunk, a meggyilkoltakat siratjuk, egymást sanyargatjuk, komédiázunk, hazudunk, ez már sok ezer év óta így tart, és semmit sem változik. De valami mégis változik [...], a kenyőcs változik, tudja, az, amivel az egészet üzemből tartják.” (Hamvas Béla: Karnevál. /Bp., 1985./ II/81.)

Jegyzetek a Befejezéshez

1. v.ö.: *Ja – Bog tainsztvennogo mira,
Vesz' mir v odnyih mojih mecstah.
Nye szotvorju szebe kumira
Nyi na zemle, nyi v nyebeszah.
Mojej bozsosztvennoj prirodni
Ja nye otkroju nyikomu.
Truzsusz', kak rab, a dlja szvobodi
Zovu ja nocs', pokoj i tymu.*
(Szologub, F.: Sztyihotvorenija. /Leningrad, 1975./ 176.)
A vers mind tematikáját, mind formai megoldását tekintve meglepő hasonlóságokat mutat Babits Mihály *A lírikus epilógja* című költeményével. (Lásd erről bővebben: Goretity József: A szolipszizmus változatai /Babits és Szologub/. in.: Magyarok és szlávok. Szeged, 1993.)
2. Wolfram von Eschenbach: Parzival. (ford.: Képes Géza). idézi: Halász Előd: A német irodalom története (Bp., 1987.) 69.
3. v. ö.: *Ja vlijubljon v moju igrú,
Ja, igrája, szam szgoraju.
I bezumno umiraju,
I umru, szovszem umru.
Umiraju ot sztradanyij,
Vesz' izmucsennij igroj,
Stobi novoju zarjoj
Viveszty novij roj szozdanyij.
Sznova budut nyebesza, –
Nye takije zse, kak vasi, –
No opjaty iz polnoj csasi
Ja rasszeju csugyesza.*
(Szologub, F.: Sztyihotvorenija. /Leningrad, 1975./ 280.)

IRODALOM

- Anyickov, E.: Novaja russzkaja poezija. Berlin, 1923.
- Annyenszkij, I.: Izbrannoje. Moszkva, 1987.
- Bahtyin, M.: Problemi poetyiki Dosztojevskogo. Moszkva, 1972.
- Belij, A.: Vlagyimir Szolovjov. in.: Arabeski. Moszkva, 1911.
- Belij, A.: Lug zeljonij. New York and London, 1967.
- Belij, A.: Masztyersztvo Gogolja. München, 1969.
- Belij, A.: Mezdsu dvuh revoljucij. Moszkva, 1989.
- Belij, A.: Nacsalo veka. Moszkva, 1989.
- Belij, A.: Na rubezse dvuh sctoletij. Moszkva, 1989.
- Belij, A.: Na perevale. Petyerburg, 1918.
- Belij, A.: Szimvolizm. München, 1969.
- Belij, A.: Tragegyija tvorcesztva – Dosztojevskij i Tolsztoj. Prideaux Press, Letchworth–Herts–England, 1977.
- Belij, A.: Fridrih Nicse. Veszi, 1908/7–8.
- Bergyajev, N.: Miroszozercanyije Dosztojevskogo. Praga, 1923.
- Bergyajev, N.: Russzkaja igyeja. Osznovnije problemi russzkoj miszli XIX veka i nacsala XX veka. Paris, 1946.
- Bergyajev, N.: Sztavrogin. Russzkaja miszl', knyiga 5., 1914.
- Bergyajev, N.: Szugyba Rossziji. Moszkva, 1990.
- Bocsarov, Sz. – Szilard, L.: Zapisz' lekcij M.M. Bahtyina ob Andreje Belom i F. Szologube. Studia Slavica XXIX. Bp., 1983.
- Brzoza, H.: Igyejno-filoszofszkij szmisl muzikal'nogo nacsala v lirike F. Szologuba 1890–1910. Revue des études slaves. Paris, 1981.
- Buszljajev, F.: Besz. Szankt–Petyerburg, 1881.
- Bjalik, B.: Lityerturno-esztyetyiceszkije koncepciji v Rossziji konca XIX – nacsala XX veka. Moszkva, 1975.
- Bjalik, B. (otv. red.): Russzkaja lityeratura konca XIX – nacsala XX veka, toma 1., 2., 3. Moszkva, 1971–1972.
- Brjuszov, V.: Remeszlo poeta. Moszkva, 1981.
- Vengerov (red.): Russzkaja lityeratura XX veka. Moszkva, 1914–1918.
- Vetlovszkaja, V.: Poetyika romana „Bratyja Karamazovi”
- Vehi: Szbornyik sztatyej o russzkoj intelligenciji. Moszkva, 1909.
- O Vlagyimire Szolovjove. Szbornyik pervij. Moszkva, 1911.
- Volkov – Szmirnova: Isztorija russzkoj lityeraturi konca XIX – nacsala XX veka. Moszkva, 1977.
- Garaban, D.: K poetyike povesztvovatyel'noj i dramatyiceszskoj mogyeli mira v romane i pjesze F. Szologuba „Melkij besz”. Studia Russica II. Bp., 1979.
- Gaszparov, M.: Brjuszov i antyicsnoszty. in.: V. Brjuszov: Szobranijje szocsinyenyij, tom 5., Moszkva, 1975.
- Gessen, Sz.: Tragegyija dobra v „Bratyjah Karamazovih” Dosztojevskogo. in.: O Dosztojevskom. Sztatyji. Brown University Press, 1966.
- Gippiusz, Z.: Zsivije lica. Praga, 1925.

- Gromov, P.: A. Blok – jeho predsesztvennyiki i szovremennyiki. Leningrad, 1986.
- Gurevics, A.: Katygoriji srednyevekovoj kul'turi. Moszkva, 1984.
- Gurevics, A.: K isztoriji grotyeszka. Izv. ANSzSzSzR 1975. Szerija lit. i jaz., tom 34, N^o4.
- Darkevics, V.: Narodnaja kul'tura srednyevekovja. Moszkva, 1988.
- Dikman, M.: Poetyiceszkoje tvorcesztvo F. Szologuba. in.: F. Szologub: Sztyihotvorenija. Leningrad, 1975.
- Dolgopolov, L.: Andrej Belij i jeho roman „Petyerburg”. Leningrad, 1988.
- Dolgopolov, L.: Na rubezse vekov. Leningrad, 1985.
- Dolgopolov, L.: Tvorceszskaja isztorija i isztoriko-lityerturnoje znacsenyije romana A. Belovo „Petyerburg”. in.: A. Belij: Petyerburg. Moszkva, 1981.
- Dosztojevszkij, F.: Goszpogyin ...bov i voprosz ob iszkussztve. in.: Pojnoje szobranijje szocsinyenyij, tom 18. Leningrad, 1978.
- Jermilova, E.: O Mihaile Kuzminye. in.: M. Kuzmin: Sztyihi i proza. Moszkva, 1989.
- Jerofejev, V.: Na granyi razriva. („Melkij besz” F. Szologuba na fonye russzkoj realiszticyiceszskoj tragyciji.) Voproszi lityeraturi 1985/2.
- Zsirmunskij, V.: Szravnyityel'noje lityerurovegyenyije. Leningrad, 1979.
- Zamjatyin, J.: Lica. New York, 1955.
- Zjol'dheji-Deak, Zs.: K probleme sztyilizaciji v russzkoj proze nacsala XX veka. Hungaro-Slavica, 1978.
- Zenykovszkij, V.: Isztorija russzkoj filosofiji. Paris, 1950.
- Ivanov, V.: Borozdi i mezsi. Moszkva, 1916.
- Ivanov, V.: Miszli o szimvolizme. in.: Trudi i dnyi, 1912. 3–10.
- Ivanov, V.: Po zvjozdam. Szanktpetyerburg, 1909.
- Ivanov, V.: Prolegomeni o demonah. in.: Szobranijje szocsinyenyij, tom 3. Bruxelles, 1979.
- Ivanov-Razumnyik, I.: Versini. Alekszandr Blok – Andrej Belij. Petrograd, 1923.
- Ivanov-Razumnyik, I.: O szmizle zsziznyi. Bradda Books LTD 1971.
- Izmajlov, A.: Na kovre–szamoljotye. (Roman Szologuba „Koroljova Ortruda”) Russzkoje szlovo, 25. ijulja 1909.
- Izmajlov, A.: Novij roman F. Szologuba. Russzkoje szlovo 15. jan. 1909.
- Iljov, Sz.: Russzkij szimvolisztzkij roman. Kijev, 1991.
- Imre, L.: „Petyerburg” Andreja Belogo i russzkij szimvolisztzkij roman. Slavica XV. Debrecen, 1977.
- Isztorija russzkoj lityeraturi v csetirjoh tomah. Moszkva, 1983.
- Keldis, V.: Pusszkij realizm nacsala XX veka. Moszkva, 1975.
- Keldis, V. (otv. red.): Szvjaz' vremjon. Problemi prejomosztvennosztyi v russzkoj lityerature konca XIX – nacsala XX v. Moszkva, 1992.
- Lavrov, A.: Proza poeta. in.: V. Brjuszov: Izbrannaja proza. Moszkva, 1989.
- Lapsina, N.: „Mir iszkussztva”. Moszkva, 1977.
- Lesznyevszkij, Sz. – Mihajlov, A. (szoszt.): Andrej Belij. Problemi tvorcesztva. Moszkva, 1988.
- Lityerturnije manyifeszti, tom 1. Munchen, 1969.
- Lityerturnoje naszledszto, tom 85. Moszkva, 1976.
- Lihacsov, D.: Lityeratura – real'noszty – lityeratura. Leningrad, 1984.

- Lihacsov, D.: Lityeratura Drevnyej Ruszi. in.: Povesztyi Drevnyej Ruszi. Moszkva, 1986.
- Lihacsov, D.: Lityeratura tragicseszko veka v isztoriji Rossziji. in.: Pamjaty lityeraturi Drevnyej Ruszi. XIII vek. Moszkva, 1981.
- Lihacsov – Pancsenko – Panirko: Szmeh v Drevnyej Ruszi. Leningrad, 1984.
- Loszev, A.: Vlagyimir Szolovjov. Moszkva, 1983.
- Loszev, A.: Dialektika mifa. in.: Iz rannyih proizvegyenyij. Moszkva, 1990.
- Losszkij, N.: Isztorija russzkoj filozofiji. Moszkva, 1991.
- Lotman, J.: A.Sz. Puskin. Leningrad, 1982.
- Ljubimova, E.: Trilogija „Hrisztosz i Antyhrist”. in.: D. Merezskovszkij: Szobranijje szocsinyenyij v 4-joh tomah, tom 2. Moszkva, 1990.
- Magyarodi, T.: „Tri recsi v pamjaty Dosztojevskogo” Vlagyimira Szolovjova. Slavica XXI., Debrecen, 1984.
- Makszimov, D.: Poezija i proza Alekszandra Bloka. Leningrad, 1975.
- Makszimov, D.: Russzkije poeti nacsala veka. Leningrad, 1986.
- Mandel’stam, O.: Szlovo i kul’tura. Moszkva, 1987.
- Mann, J.: Poetyika Gogolja. Moszkva, 1978.
- Mann, J.: Poetyika russzkoj romantizma. Moszkva, 1976.
- Masbic-Verov, I.: Russzkij szimvolizm i puty A. Bloka. Kujbisev, 1969.
- Merezskovszkij, D.: Tolsztoj i Dosztojevskij. Szankt–Petyerburg, 1909.
- Minc, Z.: O nyekotorih „neomifologicseszkih” tyeksztah v tvorcsesztove russzkih szimvolisztov. Ucsonije zapiszki Tartuszkogo Gosz. Un. N^o459. Tartu, 1979.
- Minc, Z.: O trilogiji D. Sz. Merezskovszkogo „Hrisztosz i Antyhrist”. in.: D. Merezskovszkij: Hrisztosz i Antyhrist, tom 1. Moszkva, 1989.
- Mihajlov, A.: Dva mira Fjodora Szologuba. in.: F. Szologub: Tvorimaja legenda. Moszkva, 1991.
- Mihajlov, O.: Plennyik kul’turi. in.: D. Merezskovszkij: Szobranijje szocsinyenyij v 4-joh tomah, tom 1. Moszkva, 1990.
- Mihajlovskij, B.: Izbrannije sztatyi. Moszkva, 1968.
- Mocsulskij, K.: Vlagyimir Szolovjov. Zsizny i ucsenyije. Paris, 1936.
- Mocsulskij, K.: Dosztojevskij. Zsizny i tvorcseszto. Paris, 1980.
- Muratova, K. (red.): Szugybi russzkoj realizma nacsala XX veka. Leningrad, 1972.
- Ovszjanyiko-Kulikovskij, D. (red.): Isztorija russzkoj lityeraturi XIX veka. Paris, 1969.
- Orlov, V.: Isztorija odnoj „druzsi–vrazsdi”. in.: A. Blok – A. Belij: Perepiszka. München, 1969.
- Pavlova, M.: Mezsdju szvetom i tyenyju. in.: F. Szologub: Tyjazsolije szni. Leningrad, 1990.
- Potyebnya, A.: Esztyetyika i poetyika. Moszkva, 1978.
- Propp, V.: Problemi komizma i szmeha. Moszkva, 1976.
- Pusztigina, N.: Filozofszo-esztyetyicseszkie vzgljadi F. Szologuba 1906 – 1909 gg. i koncepcija teatra „jegyinoj voli”. Ucsonije zapiszki Tartuszkogo Gosz. Un. N^o 620. Tartu, 1983.
- Rjazanovskij, F.: Demonologija v drevnyerusszkoj lityerature. Szankt–Petyerburg, 1915.

- Szalma, N.: Opit interpretaciji fenomena russzkogo szimvolizma v szvetye isztoriji miszli. *Acta Universitatis Szegediensis XX*.
- Szjoke, K.: Problema obezlicsennosztvi v povesztvi A. Remizova „Csaszi”. *Acta Universitatis Szegediensis XVII*.
- Szjoke, K.: Elementi „demonizma” v romanye A. Belogo „Szerebrjanij golub”. *Acta Universitatis Szegediensis XIV*.
- Szelegeny, G.: „Prehitraja szvjaz”. Szimvolizm v russzkoy proze: „Melkij besz” F. Szologuba. Washington, 1968.
- Szilard, L.: Andrej Belij i Dzsemsz Dzsojsz. *Studia Slavica XXV*. Bp., 1979.
- Szilard, L.: Antyicsnaja Lenora v XX-om veke. in.: Szbornyik dokladov i szoobscsenyij vengerszkoy delegaciji na VIII mezsdunarodnom szjezgye szlavisztov. Bp., 1978.
- Szilard, L.: K voproszu ob ierarhiji szemanticeszkih szstruktur v romane XX veka. *Hungaro-Slavica*, 1983.
- Szilard, L.: K probleme mnogoszlojnih reminiscencij. Motyiv pojegyinka v „Petyerburge” A. Belogo. in.: *Text, Symbol, Weltmodell*. München, 1984.
- Szilard, L.: Ot „Beszov” k „Petyerburgu”. *Slavica XXI*. Debrecen, 1984.
- Szilard, L.: Russzkaja lityeratura konca XIX – nacsala XX veka. Bp., 1981.
- Szkaza, A.: Andrej Belij i tyeorija groteszka v XX veke. (K posztanovke problemi.) in.: Andrej Belyj. Pro et contra. Bergamo, 1986.
- Szokolov, A.: Isztorija russzkoy lityeraturi konca XIX – nacsala XX veka. Moskva, 1979.
- Szolovjov, V.: Szocsinyenyija. Moskva, 1990.
- Szolovjov, Sz.: Isztorija Rossziji sz drevnyejsih vremjon. Knyiga II. Moskva, 1960.
- Szologub, F.: Szobranijje szocsinyenyij v 12-ih tomah. Szankt-Petyerburg, 1910.
- Sztarikova, E.: Realizm i szimvolizm. in.: Razvityije realizma v russzkoy lityerature, tom 3. Moskva, 1974.
- Sztraskova, O.: Tri interpretaciji mifa. in.: Brjuszovszkije cstenyenija. Jerevan, 1983.
- Szgybi russzkogo realizma nacsala XX veka. Leningrad, 1972.
- Taraszov, B.: Csaadajev. Moskva, 1986.
- Turcsin, V.: Epoha romantyzma v Rossziji. Moskva, 1981.
- Tinyanov, J.: Poetyika, isztorija lityeraturi, kino. Moskva, 1977.
- Tiriskina, E.: Kresztovije szjosztri A.M. Remizova: interpretacija Apokalipszisa (funkcionyirovanyije „csuzsogo” tyekszta). *Russian Literature*, 1995. 109–126.
- Tokarev, Sz. (glavnij red.): Mifi narodov mira. Moskva, 1980–1982.
- Uspenszkij, A.: Bez. Matyeriali po isztoriji russzkogo iszkusstva. Zolotoje runo, 1907/1.
- Famincin, A.: Szkomorohi na Ruszi. Szankt-Petyerburg, 1889.
- Filippov, L.: Neokantiansztvo v Rossziji. in.: Kant i kantianci. Moskva, 1978.
- Han, A.: Teorija szlovesznosztvi A. Potyebnyi i nyekotorije voproszi filozofiji tvorcesztva russzkogo szimvolizma. *Acta Universitatis Szegediensis XVII*.
- Cehnovicer, O.: Pregyiszlovije. in.: F. Szologub: Melkij besz. Moskva, 1937.
- Csebotarevszkaja, A. (szoszt.): O F. Szologube. Krityika. Sztatyji i zametki. Szankt-Petyerburg, 1911.
- Csudakov, A.: Poetyika Csehova. Moskva, 1971.

Csulkov, G.: Godi sztransztvij. Moszkva, 1930.
Csulkov, G.: Nasi szputnyiki. Moszkva, 1922.
Sajtanov, I.: „...No Rusz' bila odna” in.: J. Zamjatin: Mi. Moszkva, 1989.
Sesztov, L.: Dosztojevskij i Nicse. Filozofija tragegyiji. Szankt–Petyerburg, 1909.
Sklovszkij, V.: Zametki o proze russzkih klasszikov. Moszkva, 1953.
Ellisz (Kobilinszkij): Russzkiye szimvolishti. Moszkva, 1910.

Agrippa von Nettesheim: Titkos bölcselet. Bp., 1990.
Bahtyin, M.: A beszéd és valóság. Bp., 1986.
Bahtyin, M.: F. Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Bp., 1982.
Bahtyin, M.: A szó az életben és a költészetben. Bp., 1985.
Balota, N.: Abszurd irodalom. Bp., 1979.
Berend T. Iván: Válságos évtizedek. Bp., 1987.
Bergson, H.: Idő és szabadság. Szeged, 1990.
Bergson, H.: A nevetés. Bp., 1986.
Bergson, H.: Teremtő fejlődés. Bp., 1987.
Bergyajev, Ny.: Az orosz kommunizmus értelme és eredete. Bp., 1989.
Berkes Tamás: Senki sem fog nevetni... Bp., 1990.
Bibó István: Nietzsche. Bp., 1992.
Biedermann, H.: A mágikus művészetek zseblexikona. Bp., 1989.
Böhme, J.: Földi és égi misztériumról. Bp., 1990.
Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom. Bp., 1977.
Borges, J. L.: Az idő újabb cáfolata. Bp., 1987.
Broch, H.: Hofmannsthal és kora. Bp., 1988.
Camus, A.: Sziszüphosz mítosza. Bp., 1990.
Cassou, J. (szerk.): A szimbolizmus enciklopédiája. Bp., 1984.
Comte, A.: A pozitív szellem. Bp., 1979.
Coomaraswamy, A. K.: Hinduizmus és buddhizmus. Bp., 1989.
Csaadajev, P.: Filozófiai levelek egy hölgyhöz. Bp., 1981.
Deákné Antal Magdolna: Az orosz szimbolista próza jellegzetességei. in.: Tanárképzés és tudomány. Bp., 1987.
Der russische Roman. Düsseldorf, 1979.
Diószegi István: A Ferenc József-i kor nagyhatalmi politikája. Bp., 1987.
Diószegi István: Nemzetközi kapcsolatok története 1789–1918. Bp., 1983.
Dixon, Ph.: Britek, frankok, vikingek. Bp., 1985.
Dumezil, G.: Mítosz és eposz. Bp., 1986.
Durant, W.: A gondolat hősei. Bp., 1990.
D. Zöldhelyi Zsuzsa: Turgenyev prózai költeményei. Bp., 1991.
Eichenbaum, B.: Az irodalmi elemzés. Bp., 1974.
Eisemann György: Végidő és katarzis. Eger, 1991.
Eliade, M.: A szent és a profán. Bp., 1987.
Eliot, T. S.: Káosz a rendben. Bp., 1981.
Az emberiség krónikája. Bp., 1990.

- Engelmann, B.: Poroszország. Bp., 1986.
- Epperlein, S.: Nagy Károly. Bp., 1982.
- Falus Róbert: Az antik világ irodalmi. Bp., 1980.
- Fejér Ádám: A magyar kultúra helye és szerepe Közép-Kelet-Európában. Szeged, 1991.
- Fónagy Iván: Mágia. Bp., 1943.
- Frazer, J. G.: Az aranyág. Bp., 1965.
- Freud, S.: Bevezetés a pszichoanalízisbe. Bp., 1986.
- Freud, S.: Esszék. Bp., 1982.
- Freud, S.: Totem és tabu. Bp., 1991.
- Frenzel, E.: Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. Stuttgart, 1976.
- Frenzel, E.: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart, 1963.
- Fried István: Kelet- és Közép-Európa között. Bp., 1986.
- Fried István (szerk.): A komparatistika kézikönyve. Szeged, 1987.
- Fried István: Tíz híres regény. Bp., 1989.
- Gilman, R.: A dekadencia. Bp., 1990.
- Ginzburg, L.: A lélektani próza. Bp., 1982.
- Glasesnapp, H. von: Az öt világvallás. Bp., 1984.
- Graves, R.: A görög mítoszok 1–2. Bp., 1981.
- Györffy Miklós: Polgárok és művészek. Bp., 1990.
- Hahn István: Istenek és népek. Bp., 1980.
- Hajnády Zoltán: Az orosz regény. Bp., 1991.
- Halász Előd: A német irodalom története. Bp., 1987.
- Hamvas Béla: A láthatatlan történet. Bp., 1988.
- Hamvas Béla: Az öt génusz – A bor filozófiája. Bp., 1988.
- Hamvas Béla: Scientia Sacra. Bp., 1988.
- Hamvas Béla: Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unikornis. Bp., 1987.
- Hamvas Béla: A világválság. Bp., 1983.
- Hanák Péter: A Kert és a Műhely. Bp., 1988.
- Hartmann, N.: Esztétika. Bp., 1977.
- Hegedűs Géza: A spanyol barokk dráma in.: Klasszikus spanyol drámák. Bp., 1986.
- Henoch Apokalypsise. Bp., 1945.
- Holthusen, J.: Fedor Sologubs Roman-Trilogie. Gravenhage, 1960.
- Holthusen, J.: Russische Literatur im 20. Jahrhundert. München, 1978.
- Holthusen, J.: Sologubs satirisch-utopische Trilogie: „Tvorimaja Legenda”. in.: Szobranije szocsinyij F.Szologuba. Nachdruck der Bande XVIII–XX der Gesamtausgabe der Werke Sologubs. München, 1972.
- Howarth, S.: A templomosok titka. Bp., 1986.
- H.Tóth Imre: Konstantin Cirill és Metód élete és működése. Bp., 1981.
- Huizinga, J.: A holnap árnyékában. Bp., 1992.
- Huizinga, J.: Homo ludens. Szeged, 1990.
- Huizinga, J.: A középkor alkonya. Bp., 1979.
- Iglói Endre: A múlt üzenete. in.: Az orosz irodalom kistükre. Bp., 1981.
- Imre László: Brjusov és az orosz szimbolista próza. Bp., 1973.

- Ivanov, V.: Nyelv, mítosz, kultúra. Bp., 1984.
- Jung, C. G.: Analitikus pszichológia. Bp., 1991.
- Jung, C. G.: Bevezetés a tudattalan pszichológiájába. Bp., 1990.
- Jung, C. G.: Emlékek, álmok, gondolatok. Bp., 1987.
- Jung, C. G.: Föld és lélek. Bp., 1990.
- Jung, C. G.: A lélektani típusok. Bp., 1988.
- Kádár Zoltán: Bizánci művészet. Bp., 1987.
- Kákosy László: Fény és káosz. Bp., 1984.
- Kákosy László: Ré fiai. Bp., 1979.
- Karancsy László: Csehov lélekábrázoló módszere. Debrecen, 1985.
- Karancsy László: Ornamentális próza és tudatregény. in.: A. Blok – A. Belij. Kerekasztal-konferencia. Debrecen, 1981.
- Kardos Tibor: Utószó és jegyzetek az Isteni színjátékhoz. in.: Dante: Isteni színjáték. Bp., 1982.
- Karjakin, J.: Megvilágosodás és elvakultság. Bp., 1986.
- Kerényi Károly: Görög mitológia. Bp., 1977.
- Kerényi Károly: Halhatatlanság és Apollón-vallás. Bp., 1984.
- Kerényi Károly: Hermész, a lélekvezető. Bp., 1984.
- Kierkegaard, S.: Félelem és reszketés. Bp., 1986.
- Kierkegaard, S.: Írásaiból. Bp., 1982.
- Király Erzsébet: Etikai elkötelezettség és vallásos hit Tassónál és Zrínyinél. Filológiai Közlöny, 1979/1–2.
- Kiss Endre: A világnézet kora. Nietzsche abszolútumokat relativizáló hatása a század-előn. Bp., 1982.
- Kiss Endre: Szecesszió egykor és ma. Bp., 1984.
- Kiss Zsuzsa: Utószó. in.: Laurence Sterne: Tristram Shandy. Bp., 1989.
- Köves Erzsébet: Kelet és Nyugat. Bp., 1982.
- Komlós Aladár (szerk.): A szimbolizmus. Bp., 1965.
- A kultúra világa. V. kötet. Bp., é. n.
- Lem, S.: Az emberiség egy perce. Bp., 1988.
- Lem, S.: Tudományos-fantasztikus irodalom és futuroológia. Bp., 1974.
- Leroi-Gourhan, A.: Az őstörténet kultuszai. Bp., 1985.
- Lévi-Strauss, C.: Szomorú trópusok. Bp., 1979.
- Lihacsov, D. Sz.: Oroszország kultúrája a reneszánsz hajnalán. Bp., 1971.
- Lotman, J.: Szöveg, modell, típus. Bp., 1973.
- Madarász Imre: Az olasz irodalom története. Bp., 1993.
- Madarász Imre: Ariosto, az „arany oktávák” költője. in.: Ariosto: Az eszeveszett Orlando. Bp., 1994.
- Makra Sándor: A mágia. Bp., 1988.
- Mandics György: Rejtélyes írások. Bp., 1987.
- Menyhárt Lajos: Az orosz társadalmi-politikai gondolkodás a századfordulón 1895–1906. Bp., 1983.
- Menyhárt Lajos: Az orosz vihar. Bp., 1984.
- Merezskovszkij, D. Sz.: Kelet titkai. Bp., 1992.
- Merezskovszkij, D. Sz.: Örök utitársaink. Bp., 1921.

- Mész Lászlóné: Drámaértelmezések. Bp., 1984.
- Micheli, M. de: Az avantgardizmus. Bp., 1969.
- Mitológiai ábécé. Bp., 1978.
- Morus, Th.: Utópia. Bp., 1963.
- N. Balogh Anikó: Utószó az Eddához. in.: Edda. Óészaki mitológikus és hősi énekek. Bp., 1985.
- Nietzsche, Fr.: Im-igyen szóla Zarathustra. Bp., 1908.
- Nietzsche, Fr.: A történelem hasznáról és káráról. Bp., 1989.
- Nietzsche, Fr.: A tragédia születése. Bp., 1986.
- Nietzsche, Fr.: Válogatott írásai. Bp., 1984.
- Nietzsche, Fr.: A vándor és árnyéka. Bp., 1990.
- Nyíri Tamás: Filozófiatörténet. Bp., 1983.
- Orosz szimbolizmus. Helikon, 1980/3–4.
- Orwell, G.: Az irodalom fölszámolása. Bp., 1990.
- Perényi – Dolmányos: A Szovjetunió története I. Bp., 1977.
- Platón: Válogatott művei. Bp., 1983.
- Plutarkhosz: Iszisz és Oszirisz. Bp., 1986.
- Pók Lajos (szerk.): A szecesszió. Bp., 1972.
- Poszler György: A regény választójai. Bp., 1987.
- Puskás Ildikó: Istenek tánca. Bp., 1984.
- Radó Antal: Ariosto őrző Lórántja. Bp., 1893.
- Róheim Géza: A bűvös tükör. Bp., 1984.
- Sargina Ludmilla: Az orosz szimbolizmus természetrajza. Bp., 1990.
- Schelling, F. W. J.: A transzcendentális idealizmus rendszere. Bp., 1983.
- Schlegel, A. W. – Schlegel, Fr.: Válogatott esztétikai írások. Bp., 1980.
- Schopenhauer, A.: Az akarat szabadságáról. Bp., 1991.
- Schopenhauer, A.: A világ mint akarat és képzet. Bp., 1991.
- Schultze, B.: Russische Denker. Wien, 1950.
- Seligmann, K.: Mágia és okkultizmus. Bp., 1987.
- Simon Gyula: Ariosto fordítása közben. Filológiai Közöny. 1976/2.
- Spiewok, W.: Einleitung in.: Wolfram von Eschenbach: Parzival. Leipzig, 1977.
- Steiner, R.: Rózsakeresztes szellemtudomány. Bp., 1991.
- Steiner, R.: A szabadság filozófiája. Bp., é. n.
- Sükösd Mihály: Orwell és a negatív utópia. in.: G. Orwell: 1984. Bp., 1989.
- Szabolcsi Miklós: A clown mint a művész önarcképe. Bp., 1974.
- Szabolcsi Miklós: Világirodalom a XX században. Bp., 1987.
- Szász Károly: A világirodalom nagy époszai 1–2. Révai, é. n.
- Szávai János: Nagy francia regények. Bp., 1989.
- Sz. Bíró Zoltán: Ideák, idolumok, démonok. in.: Az orosz forradalom démonai. Bp., 1990.
- Szegedy-Maszák Mihály: „A regény, amint írja önmagát”. Bp., 1990.
- Szémán István: Az újabb orosz irodalom. Bp., 1926.
- Szerb Antal: A világirodalom története 1–2. Bp., 1957.
- Szilágyi Ákos: Ezerkilencszáznolcvannégyen innen és túl. Bp., 1988.

- Szilárd Léna: Andrej Belyj és az orosz szimbolista regény poétikája (akadémiai doktori értekezés) Bp., 1990.
- Szilárd Léna: A. Belij prózája sajátosságának kérdéséhez: a szent örület (jurodsztvo) mint az elbeszélés mentális alapja. in.: A. Blok–A. Belij. Kerekasztal-konferencia. Debrecen, 1981.
- Szilárd Léna: Apollón és Dionüszosz. Filológiai Közlöny 1978/4.
- Szilárd Léna: A karneválemélet. Bp., 1989.
- Szondi, P.: A modern dráma elmélete. Bp., 1979.
- Szőke Katalin: Önéletrajziság Remizov prózájában (kandidátusi értekezés). Szeged, 1992.
- Sztyeblin-Kamenszkij, M. I.: A mítosz. Bp., 1985.
- Szvák Gyula: Cárok és kalandorok. Bp., 1982.
- Tallár Ferenc: Utópiák igézetében. Bp., 1984.
- Tatár György: Az öröklét gyűrűje. Bp., 1989.
- Tinyanov, J.: Az irodalmi tény. Bp., 1981.
- Török Endre: Az orosz irodalom a XIX. században. Bp., 1970.
- Török Endre (szerk.): Az orosz vallásbölcselet virágkora 1–2. Bp., 1988.
- Tokody – Niederhauser: Németország története. Bp., 1983.
- Trencsényi-Waldapfel Imre: Mitológia. Bp., 1983.
- Trócsányi Zoltán: Merezkovszkij-breviárium. Bp., 1924.
- Vargha Kálmán: Álom, szecesszió, valóság. Bp., 1973.
- Vogué, E. M.: Az orosz regény. Bp., 1908.
- Williams, R.: Orwell. Bp., 1989.
- Zolnay Vilmos: A művészetek eredete. Bp., 1983.
- Zweig, S.: A tegnapi világa. Bp., 1981.